

Marina di Marco

El “yo” desdibujado: viajar, habitar y recordar en Caravana, de María Martoccia

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 18, 57-75

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EL “YO” DESDIBUJADO. VIAJAR, HABITAR Y RECORDAR EN CARAVANA, DE MARÍA MARTOCCIA

Resumen: En su antología *Caravana* (1996), la autora argentina María Martoccia propone un mundo en el cual los límites no llegan a precisarse. Allí los personajes viajan con un rumbo incierto, y, al transitar, se enriquecen en el encuentro con lo otro. Los relatos que componen esta obra no hacen hincapié en los sucesos, sino en la descripción de costumbres, lugares y tipos humanos. Se busca expresar una mirada que capture el detalle y que se purifique de los lugares comunes, para traducir historias en las que lo familiar se amalgama con lo desconocido. ¿Qué tipo de relación con la realidad mantiene el sujeto que viaja en esta *Caravana*? Para dar respuesta a este interrogante, el presente trabajo analiza los textos de María Martoccia a la luz de la poética del relato de viajes presentada por Sofía Carrizo Rueda, y la noción de “habitar” que propone Heidegger. Se distinguen como principales isotopías de los relatos la aceptación de la otredad, la indefinición de los límites, y –como consecuencia de ellas– la unión de las distintas culturas, lugares e individuos. Todos se encuentran para, juntos, marchar por el incierto camino de la transformación de su “yo”.

Palabras clave: María Martoccia, relatos de viajes, narrativa argentina contemporánea, otredad, interculturalidad

Title: The Faded Self. Traveling, Residing and Recalling in María Martoccia’s *Caravana*

Abstract: In her anthology *Caravana* (1996), the Argentine author María Martoccia proposes a world in which the limits are not quite precise. There, characters travel with an uncertain destination, and, on their way, they are enriched by the encounter with the other. The narratives of this work don’t emphasize the facts, but the description of habits, places and people. There is an aim to express a perspective that captures the detail, and cleans itself out of common places, to tell stories in which what is familiar merges with the unknown. What kind of relationship with the reality holds the subject that travels in this *Caravana*? To answer this question, the present work analyses María Martoccia’s texts in the light of the poetics of travel literature as established by Sofía Carrizo Rueda, and of the notion of “residing” proposed by Heidegger. It also distinguishes as the main isotopies of *Caravana* the acceptance of otherness, the faintness of boundaries and, consequently, the union of different cultures, places and individuals. They all meet to walk together through the uncertain path of self-transformation.

Key words: María Martoccia, travel literature, contemporary Argentine narrative, otherness, interculturalism

For something must come, since we pass and pass along the coiled, convulsive throes of this marching along with the invisible grass that goes wherever this old road goes.

D. H. Lawrence, "On the march"

¿Se puede dividir la realidad humana, como de hecho la realidad humana parece estar auténticamente dividida, en culturas, historias, tradiciones, sociedades e incluso razas claramente diferentes entre sí, y continuar viviendo asumiendo humanamente las consecuencias?
Edward Said, *Orientalismo*

En su obra *Caravana*, María Martoccia describe un mundo en el que la relación entre el sujeto y la realidad es confusa. En él, los objetos y los lugares se configuran a partir del detalle, adquiriendo un peso del que dependerá el camino a tomar. Así lo expresa el epígrafe del libro, tomado de un cuento yemenita. Cuando un extranjero pregunta hacia dónde se dirige una caravana, el guía le responde: "¿Cómo vamos a saberlo si aún no estamos en camino?" (Martoccia 2009: 9).

A lo largo de este camino, Martoccia irá exhibiendo ámbitos y personajes que ella conoció durante sus viajes (Loiza 2003). Su objetivo no parece ser ante todo la narración de una historia, sino la descripción de diferentes tipos de humanos y lugares. La reminiscencia que hay entre cada relato, la aparición de anécdotas que irrumpen en las tramas principales y la presencia de personajes cuya identidad no se termina de definir, contrastan con la estructura externa de la antología. La autora divide su libro en tres partes: "En Inglaterra", "Fuera de Inglaterra" y "Sin ir más lejos". Partiendo de este "centro no esperable para una escritora argentina" (P. Z. 2009). María Martoccia pretende dar al mundo una cierta organización. Pero sus relatos prueban la dificultad de establecer fronteras mediante la literatura: los límites se desdibujan en la experiencia del viajar, del habitar y del recordar, de acuerdo con el yo cada vez más impreciso de los personajes.

A partir de esta escritura fundamentalmente descriptiva –pero de una descripción que apela al detalle del intimismo, no a los grandes paisajes–, la autora nos plantea algunos interrogantes: ¿qué significa habitar un lugar?, ¿de qué modo percibimos la realidad?, y, sobre todo: ¿en qué medida el habitar y el viajar afectan esta percepción?

Para clarificar estas cuestiones, debemos efectuar un análisis de los cuentos de *Caravana* a la luz de la estructura de los relatos de viajes, además de considerar qué rol tiene el espacio en relación con el sujeto desde una antropología social abierta a la posibilidad de una escritura "descentrada" (Sierra Aponte 2012: 247). Recurriremos a los conceptos que Sofía Carrizo Rueda plantea en torno a los relatos de viajes (1997, 2008) y a las ideas que Heidegger expone en su artículo "Construir, habitar, pensar" (1994), respectivamente. Será también fundamental para nuestro estudio la ponderación de la memoria y el olvido como mecanismos internos del yo, que permitirán a los personajes avanzar –o retroceder– en su camino por un "panorama em que tudo è incerteza" (Alves-Bezerra 2011: 68).

¿Cuál será, en esta antología de múltiples voces, la relación entre el "yo" de los personajes y el mundo real? Para adentrarnos en ese universo que Martoccia nos propone como real debemos ponernos en camino, observar con atención los detalles y permanecer dispuestos al encuentro con lo otro, que no se halla solo en el exterior, sino también en nuestros recuerdos, en nuestros deseos y en nuestra imaginación.

1. LOS CUENTOS DE CARAVANA COMO RELATOS DE VIAJES

You fellows know there are those voyages that seem ordered for the illustration of life that might stand for a symbol of existence...

Joseph Conrad, *Youth*

¿En qué medida se encuentran en los cuentos que componen esta obra determinados elementos de la poética del relato de viajes? Es importante discernir entre "relato de viajes" y "literatura de viajes". De acuerdo con la tradición crítica, Sofía Carrizo Rueda (1997, 2008) explica que, en un primer momento, podemos afirmar que la literatura de viajes cuenta con un referente ficcional, mientras que el relato de viajes constituye un género mixto que parte de lo documental y se enriquece con características y recursos de lo literario. Al respecto, señala Luis Albuquerque-García: "la factualidad de estos relatos, cuyo componente cronológico y topográfico remite a un tiempo y un espacio vividos por el viajero, no excluye su condición de literarios" (2011: 17). Además, una obra de literatura de viajes comprende, ante todo, un discurso narrativo; por el contrario, en los relatos de viajes prima lo descriptivo.

La recurrencia de la descripción será fundamental para el sentido de la obra, si tenemos en cuenta que un relato de viajes toma como punto de partida la experiencia del autor. Así, Carrizo Rueda plantea un fuerte vínculo entre el propósito de los viajeros que desarrollan el relato de sus viajes y las estrategias de ficcionalización a partir de las cuales ellos presentan el "fragmento de mundo" que conocieron:

quienes tienen por propósito fundamental relatar lo visto y vivido a lo largo de un itinerario, por imperio de esa misma realidad [...] pueden adquirir la capacidad de construir un mundo imaginario textual, a través de los procesos de simbolización propios de las narraciones ficcionales. (Carrizo Rueda 2008: 14)

El "mundo imaginario textual" que plantean los autores de los relatos de viajes –y a partir de los cuales expresan su percepción de lo real– se conforma a través de características discursivas concretas. En este sentido, las descripciones funcionarán como soportes del discurso, ya que en ellas se realizan dos movimientos que Carrizo Rueda considera imprescindibles para un relato de viajes. En el plano del emisor, encontramos la exposición de un "fragmento de mundo": la "imagen de mundo" que se gestó alrededor de este fragmento dependerá de la postura del sujeto y se explicitará en las isotopías que

atravesen cada descripción. En el plano del receptor, lo que se busca es provocar en él una reacción. En los relatos de viajes paradigmáticos, las descripciones funcionan como catálisis que, lejos de hacer avanzar la acción, la demoran. El viajero se detiene en el retrato de paisajes, situaciones, cosas y personajes. Puede incluso tomarse como objeto del retrato a sí mismo, en la medida en que ello colabore en la transmisión del fragmento de mundo que se busca mostrar. Además, muchas veces se apela a historias –vivas por el viajero, o recogidas por él en forma escrita u oral– que enriquezcan la descripción de las conductas humanas. Estas narraciones serán, por lo tanto, descriptivas. Pero, ¿cómo funciona esta inversión del discurso?

La preponderancia del discurso descriptivo influye de forma determinante en los núcleos que componen cada relato de viajes. Carrizo Rueda detecta como principal factor la “falta de relevancia del desenlace” (2008: 21). Al no haber necesidad de llegar a un desenlace, el autor puede decidir en cualquier momento dejar de relatar, y ese sería el fin de su libro. El clímax no estará, pues, situado hacia el final de la obra, ni girará en torno a los horizontes habituales del esquema narrativo básico “conflicto-solución del conflicto”: en los relatos de viajes, el clímax apunta a la tensión de las expectativas del receptor –que varían de acuerdo con la sociedad y la época–, producida por las declaraciones del autor, y en la que se ponen en juego, en el plano reflexivo, las isotopías que se incluyen en las descripciones. A la hora de analizar un texto de este género, Carrizo Rueda hace hincapié en la necesidad de registrar qué elementos elige el autor para configurar su “fragmento de mundo”, y cuáles deja de lado. Ello permitirá, en última instancia, ir develando las isotopías que atraviesan el discurso, para reflexionar sobre la “imagen de mundo” que quiere presentar el autor.

En el caso de María Martoccia, la complejidad de los procesos de simbolización –que se vinculan con la posición del sujeto– no termina de opacar la rica veta documental de los relatos. El referente real se explicita hasta el punto de que, en cuentos como “Mr. Black” o “El reclamo”, el narrador en primera persona llega incluso a identificarse con la autora por su nombre. En “La sutileza de los detalles”, una entrevista realizada por el diario *La Nación*, Martoccia afirma: “en los cuentos de *Caravana*, escribí a partir de situaciones dadas; yo desentierro historias que trato de hacer comprensibles para el lector” (Loiza 2003). Se torna innegable la relación con la experiencia vivida, que Carrizo Rueda tomaba como punto de partida para diferenciar los relatos de viajes de la literatura de viajes.

Pero este género híbrido adquiere características propiamente literarias. Los procesos de simbolización en *Caravana* se explicitan, por un lado, en la importancia del detalle –es decir, en qué es lo que se está mostrando–, y, por el otro, en la elección del punto de vista –en cómo se muestra ese “qué”–. Ambos elementos confluyen de manera insoslayable en la importancia del “yo”. Será ese “yo” quien desde su particular perspectiva de viajero-observador detectará y seleccionará los detalles que configuren su fragmento de mundo, y aportará, como focalizador, una red de asociaciones conscientes o inconscientes, que abreva siempre en la memoria. La estructura externa del libro, que toma por centro semántico a Inglaterra, da cuenta de cómo la autora organiza simbólicamente su fragmento de mundo, explicita un mecanismo de sistematización de ese recorte espacial.

En cuanto a las descripciones, Martoccia retrata –incluso más que a los lugares– a los sujetos que se encuentran en cada lugar. La falta de relevancia del desenlace se hace paten-

te, por ejemplo, en “Encanto” o “El olvido”, en los que un interés por la temática amorosa podría llevar al lector –desde su horizonte de expectativas– a la necesidad de encontrar una concreción de los hilos argumentales planteados. Pero no es esto lo que la autora nos quiere mostrar: toda línea narrativa se diluye en la inminencia de algo que se espera, pero que aún no ocurre, y cuya resolución es incierta. En “Bandera ajena”, por ejemplo, se ha hablado mucho de las flores de la biblioteca de Cowfold Market –que parecen ser el único atractivo turístico del lugar–, y, sin embargo, el relato finaliza “cuando yo cruzaba el pueblo para ver las famosas flores de la biblioteca y John y Henry se habían ido al funeral” (67).

En relatos como “La carta de Rusia”, “Mr. Black” o “La lechuga ciega”, comprobamos que los sucesos constituyen ante todo una excusa para describir a sus protagonistas: los posibles núcleos del relato –como la llegada de la carta que Barry esperaba, las clases de María a las que acudía Black o la muerte de Miriam– funcionan como estrategias puestas al servicio de la descripción de cosmovisiones y personalidades. “Mr. Black” y “La lechuga ciega” cuentan, a nuestro entender, con la particular cualidad de que los sujetos que se describen –Black y Miriam, respectivamente– no son aquellos en los que está focalizado el relato. Esto no quiere decir que cada texto describa a un solo personaje, pero resulta evidente que siempre hay una elección a favor de alguno. Tal es el caso de Tim, en cuyo retrato la narradora de “Los extranjeros” decide profundizar con especial simpatía.

Por otro lado, Carrizo Rueda señalaba la introducción de historias como parte de las descripciones que integran el relato de viajes. En casi todos los cuentos que componen *Caravana* podemos detectar al menos una de estas intromisiones; corresponden a historias vividas o recogidas por el personaje. En “Mr. Black” se narra la experiencia de Raymond y María en un viaje anterior, que contribuye a construir su imagen de viajeros, y por la cual la narradora concluye en que “no deja de ser alentador que una de las misiones de las cartas geográficas consista en agrandar el mundo” (18). Barry, principal objeto de la descripción de “La carta de Rusia”, relata un episodio de su vida que lo marcó para siempre, y que lo hizo pensar su propia identidad, tanto en el pasado como en el futuro (47). “Bandera ajena” gira en torno a una historia muy velada, pero que adquiere gran significación, por cuanto la bandera asume en sí el relato de toda una guerra (59). Para describir Boulon, en “Los extranjeros”, uno de los principales recursos es la historia de la familia de Oy, que Tim cuenta a la narradora (74); más allá de la flora, la fauna y la geografía del lugar, han sido sus habitantes quienes le han impreso a esta isla un carácter peculiar, gracias al cual el mestizaje y la extranjería terminan por ser los temas fundamentales del relato. Asimismo, en “Encanto” se da cuenta de una historia de gran importancia para la descripción del lugar: aquella que narra el descubrimiento del Buda de Oro (110), que Kevin refiere a Isabel. Ya en Argentina, en la última parte, se introduce una narración que condimenta, por así decirlo, la imagen de la comunidad angloparlante en Buenos Aires: en “El reclamo”, Vivianne le confiesa a María cómo llegó a enterarse de que Paul, un inglés amigo de la familia, se viste de mujer por las noches (203)¹.

¹ Respecto a las historias recogidas por testimonios orales, no podemos dejar de destacar que “La señora de Copacabana” constituye un excelente ejemplo de reproducción de la oralidad. En él se pueden detectar muchas historias, con las que la narradora contribuye no solo a su propia descripción, sino también a la de los viajeros que la escuchan, a la de Copacabana, y a la de todos los turistas que la señora ha

Por lo dicho, los textos que componen *Caravana* pertenecen al género del relato de viajes. En ellos, la autora expresa su imagen del mundo a partir de un proceso de ficcionalización –la descripción del detalle desde un sujeto atravesado por complejas redes de recuerdos– marcado por dos isotopías secundarias y una principal. Las dos primeras son la aceptación de la otredad y la indefinición de los límites –tanto los del espacio exterior al sujeto como los de la intimidad–. De ellas se desprende la tercera, que da forma a toda la obra, como un eje semántico fundamental: la unión de culturas, de lugares y de individuos, que les permitirá, tal vez, a los personajes “hacer el gesto de sobreponerse al desencanto” (Dilon 2003).

2. ¿CÓMO ES SER OTRO? VIAJE HACIA LA OTREDAD

I saw brown, bronze, yellow faces, the black eyes, the glitter, the colour of an Eastern crowd. And all these beings stared without a murmur, without a sigh, without a movement. They stared down at the boats, at the sleeping men who at night had come to them from the sea.

Joseph Conrad, *Youth*

En su compilación *Os outros. Narrativa argentina contemporânea*, Luis Gusmán presenta, entre textos de otros autores, un cuento de María Martoccia. Aunque este no pertenece a *Caravana*, creemos que también a la obra que analizamos aquí se le pueden aplicar algunos de los conceptos que Mariana Sierra-Aponte plantea para los autores incluidos por Gusmán. Esta autora define el panorama creado por Gusmán como perteneciente a una “literatura «descentrada» que huye del colorido local y de los temas políticos [...], en una expresión diferente del yo y de lo «íntimo», y en el margen geográfico, lingüístico y cultural propio del viajero y del inmigrante” (2012: 247).

Esta propuesta de descentralización del mundo y del “yo” abarca perfectamente las isotopías detectadas en *Caravana*, en particular aquella que se vincula con la aceptación de la otredad. Martoccia “huye del colorido local” a través del viaje, y en él reinventa su centro desde el encuentro con el margen. Lo distinto aparece aquí sin exuberancia romántica: se trata de un “exotismo del detalle” (P. Z. 2009) que propondrá al viajero convertirse en un auténtico observador. Él transita por el margen, descubre allí otra realidad, que lo lleva a afirmar y, luego, a cuestionar su propia identidad. María Martoccia lo expresa con las siguientes palabras:

Cuando estás en otra cultura, te sentís perdido y hay una afirmación de lo tuyo. Pero el efecto que produce es maravilloso porque ahí te das cuenta de que todo es una es-

conocido. El vértigo de la oralidad y la variedad temática de este monólogo pueden interpretarse a la luz de la cosmovisión que explicita este personaje: “Uno tarda en darse cuenta de que todo es lo mismo” (136).

estructura ficticia. Y es muy lindo porque lo tuyo no vale nada y lo otro tampoco, sólo es un sistema que dura un rato, pero que te hace tambalear. (Friera 2009)

En "Las réplicas" este proceso es llevado a su máxima expresión por la predisposición de la infancia, que no fija límites claros entre las distintas realidades que conoce, sino que las absorbe todas al mismo nivel. Así, Irene dice que Evelyn "es una nena extranjera que vivió en muchos países. En su vida vio cosas distintas. Va a pensar que es una costumbre argentina" (166).

El tema de lo otro se encuentra también vinculado con la problemática de las lenguas y la gestualidad. Las formas de comunicación no pueden estar cerradas: el nómada, esté donde esté –ya sea en un viaje, o en su lugar de origen– debe poder abrir estas estructuras y superar las barreras, para sobreponerse al desencanto. La problemática del idioma y la traducción aparece con fuerza –casi como tema principal– en "Mr. Black" y "El reclamo", y también se alude a ella en "Las réplicas" y "La lechuza ciega". En el caso de Mr. Black, su experiencia con las lenguas viene indisolublemente unida a cuestiones vitales para su emotividad:

Solo, en un pueblo hostil, se acostumbró a hablar delante de personas que no entendían y aumentó el gusto por las lenguas pertenecientes a la humanidad, como él las llamaba, y no a grupos étnicos. Por esta razón, cuando llegó la orden de Nueva Delhi, su respuesta fue estudiar italiano también. "¿Para qué nos hicieron aprender urdu?–repetía Mr. Black–. Ya entendíamos bien que nos odiaban". Y entonces la vejez de Mr. Black se convirtió en una senilidad en cuatro idiomas: el propio, el aborrecible, el que estudió para amortiguar la rabia y su más reciente adquisición, el español. (18)

A este hombre mayor que, lleno de emociones, confunde y amalgama las lenguas, se contrapone la pequeña Evelyn, que "daba la impresión de dominar el castellano porque poseía una gran memoria para retener oraciones enteras y un tino inexplicable para elegir la frase justa en el momento preciso" (168). Muchas de las frases que Evelyn repite revelan, en las antípodas del nomadismo emocional y envejecido de Mr. Black, una relación con lo otro más fría y a la vez más cercana, propia de la infancia, para la cual todo es posibilidad: "qué importancia tiene", "vaya uno a saber" y "el mundo siempre fue igual" son buenos ejemplos de cómo el aprendizaje de Evelyn acompaña una manera de ver el mundo en la que aún no se asume del todo la fuerza de la otredad, tal vez porque tampoco se ha definido todavía la identidad propia².

En cuanto a la gestualidad, debemos considerar ante todo la antítesis que el occidental establece entre la quietud y la acción, conceptos que en *Caravana* se encuentran asociados con la mentalidad oriental. Al igual que Isabel, de "Encanto", que siente miedo

² Un dato importante acerca del tratamiento de la lengua en *Caravana* se vincula con la discusión en torno al lenguaje con el cual Martoccia, amante de la traducción, escribe su obra. Según Damián Tabarovsky, se trata de una suerte de castellano de traducción, "como la búsqueda de un idioma que todavía no se inventó" (P.Z. 2008). La misma autora, interrogada al respecto, responde: "...casi no leo en castellano y probablemente eso se nota" (Friera 2008).

ante la posibilidad de una gestualidad inmóvil (114), la narradora de “Lutan quieta” desarrolla en su clímax de reflexión –a partir de un discurso plurívoco en el que se destaca la voz de Malcom– el tema de la quietud oriental. Planteado como una duda entre la actividad y la pasividad, este problema, para el pensamiento occidental, roza el absurdo. El mismo relato nos ofrece otro ejemplo de la divergencia de mentalidades entre Oriente y Occidente, de la cual el nómada no se asusta ni se burla:

En una tienda llena de bicicletas una mujer de cara ancha freía unos triángulos en una sartén enorme. Le pregunté:
 – ¿Usted los vende?
 No.
 ¿Puedo comprarle uno?
 Claro. (133)

Representada, entre otros, por Joseph, el niño mestizo de “Los extranjeros”, la confluencia entre las distintas culturas tiene, en *Caravana*, una repercusión directa sobre el “yo”: las reflexiones que el viajero establezca sobre la relación entre su espacio interno y la otredad exterior constituirán, generalmente, el punto climático de cada relato. Pero para llegar a este clímax –siguiendo la poética de los relatos de viajes, según la concibe Carrizo Rueda– es necesario que se apele en algún punto a las expectativas del receptor. ¿Cómo lograr que el receptor se compenetre con una situación que le es totalmente ajena? La bisagra entre el mundo “otro” y el receptor es, sin duda, el “yo” presente en el relato: el viajero debe identificarse primero con la otredad, para poder llevar a cabo, en las descripciones, un proceso de meditación que acerque al lector a la realidad de cada detalle exótico.

Un buen ejemplo de cómo el focalizador del relato vincula entre sí una descripción de la otredad con un elemento afín a los receptores puede ser encontrado en el retrato de la casa de Mr. Black:

El departamento de Mr. Black ocupaba el primer piso de una construcción de ladrillos con marcos y puertas de madera pintada. Las ventanas del living y dos habitaciones dan al jardín de la planta baja, que tiene tres canteros de azaleas y un estanque artificial cubierto con una red metálica para evitar que los gatos se coman al único pez. Al fondo, los árboles de St. Anns Well Gardens mueven las copas. Allí un químico filmó escenas que sirvieron para decir que había nacido el cine y las ardillas no hibernan por que los niños de la escuela primaria las saturan de dulces. (20)

En este fragmento reconocemos la capacidad del focalizador –que en este caso, coincide con el narrador– de buscar, en descripciones aparentemente inocentes, la complicidad del lector, quien debe decodificar el verdadero sentido de una imagen que apela a sus competencias culturales. Las situaciones climáticas de estos relatos de viaje se vinculan con la expectativa del lector y juegan con sus cuestionamientos, partiendo de las reflexiones del sujeto observador, que desde la realidad otra, interpela al receptor con planteos afines a problemáticas de la cultura occidental:

Desde la ventana se distinguía a los europeos que saltaban a los muelles cargados con sus cámaras y *souvenirs* de los mercados flotantes. Los nativos, en cambio, y aunque muchas veces llevaban canastos pesadísimos o rollos de telas sedosas, franqueaban la distancia sin esfuerzo. La cualidad del turista le pareció despreciable. Ella y Ricardo habían sido turistas muchas veces, pero consideró que a partir de ahora no lo serían nunca más. Por lo menos ella [...]. Cuando se acercaba el quinto aniversario de casamiento, Ricardo le dio una sorpresa: compró los pasajes para un crucero por el Caribe que terminó siendo una pesadilla. [...] Isabel, que no se torció el tobillo ni tuvo fiebre intestinal, tampoco pudo disfrutar del crucero porque, como ella descubriría al final del viaje, uno de los requisitos del matrimonio es disimular las alegrías individuales. (112)

En esta cita de “Encanto”, el clímax de la reflexión marca cómo el “yo” se decide a iniciar un cambio a partir del descubrimiento de lo otro. El viajero, que se encuentra al margen, consigue objetivar su cultura –en este caso, representada por el “ser turista”–, y comprende así la necesidad de dejar de lado sus estructuras, de “atenuar todo aquello en lo cual uno cree” (Dilon 2003) para entablar un vínculo con el otro-habitante y con el otro-lugar³. María Martoccia reconoce que “si hay algo que grito a voces, en la literatura y en la vida, es; ¿cómo es ser otro?” (Ríos 2012). Este deseo de identificación con la otredad lleva a Isabel –como a todos los personajes que componen esta *Caravana*– a quitar del centro de su “yo” una estructura cultural fija, de forma concordante con el concepto de “nómada”:

Los nómadas se reconocen como un viajero del «espacio» que permanentemente está desarticulando, desautorizando y desterritorializando los «terrenos» donde vive, antes de continuar su recorrido. Descansa en una pauta de repeticiones ordenadas que no tienen un destino final. El nómada está siempre en tránsito, va hacia... Por lo mismo, son las antípodas del migrante y el turista. (Browne Sartori 2006: 91)

Creemos que esta definición da cuenta cabal de por qué los personajes de *Caravana* logran una interacción diferente con lo otro –en cuanto al lugar– y con los otros –en cuanto a los sujetos que lo habitan–. Un buen ejemplo de las transformaciones que se dan en el viajero es Miriam, del relato “La lechuza ciega”, quien cambia tanto en Argentina que su amiga Debbie no logra reconocer sus hábitos. Como contrapunto, Marta e Irene, las hermanas solteras de “Las réplicas” –que nunca han salido de su casa–, anhelan lo otro como una forma de vida liberadora, que las asemeje a sus primos y les permita replicarse en la pequeña Evelyn: “cuando terminaran de tirar los muebles, pensó Marta con un entusiasmo casi infantil, serían un poco extranjeras” (154). En la “imagen de mundo” que propone Martoccia, lo importante no es hacia dónde se va, ni qué se logra poseer en el camino: hay una necesidad imperiosa de desestructurar el “yo”. Para

³ En el caso de Isabel, la protagonista de “Encanto”, la necesidad afectiva de un vínculo con el otro-habitante se resuelve en el enamoramiento con Kevin, que, si bien no es nativo, ha logrado, en su condición de habitante, acercarse a la realidad de Asia desde un punto de vista no extranjero.

lograr esta transformación, los viajeros deben continuar avanzando y observando, aunque no haya otra meta que el viajar en sí.

3. EL DESTINO INCIERTO Y LA REALIDAD

No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one's existence— that which makes its truth, its meaning—its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream—alone.

Joseph Conrad, *Youth*

La falta de una meta precisa del viaje se convertirá en un punto clave en torno al vínculo entre el “yo” y la realidad, de acuerdo con la segunda isotopía: la indefinición de los límites. ¿Cómo se refleja esta característica en el plano espacial? Acerca de la antología de Gusmán en la que se incluye a María Martoccia, Alves-Bezerra señala que en todos los autores seleccionados se presenta como presupuesto la indefinición (2011: 62), y que los elementos diaspóricos y extranjeros cuentan con un gran peso. La temática del viaje tendrá, por lo tanto, una presencia determinante. Pero Alves-Bezerra aclara que no se trata este tópico de manera tradicional: “a viagem é outra. O ponto de partida não garante o ponto de chegada” (2011: 68).

Nos encontramos en la obra de María Martoccia con una caravana de nómadas que avanza por un mundo hecho de detalles y cuyo centro está difusamente posicionado en Inglaterra, hacia una meta incierta. A su paso, se harán trizas las estructuras que sostienen aquello en lo que cada uno cree: la indefinición se traduce en la ausencia de una meta fija.

Por eso, los personajes optarán por distintas soluciones, con las que intentarán reafirmarse en medio de la falta de certezas, a través de la construcción de realidades alternativas. El mundo de Martoccia plantea miles de posibilidades, porque en él, todas las formas de vida y de cultura son posibles. Es factible, por ejemplo, que Marta e Irene construyan en su casa de Buenos Aires un espacio que desautomatice la vida tal como la conocen, que las haga algo más nómadas. Así lo piensa Marta: “Si nos decidimos a sacar todos estos armatostes la casa estará vacía, amplia como la tienda de los beduinos en el desierto y despojada como una de esas diminutas casas japonesas que tienen biombos de papel” (150). En el libro de Martoccia aparecen cuatro formas de alcanzar esta suerte de realidad alternativa: la planificación, la ensoñación, la mentira y la fe. Ejemplificadas aquí en relatos concretos, estas modalidades abarcan la generalidad de la obra, y definen, a partir de la incerteza, la relación entre el “yo” y lo real que existe en la configuración de este fragmento de mundo.

La primera de las soluciones posibles, la planificación, se plantea como un debate con el nomadismo, y esta estructura de oposición binaria –planificación/nomadismo– constituirá uno de los principales mecanismos que el narrador de “La carta de Rusia” utiliza para reflejar la relación entre Barry y su padre:

– Eso es lo que uno desearía haberle enseñado a los hijos: que sin planes casi no existe la satisfacción. En los planes se nos va la mitad de la vida, pero ellos tienen que asegurar que la otra mitad no sean planes también – concluyó el padre con la exaltación que le daba construir frases tan pomposas [...].

Barry había escuchado cientos de veces hablar a su padre de la satisfacción que daban los planes cumplidos. No quería discutir el asunto. Tampoco explicarle que a él le gustaba caminar sin rumbo en las ciudades que visitaba, meterse en callejones, dormir en pensiones, observar qué era lo que comía la gente del lugar, vagabundear, vivir sin casi ningún plan. O, por lo menos, con el plan de no tenerlos. (43)

Para el padre de Barry, la planificación es un intento de controlar la realidad, de situarse siempre en el mismo lugar: los padres de Barry nunca han viajado. Por ello, el nomadismo del protagonista lo lleva a resolver la situación de incerteza a partir del goce: según él, la planificación puede servir mientras se está quieto. Pero, en el viaje –o incluso, en el concebir el viaje– la personalidad cambia, se interpela la propia identidad, y el ser nómada se convierte en una forma de vida que permite disfrutar de la falta de certezas: “yo sigo teniendo ganas de viajar [...]. Cada vez más ganas de viajar” (39). Por ello, no importa el contenido de la carta –“Barry tardó en responder, tenía conciencia de que no había abierto la carta” (42)–, sino las múltiples oportunidades que se abren en eso no dicho, o no leído, y que llevan al viajero a adoptar costumbres que le eran ajenas. Por eso, al concluir este relato, Barry apenas empieza a responder la carta, y se nos dice que “optó por un tono que jamás había utilizado la primera vez” (52). La planificación es, entonces, una posibilidad, pero no es apta para aquellos que quieren alejarse de sus estructuras para ir hacia lo “otro”. Se trata de huir del desencanto mediante el movimiento permanente, a través de una realidad que nuestros planes no pueden dominar.

El tema de la ensoñación se torna algo más complejo, ya que en él irrumpen elementos no racionales. El caso paradigmático de la utilización de un sueño como forma de explicar y transformar la realidad está en “Lutan quieta”:

Cuando terminó el sueño decidí que esta iba a ser la versión que contaría, la definitiva. Aunque reconozco que está ligeramente alterada. Yo me perdí en el barrio chino de Bangkok, es cierto, y también pregunté por ellos en el British Council, pero en el sueño aparecieron otras cosas. De todas formas utilizo esa versión porque no soporto que los sueños se conviertan en algo inútil, en algo que uno no puede hacer circular como excusa. (123)

El sueño de la narradora constituye en sí mismo un relato de viajes, con todos los mecanismos propios del subconsciente, pero que resulta mucho más atractivo para condimentar las experiencias del viaje a Bagkok, porque, como afirma Lutan, “cuando viajamos es tan difícil saber qué es casualidad y qué no” (122). Así, lo onírico está planteado como una solución posible, en un mundo en el que la incerteza o el tedio de lo real llevan a escoger la ficción –una ficción, si se quiere, involuntaria, creada independientemente del sujeto, pero dentro de él– como la mejor alternativa.

Otra forma de ficción en el sentido amplio –esta vez sí, totalmente voluntaria, y elaborada con un afán de engañar al otro, presentándole una realidad inexistente– es, sin duda, la mentira. En “Encanto”, por ejemplo, Isabel fragua en su carta a Ricardo una mentira que le permite no quedarse encerrada en la realidad del hotel, sino ir a encontrarse con Kevin. No sabemos cómo se resuelve esta situación, pero podemos afirmar que, más allá de las dos posibilidades que se planteaban, Isabel –habiendo alterado en algo su personalidad, porque “era la primera vez que iba a mentirle a Ricardo” (115)– logra abrir una tercera posibilidad, alejada de la realidad, pero verosímil.

Una relación aún más clara entre la mentira y los cambios de hábitos se nos presenta en el relato que cierra el libro: “Los ciclos del doctor”. En él, la abuela de Martina se transforma en un personaje emblemático que acerca a la narradora a la experiencia de una realidad ficticia construida por el sujeto:

Nunca entendí por qué los demás se enfurecían tanto cuando la señora decía disparates. Aunque la abuela no decía disparates: mentía. No soportaba escuchar que alguien contara alguna experiencia. Ella, de inmediato, afirmaba que también lo había hecho. La anciana era una mujer de piel curtida, cara de zorrito y jugadora compulsiva del casino; hasta los ochenta y cinco había sido una eximia nadadora. En su deseo por no quedarse atrás en ninguna conversación le escuché decir que había sido fotógrafa en Milán y corista en el Maipo. Disparates. A Martina no le importaba. Las mentiras de su abuela parecían garantizarle las de su futura vejez. (220)

La mentira es tomada aquí como algo natural, vinculado con la vejez, con la experiencia y con la voluntad de comunicarse con los otros. Se trata de un elemento habitual en un mundo en el que no hay límites definidos, y en el que la voluntad de alterar lo real lleva a relatar las cosas de una manera diferente, ya sea tomando el material de un sueño, o adulterando los relatos con una creación planificada y consciente. La abuela de Martina reconoce que “todos mentimos por amor alguna vez” (220).

La oposición entre la realidad concreta y una alternativa verosímil que el sujeto confecciona, y en la cual cree, confluyen en la culminación de “La lechuza ciega”. La focalización se centra en Debbie, un personaje relativamente emocional, pero cuyos diálogos –en un español confuso– no llegan a aportarnos mayor información. Todo lo conocemos por medio de su introspección y sus recuerdos. Este relato se inicia con una estructura de cuento policial: tenemos un homicidio, un interrogante acerca de quién es el criminal, una víctima –Miriam– y un investigador, Debbie. Su figura, femenina, intuitiva y activa, replica con los policías de Puerto Iguazú la clásica oposición entre Sherlock Holmes y Scotland Yard.

Pero “La lechuza ciega” termina por desvincularse totalmente de este género. Esto ocurre porque no se da uno de los elementos principales –que podríamos determinar como el clímax narrativo de un policial–: la resolución del enigma. Debbie, basándose en la frágil evidencia de la relación entre la lechuza y su amiga, abre una nueva posibilidad, que ni siquiera se plantea como enigma, sino como una certeza alternativa, y que ella decide creer para poder continuar con su vida: “Es que ya no creía en la muerte de su amiga. La lechuza había aclarado todas sus dudas. La muerte era una impostora” (188). Tal vez, en este caso, la elección de tener fe en una realidad nacida de la propia elucubración

se vincula con la imposibilidad de comunicarse con el exterior. Al igual que la lechuza, que no podía ver a Miriam, Debbie a duras penas logra escuchar a los demás o hacerse escuchar: esta escisión entre el “yo” y los otros se refleja en la consecuente escisión entre lo real y aquello en lo que el personaje elige creer.

La fe en una alternativa construida, la mentira y la ensoñación desdibujan el límite entre una realidad que es inmanente a los personajes, y una realidad que, por serles externa a ellos, está mucho menos definida, y que es, además, menos interesante para volcar en una historia. La hibridación entre lo documental –es decir, los elementos con una referencia real– y lo literario, que se da en los cuentos de *Caravana* en tanto que son relatos de viajes, no puede disociarse de este empeño por ficcionalizar la realidad.

4. EMPACANDO RECUERDOS: EVOCACIONES EN EL VIAJE

There were moments when one's past came back to one, as it will sometimes when you have not a moment to spare to yourself; but it came in the shame of an unrestful and noisy dream, remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, and water, and silence.

Joseph Conrad, *Heart of darkness*

Uno de los factores que causa la indefinición de los límites en *Caravana* es la compleja red de recuerdos que estructuran lo que podríamos llamar la “cartografía íntima” del sujeto⁴. La memoria se verifica en los planos espaciales de la indefinición, ya que los recuerdos, siempre presentes en la intimidad del “yo”, son proyectados hacia el espacio que lo rodea, repercutiendo en forma de evocaciones mediante la libre asociación de ideas e imágenes.

Las narraciones que se inmiscuyen en la descripción –como la historia de “Mr. Black” que hace reflexionar a María y Raymond sobre la cartografía– se plantean la mayor parte de las veces como recuerdos, cuya relación con el desarrollo previo del discurso no siempre está explícita. Debemos suponer que se trata, casi en la totalidad de los casos, de una asociación libre que algún factor del presente relato evoca de forma inconsciente.

Malcom, el defensor de Lutan, asegura que los occidentales “tenemos una memoria obsesiva” (120). El trabajo de la memoria en *Caravana* plantea una exposición de esta obsesión como algo involuntario y que, en el viaje, pone en marcha el pensamiento analógico del sujeto, dispuesto a abrir su “yo” en el desdoblamiento y la mixtura de situaciones pasadas, presentes y futuras. Este es el mecanismo por medio del cual el nómada desterritorializa los lugares por los que pasa: la asociación. Con ella equipara, por ejemplo, el lenguaje nuevo que no comprende con la lluvia que cae inútilmente y se transforma en vapor (119).

⁴ Tomamos este término de María Rubio Martín (2011: 88): “No existen fórmulas, ni leyes, ni patrones. Sólo la memoria. El viaje, entonces, se convierte en travesía. Travesía en un tiempo que fluye libre, sin barreras, y en un espacio que es el de todos los instantes que conforman nuestra cartografía íntima y secreta, nuestro mito personal”.

Muchos de los observadores que pueblan *Caravana* se encuentran de pronto evocando frases, situaciones o imágenes que, partiendo del ámbito de la otredad, les hablan sobre la parte del mundo que ya les es familiar, desdibujando y acortando las fronteras. En este sentido, los objetos y personajes que, como parte de la descripción, funcionan como disparadores del recuerdo, adquieren un grado simbólico que resalta la importancia del detalle, en desmedro de los grandes paisajes. Así, Isabel establece una analogía entre un mozo tailandés que se recompone tras un paso en falso y un deportista rumano de las olimpiadas (91). Del mismo modo, la emblemática bandera de Crowfold Market se desdobra en la realidad presente, en la que solo la visitan los turistas, la pasada –por la reminiscencia con la guerra en la que peleó el padre del empleado de correos– y una tétrica visión del futuro: “Esa bandera no tiene que estar aquí. Papá merece que lo entierren envuelto en ella” (59). Este mismo relato plantea otra asociación, que trae aparejada una historia, o, si somos estrictos, tres historias:

Al salir leí una placa de bronce que cuando entré no había visto, quizás enceguecida por la diferencia de luz. “En esta habitación –decía– se ahorcó Billy Moore con las riendas de su caballo.” Aunque no había moraleja, la placa me recordó una que había visto en Londres durante mi primera visita al serpentario del zoológico. Era una mañana gris de verano. Las cobras dormían enroscadas, confundiendo sus colas y cabezas, en unas construcciones de cristal grueso. Inmóviles, junto a escamas de piel viejas, huevos con fetos de pollo descompuestos y un decorado de cactus. La inscripción esa vez decía: “En 1887 un cuidador ebrio se puso a jugar con las serpientes y murió de una mordedura”. Pero... ¿cuál es la enseñanza de alguien que se ahorcó con las riendas de un caballo? ¿Y por qué la placa del correo me recordaba a la del zoo? Probablemente, pensé, porque eran las dos únicas placas que yo recordaba en donde se describía la muerte. (57)

La particularidad que presenta la cita precedente es que, luego de realizar la asociación, la narradora se interpela a sí misma para analizar el porqué de este proceso y explicitar un mecanismo de su memoria. Un elemento similar se halla en “La carta de Rusia”, donde se establece una relación entre el miedo al pasado y los recuerdos de los viajes. El disparador son las colecciones de objetos de la madre de Barry: “[el padre] aceptaba que su mujer cambiara de hobby con una regularidad asombrosa y que cada uno de estos pasatiempos se convirtiera después, en la memoria de ella y de los demás, en etapas de vaya uno a saber qué” (41). Esta obsesión puntual, como una deformación de la memoria por medio de la cual se deben almacenar todos los recuerdos como algo ya pasado, es detectada también por Barry: “¿Cómo podía ser que su madre tirara todo? Incluso los regalos que él le había traído de sus viajes... ¿Por qué para ella cada objeto era indiscriminadamente parte de una colección que deshacía?” (45).

En “Las réplicas”, la situación de Marta e Irene parece llevarlas a la evocación constante: al armar en su casa una realidad ajena, extranjerizada, las hermanas no pueden dejar de recordar a las personas que las precedieron y que, aunque ellas no lo reconozcan, hablan a través de los objetos: “quitarían todo menos las cortinas y la lámpara con pie de alabastro. Sentía cariño por esa lámpara. Cuando eran chicas su padre siempre intentaba hablar de ella con las visitas” (150). A medida que avanza la historia, y Marta e Irene conocen a Evelyn,

comienzan a reconocer que "uno necesita recuerdos... No muchos, pero algunos son necesarios". De esta manera, un recuerdo que se proyecta hacia el futuro es marcado por la presencia de la mecedora que ellas conservan cuando Evelyn se va: "la mecedora quedó, igual que la lámpara de alabastro, como uno de los recuerdos de las hermanas" (170). El tema de la memoria resulta fundamental en el relato, y nos invita a reflexionar acerca del título: Marta e Irene, estableciendo para sus vidas una asociación con otras, se transforman en réplicas de sus parientes de Tandil en la medida en que mantiene viva, en sus acciones, su memoria: "de alguna forma, se las ingeniaban para demostrar que Nicolás y Alfredo eran sus modelos" (161). Por ello, Evelyn les confiere la tranquilidad de haber dejado una huella: "en los últimos años, ambas tuvieron la certeza de que habían lanzado al mundo una réplica" (170). Tal vez esta réplica –copia, y, a la vez, respuesta– llevará la memoria de las hermanas por todo el mundo, a través del viaje que ellas nunca se atrevieron a emprender.

Respecto de los recuerdos, *Caravana* presenta otra faceta del problema, en el cuento "El olvido". Su protagonista experimenta un verdadero cambio que surge de la posibilidad de una misión: debe salir con la hija del dueño del negocio, una adolescente que no se siente identificada con su padre vietnamita, a tal punto que lo llama "extranjero" (213). Aquí el olvido también funciona por asociación: "Kali tenía sangre en una oreja, ninguna otra herida, y a Sergio se le ocurrió que con su muerte desaparecía el horroroso mural que Manuela había pintado en la cocina" (209). El vínculo entre el gato, el mural y la ex novia es tan fuerte que logra que, tras la muerte del gato, todas las otras cosas desaparezcan de la realidad que Sergio crea en su mente. Creemos que este cuento incluye, entre la descripción del nómada y del extranjero como tipos humanos, un fuerte matiz narrativo, tal vez el más marcado de la obra. De hecho, el primordial olvido de Manuela, formado por asociaciones, resulta un núcleo de la narración indispensable para que Sergio pueda cumplir la misión de dejar entrar a otra mujer en su vida.

La memoria actúa en *Caravana* como una forma de disolución del límite. El pasado, el presente y el futuro se confunden, las historias y los objetos se compenetran, los sentimientos, los deseos y las ilusiones se identifican, y el viaje no deja de evocar símbolos: recuerdos y olvidos que se enroscan, como las cobras del serpentario de Londres, de forma tal que al nómada le resulta difícil discernir dónde terminan unos y dónde empiezan los otros.

5. HABITAR UN LUGAR, UNIR TODOS LOS LUGARES

Let the fool gape and shudder –the man knows, and can look without a wink. But he must at least be as much of a man as those on the shore. He must meet that truth with his own true stuff –with his own inborn strength.

Joseph Conrad, *Heart of darkness*

Los diversos tópicos de *Caravana* analizados confluyen en la que señalamos como principal isotopía de la obra: la unión de las culturas, de los lugares y de los individuos. Las ideas

expuestas por Heidegger en su artículo “Construir, habitar, pensar” (1994) completan la reflexión acerca del nomadismo, abriéndola hacia la perspectiva de una antropología del espacio. Al reflexionar en torno a la imagen del nómada, nos preguntamos: ¿el nómada es capaz de habitar? Y ante todo: ¿qué significa *habitar*? ¿Implica estatismo, permite una apertura a distintos lugares? Y, ¿qué consideramos que es un *lugar*? En el caso de Martoccia, su posicionamiento en la voz femenina nos lleva a afirmar la importancia que se le dará al contexto espacial: José Manuel Estévez Saá (2006: 9) no duda en sostener que el espacio suele presentarse, para la mujer, como una forma de determinación del rol social, impulsora de modelos conductuales. Y se vincula también con la aceptación de lo otro, porque, según Beatriz Colomina, “to be admitted is to be represented. And space is, after all, a form of representation” (Estévez Saá 2006: 10). La forma en la que el espacio represente al otro se vinculará directamente con la capacidad del observador de incorporar a su realidad eso distinto que el espacio le muestra.

Desde nuestro punto de vista, el viajero-nómada de María Martoccia deja de lado las imposiciones de un espacio que podría ser asfixiante y asume la incerteza de su propia representación, junto con la del otro, tomando como punto de partida la aceptación de todos los espacios y formas de representación posibles. En “Los extranjeros” encontramos un buen ejemplo de esta aceptación del espacio ajeno, como inicio de un camino de comprensión del otro:

- No podía concentrarme. Me desesperaba la falta de silencio. Allí [en la selva] todo se cae, arrastra, muerde y grita. En estos lugares a la gente no le queda más remedio que ser paganos.
- Es verdad, el ruido es pagano.
- Y tener que estar atento a tantas cosas... ¿Cómo va a creer uno que hay un solo dios? Su razonamiento era justo. (83)

Reconociendo, en el viaje, la indefinición de los límites, el nómada permite que su propia identidad se tambalee y llega así a reconocer la representación espacial del otro, a aceptarlo. Por ello, nos preguntamos nuevamente: ¿habitar un espacio es algo estático, o el nómada puede habitar y, desde allí, seguir observando y descentrando la realidad?

De acuerdo con Heidegger, el habitar no se limita a poseer una vivienda. Los hombres “habitan en la medida en que salvan la tierra [...]. Salvar la tierra no es adueñarse de la tierra, no es hacerla nuestro súbdito” (1994: 4), sino que consiste en coligar entre sí los elementos que componen la “Cuaternidad”: el cielo y la tierra, el espacio de los “divinos” y el de los mortales. Al habitar, el hombre incorpora al espacio su espíritu y, así, lo transforma en “algo aviado (espaciado), a lo que se le ha franqueado espacio, o sea, dentro de una frontera”. La visión de la frontera en este paradigma teórico es positiva: no se trata de un límite, del lugar donde algo termina, sino que es “aquello a partir de lo cual algo comienza a ser lo que es” (7).

El espacio es, entonces, otorgado por el hombre, en la medida en que él lo transforma en un lugar por medio del habitar. ¿Cuál será el efecto que tenga la existencia de este lugar? El espacio “aviado” será el ámbito perfecto para la unión entre el espíritu y la materia. Además, Heidegger señala que el hombre, por el mismo hecho de ser, “aguanta”

el espacio (8). Por ello, contiene en sí, de suyo, todos los lugares, y "solo porque los mortales, conforme a su esencia, aguantan espacios, pueden atravesar espacios" (8). En consecuencia, antes de llegar a un lugar estamos ya en él, porque su potencialidad reside en nuestra esencia de hombre que puede habitar.

En diálogo con la definición de nómada que nos proporciona Rodrigo Browne Sartori (2006), los conceptos de "habitar" y de "lugar", como los formula Heidegger, se articulan perfectamente con la propuesta de *Caravana*. Gracias a estas ideas, se establece no una ruptura, sino un vínculo entre el nómada y el habitar: por ser hombre, el nómada recorre todos los lugares, porque ellos ya están, por la esencia misma del habitar, contenidos en él. Para él, como para Heidegger, la frontera no constituye una barrera. El límite se desdibuja en cuanto impedimento, pero permite que, una vez que el sujeto traspasa la frontera, se pueda constituir en algo nuevo: se explica, entonces, la importancia de los cambios que sufren los viajeros, como en el caso de Miriam, Malcom o Isabel.

La forma en la que el nómada desarticula y desterritorializa el lugar –espacio otorgado por el hombre– reside en esa capacidad suya del tránsito. No significa que todos los lugares le sean ajenos, y que en todos se encuentre incómodo. Él debe seguir adelante porque no hay una meta definida. Pero el tránsito consiste, más bien, en un suceso habitar los distintos lugares. Estos, de acuerdo con Heidegger, existen ya en el sujeto, como potencialidad, y contienen en sí la capacidad de brindar unidad al mundo. Así, al viajar, el sujeto cambia, pero también transforma el espacio, le otorga espíritu, y conforme a las asociaciones de su memoria, crea para él una realidad que será a la vez familiar e incitante, siempre abierta a la aventura y a la posibilidad de generar un relato. Con la incerteza como meta final, con su identidad desdibujada y con la presencia del otro con sus distintas formas de representación, el nómada, habitando sucesivamente distintos espacios, logrará unir, en la disolución de límites, todas las culturas, todas las lenguas, todos los lugares y a todos los individuos.

CONCLUSIONES

Caravana, de María Martoccia, analizada a la luz de la estructura de los relatos de viajes, presenta como principales isotopías la aceptación de la otredad, la indefinición de los límites – tanto íntimos como espaciales– y, como consecuencia de ellas, la unión de las distintas culturas, lugares e individuos. Es fundamental reconocer dentro de esta obra la importancia de la otredad, que contribuye a desestructurar el "yo" y que constituye el principal objeto con el que se encuentra el nómada. Los viajeros de *Caravana* se corresponden con esta forma de vida: como nómadas, desarticulan los espacios que recorren, porque logran habitar en todos, pero seguir en tránsito sin una meta establecida. No llevan en su equipaje demasiados objetos, y su principal herramienta son los recuerdos que, por la libre asociación del pensamiento, conforman una red que vincula entre sí los lugares presentes, pasados y futuros, las historias y la experiencia, los deseos y las ilusiones, la realidad y la ficción.

En un mundo cuyo destino último se resolverá en la inminencia de aquello que se espera, María Martoccia propone una caravana en la que diversos tipos humanos se congregan para sobreponerse al desencanto. En ella encontramos nómadas dispuestos a habitar con otros para ser como otros. Ellos saben que las fronteras nos desdibujan y, a la vez, nos definen, en un movimiento extático, como algo nuevo, algo distinto de nosotros, algo que tal vez sea mejor. Ellos saben que en el viajar está el habitar, como ser humano, todos los espacios. No para invadirlos, no para explotarlos, sino para coligar, en cada uno, nuestro yo íntimo con el de los otros. Para unir entre sí todas las culturas. Para ampliar los límites de la memoria. Para, en definitiva, llevar a la realidad aquella característica de la literatura que Martoccia destaca sobre otras y que, a nuestro entender, convierte a la literatura misma en una gran caravana: “la relación de un libro con otros, los pasados y aquellos por venir” (2011).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBUQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011) “El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura* (CSIC). Vol. LXXIII (145): 15-34.
- ALVES-BEZERRA, Wilson (2011) “Promesas antológicas: o conto latino-americano contemporâneo a partir de algumas antologías”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. 38: 61-72. [En línea:] http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3804.pdf [08.02.2013].
- BROWNE SARTORI, Rodrigo (2006) “Navegaciones indisciplinadas: des(autor)izaciones comunicacionales en los espacios resistencia-mujer”. En: Mercedes Arriaga Flórez (coord.) *Mujeres, espacio & poder*. Madrid, ArCiBel: 83-93.
- CARRIZO RUEDA, Sofía Margarita (1997) *Poética del relato de viajes*. Kassel, Reichenberger.
- (2008) “Construcción y recepción de fragmentos de mundo”. En: Sofía Margarita Carrizo Rueda (coord.) *Escrituras del viaje: construcción y recepción de fragmentos de mundo*. Buenos Aires, Biblos: 9-93.
- ESTÉVEZ SAÁ, José Manuel (2006) “Desde el espacio de la reflexión crítica de las mujeres”. En: Mercedes Arriaga Flórez (coord.) *Mujeres, espacio & poder*. Madrid, ArCiBel: 95-108.
- FIERA, Silvina (2009) “Viajando comprobarás que todo es una estructura ficticia”. *Página 12*. (22.06.2009). [En línea:] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14290-2009-06-22.html> [14.05.2013].
- GUYOT, Héctor (2007) “Una soledad poblada de voces”. *La Nación* (20.10.2007). [En línea:] <http://www.lanacion.com.ar> [08.02.2013].
- HEIDEGGER, Martin (1994) “Construir, habitar, pensar”. En: *Conferencias y artículos*. Trad. de Eustaquio Barjau. Barcelona, Serbal. [En línea:] <https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:fx1UycdsTmYJ:www.manizales.unal.edu.co> [08.02.2013].
- LOIZA, Raquel (2003) “La sutileza de los detalles” *La Nación* (11.05.2003). [En línea:] <http://www.lanacion.com.ahttp://www.lanacion.com.ar/http://www.lanacion.com.ar/r> [08.02.2013].

- MARTOCCIA, María (2010 [1996]). *Caravana*. Buenos Aires, La Bestia Equilátera.
- (2011) "El mundo exótico y la dureza europea". *Eterna cadencia* (24.11.2011). [En línea:] <http://blog.eternacadencia.com.ar> [25.01.2013].
- P. Z. (2009) "Not a photo opportunity" *Eterna cadencia* (13.07.2009). [En línea:] <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2009/2863.ar> [08.02.2013].
- Ríos, Carlos (2012) "Fundirse en otro". *Bazar Americano*. 39. [En línea:] <http://www.bazaramericano.com>. [07.02.2013].
- RUBIO MARTÍN, María (2011) "En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género". *Revista de Literatura* (CSIC). Vol. LXXIII, 145: 65-90.
- SIERRA APONTE, Mariana (2012) *Os outros. Narrativa argentina contemporânea. Caracol: revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Hispano Americana* (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo). 3. [En línea:] http://www.fflch.usp.br/dlm/revcaracol/site/images/stories/revistas/03/Resenha_02.pdf. [08.02.2013].