

## *Palabras preliminares*

El viaje, tan tentador y cotidiano a un tiempo, es por derecho propio uno de los grandes temas de la literatura universal. Tratándose de un relato que nunca ha abandonado el periplo de los hombres por tierra, mar y aire, parece fundamental dar respuesta a la pregunta por las particularidades que distinguen su escritura, si es que así ocurre, en este siglo en ciernes. Más aun teniendo en cuenta que, junto a la evolución de las motivaciones que han impulsado a los viajeros a lo largo de la historia, también han variado los discursos empleados para narrar travesías, migraciones, expediciones y visitas turísticas. Así, por ejemplo, cuando el viaje era de exploración a tierras lejanas, como sucedía en la Edad Media, la relación derivada resultaba eminentemente descriptiva. Más tarde, durante el auge del Grand Tour, los jóvenes recurrían a la escritura diarística o al género epistolar para dar cuenta de la ruta que emprendían como culminación a su formación intelectual, cultural y vital por las principales capitales europeas. Frente a ellos, las estancias de los escritores modernistas en París u Oriente adoptaron forma de crónica, porque el incipiente sector de la prensa les costeó los viajes y les permitió vivir, mal que bien, de la escritura.

Pero en las dos primeras décadas del siglo *xxi*, como en ningún otro momento, se ha sentido en los discursos sociales y culturales el calado de una retórica del viaje que la literatura conoce desde antiguo, en los términos planteados por Sofía Carrizo Rueda: “Las escrituras de los desplazamientos geográficos se entreveran entonces con la metáfora ubicua que convoca incesantemente a ‘viajar’, para terminar confiriendo a este hecho un protagonismo insoslayable en la construcción del imaginario de nuestra época” (2008: 47). En paralelo, en los últimos años se han revitalizado las escrituras de viaje, tal y como acreditan tanto la abultada oferta editorial sobre el asunto como la creciente atención de la crítica a este fenómeno. Mientras los estantes de las librerías se pueblan de novedades que se hacen eco de la vocación viajera —procedentes de las oficinas de grandes grupos editoriales, pero también de las mesas de editores independientes—, en las facultades se imparten cursos monográficos sobre la materia, se escriben libros que ahondan en la raíz estética del despla-

miento y se discuten los temas y las formas de las obras en conferencias y encuentros científicos.

Esto obliga a extremar la atención a la hora de definir la pervivencia y moda del viaje en el terreno literario, pues son tantas las motivaciones que impulsan la partida como las figuraciones literarias que del desplazamiento se derivan. Me interesa, por tanto, en estas páginas, destacar a aquellos viajeros que cuestionan la idea misma de viaje, ya sea por ocuparse de los trayectos más nimios o por despreocuparse de las poses del viajero que desdeña a los turistas. Cuando el viaje se convierte en una actividad cotidiana o cuando su frecuencia permite llamar “hogar” a muchos lugares, el viajero se transforma en un sedentario nómada (Bericat Alastuey, 1994): su desplazamiento es constante, pero no trascendente, coyuntura que muchos escritores trasladan a su creación literaria. Sus obras, por tanto, se inscriben en un paradigma de la movilidad (Lindsay, 2010) donde la experiencia social del viaje no puede sustraerse de su recreación artística.

Tal perspectiva de estudio resulta novedosa en el seno de la disciplina conformada desde los años ochenta del siglo pasado en torno al relato de viaje en el contexto hispánico. Al esbozar una aproximación teórica al género sorprende el deslinde entre las diferentes tradiciones nacionales y los intereses de la literatura comparada, pues pocas manifestaciones hay más adecuadas al propósito de esta materia que la escritura de viaje, que se nutre temáticamente del desplazamiento al tiempo que lo encarna con la constante mutación de sus estructuras en cada obra y que no se entiende sin la superación de las fronteras. “La literatura de viajes por su misma naturaleza está acostumbrada a traspasar confines”, escribe Domenico Nucera (2002: 243) en un capítulo de la *Introducción a la literatura comparada* de Armando Gnisci consagrado significativamente a la dimensión literaria del viaje. Esos límites y esas fronteras son, por supuesto, geográficos, pero también literarios y creativos: este tipo de relato colinda con múltiples géneros y disciplinas que anexiona o desdeña a placer, conformando así una cartografía inestable cuyo estudio puede remontarse a los albores de la letra escrita. Son imprescindibles, por tanto, trabajos como los de Carlos García Gual (1981, 2008) que se retrotraen a la Antigüedad clásica para determinar las modalidades y las fases de los desplazamientos y la consagración del motivo o tema literario y los libros de Juliana González-Rivera (2019b y 2019c), que desentrañan los tópicos, tipologías, modalidades del discurso y estrategias retóricas que atañen a los viajeros de todos los tiempos con independencia de lenguas, propósitos o destinos.

Al margen de estos estudios de conjunto basados en corpus de diversas procedencias, han prevalecido en escuelas como la anglosajona, la francesa o la hispánica las perspectivas particulares, no centradas en límites fronterizos, pero sí en los dominios de un idioma, lo que permite comparar el desarrollo tanto del género como de la disciplina en las diferentes tradi-

ciones. Tal ejercicio refuerza la idea sostenida por Carrizo Rueda en 1997, según la cual la crítica del relato de viaje en español se había centrado sobremanera en el plano del contenido, descuidando los aspectos formales definitorios de la tipología textual. Cuatro décadas atrás, en las fechas en las que en el ámbito hispánico se ponían los mimbres para comenzar a definir el género (Regales Serna, 1983; Martínez de Pisón, 1984; Pérez Priego, 1984; Rubio Tovar, 1986; Núñez, 1989), la crítica anglosajona ya hablaba de mixtura genérica (Campbell, 1888) y la francesa reconocía en obras del siglo XIX modalidades del relato que se desviaban de los moldes clásicos (Le Huenen, 1987; Gomez-Géraud, 1990). También las tradiciones vecinas anticiparon perspectivas de estudio que se explorarán en este trabajo, como la correlación entre las formas del relato y la vigencia de los discursos espaciales —con la movilidad y la mutación como nociones clave— (Thompson, 2011) o la excentricidad de algunas obras de viaje (Hambursin, 2006).

Volviendo a la somera revisión histórica que contempla los inicios y la consolidación de la crítica del relato de viaje hispánico, las aportaciones que constataron su vitalidad en los años ochenta dieron paso a una serie de estudios realizados a partir de un corpus medieval sobre el que se ensayaron las metodologías de análisis para el género en su conjunto. Y en este punto, a los nombres de Miguel Ángel Pérez Priego y Joaquín Rubio Tovar hay que sumar los de Eugenia Popeanga (1991, 1992) y Francisco López Estrada (2003). Se va delineando así un paradigma tradicional para el relato de viaje: descriptivo, documental, objetivo y ceñido al itinerario, cuyo desarrollo teórico no habría sido posible sin la diferenciación establecida por Carrizo Rueda (1997) entre *literatura de viaje* y *relato de viaje*, donde la primera es una categoría que abarca cualquier obra literaria que trate del viaje o lo contenga de forma tangencial y la segunda, una forma restringida en la que el viaje conjuga aspectos literarios y documentales. De esta confrontación se hacen eco los máximos representantes del estudio del relato de viaje de corte clásico mediante la elaboración de definiciones y modelos de análisis: Julio Peñate Rivero (2004, 2012), Luis Alburquerque (2006, 2011), Kurt Spang (2008), Ottmar Ette (2008), Beatriz Colombi (2010b) o Patricia Almarcegui (2019). Y si bien muchas de estas voces vislumbraban la naturaleza híbrida de un género capaz tanto de insertarse en otros como de integrarlos (Peñate Rivero, 2004a: 18-19) —Almarcegui habla del “género huidizo” y de cómo la experiencia del desplazamiento propicia la multiplicidad (2008: 27); pero mucho antes Popeanga (1991a: 29) perseguía en su investigación sobre la peregrinación medieval a Oriente “textos misceláneos”, en los que el viajero interviniera premeditadamente para conformar una obra que no fuera en extremo descriptiva—, la dificultad para caracterizar una tipología textual de naturaleza heterogénea ha supuesto que, en gran medida, la crítica académica se conforme con asumir y detallar su hibridez y polimorfismo, sin pro-

fundizar en las particularidades existentes o sin diferenciar posibles modalidades. Solo en la nueva centuria aparecen los esfuerzos en este sentido, de la mano de críticos como Geneviève Champeau (2004a, 2004b), Jorge Carrión (2005, 2007, 2009), María Rubio Martín (2011, 2020) o Federico Guzmán Rubio (2013).

Y es que, llegado el siglo XXI, se constata una renovación del género en el contexto hispánico. Sin dejar de lado el par de elementos constitutivos del relato de viaje que han de permanecer inalterables para que una obra pueda recibir tal denominación —esto es, que el texto surja de un viaje real y que manifieste un marcado componente autobiográfico, porque quien narra los hechos se identifica a la vez con el viajero que los experimentó y con el autor que los escribe—, se advierte la incorporación de rasgos que exceden los márgenes y parámetros habituales de definición. En el 2000, año bisagra, Mempo Giardinelli publicó *Final de novela en Patagonia*, un texto híbrido en el que la narración de un viaje en coche hacia la pampa y el desierto australes se imbrica con el relato de escritura de una novela. Años más tarde, el autor anotaría a propósito de su obra liminar:

Fue un periplo de más de cuarenta días por un territorio alucinante, que me afirmó en la idea de que todavía son posibles y además tienen sentido las escrituras alternativas, no convencionales. [...] Nosotros quisimos hacer un viaje no convencional a la Patagonia, antiturstico si se quiere. Y creo que por eso mi libro salió como salió: de difícil caracterización dentro de un género. Que es lo que a mí más me gusta porque yo no soy un viajero que escribe libros, sino un escritor que viaja (2008: 32-33).

En ese espíritu anticonvencional se alinean las obras que, desde 2001, alumbran ciertos viajes literarios en los que, por lo general, va desapareciendo cualquier mención del trayecto, así como la descripción o la narración de grandes acontecimientos, que quedan reducidos a la mínima anécdota. Lo que prevalece en ellos, entonces, es un discurso reflexivo, centrado en la práctica de la escritura e integrado fundamentalmente en un paisaje urbano. Todos estos elementos, presentes de manera aislada en la literatura anterior al periodo aquí estudiado, se concitan ahora para definir un nuevo paradigma para el relato de viaje basado en el hibridismo y alejado ya de la modalidad tradicional donde primaban la carga descriptiva y la construcción del viajero a partir de la definición de identidad y alteridad, con modelos tan reconocibles como los clásicos *Viaje de recreo* de Clorinda Matto de Turner, *Mis viajes por Europa* de Carmen de Burgos, *En viaje* de Adolfo Bioy Casares o *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela.

Cuando la investigación que da lugar a este libro no era más que un proyecto, el trabajo de Beatriz Colombi sobre el viaje intelectual modernista supuso una verdadera iluminación: en una sola frase, “*el que escribe*

*es el que viaja*” (2004: 14), lograba condensar con perfecta precisión lo que, hasta entonces, para mí no eran más que intuiciones. En la intersección que se forma entre los que viven para escribir y los que viven en tránsito —los escritores que viajan, que diría Giardinelli— reside el corpus definido en estas páginas. En consecuencia, en los textos que ocuparán esta reflexión el periplo no responde a la sed de aventura, a un afán de exploración, a una vocación intelectual o exótica ni a un mero interés turístico: los escritores viajan porque escriben, bien sea para recopilar el material o las experiencias que nutrirán sus páginas futuras, bien sea para promocionar las ya escritas. Lo cual es posible, en gran medida, debido a las transformaciones que en las últimas décadas se aprecia en los modelos de movilidad, entre las que cabe citar el aumento de la comodidad de los transportes, su rapidez o su relativa asequibilidad.

Estos cambios explican sin ningún género de dudas la variación en las motivaciones de un nutrido grupo de escritores que no parten ya en pos de aventuras, exploraciones, exotismo o educación. Jorge Carrión propuso el término “metaviaje” para subrayar que el viajero ya no va, regresa (2009: 26). No busca un encuentro con el otro, sino, más bien, un reencuentro consigo mismo y, en última instancia y parafraseando a Rubén Darío, persigue una forma. Andrés Neuman lo ilustra a la perfección en un par de líneas de *Cómo viajar sin ver*: “Lejos del reportaje de fondo, me interesaba buscar un cruce entre la micronarrativa, el aforismo y la crónica relámpago. Renunciaría entonces al afán de recrear totalidades, dar la impresión de un conjunto. Asumiría los pedazos” (2010: 15). En tan breve exposición se recogen algunas de las tendencias más sugerentes de la última literatura en español, tales como la práctica mezclada de géneros diversos, la predilección por las formas breves y el fragmento o la omnipresencia de una primera persona del singular inclinada a expresar sus impresiones personales, a las que habría que sumar el desdibujamiento de las fronteras entre realidad y ficción y la creación deudora de las nuevas tecnologías. Sin embargo, el narrador no está hablando aquí de cualquier práctica literaria, sino esclareciendo la estética preferida para contar el viaje en el siglo XXI: “Admitiría que viajar se compone sobre todo de no ver. Que la vida es un fragmento, y ni siquiera ella conforma una unidad. Lo único que tenemos es un resquicio de atención. Una mínima esquina del acontecimiento. Nos lo jugamos todo, nuestro pobre conocimiento del mundo, en un parpadeo” (2010: 15).

La apropiación de los pedazos, junto a la dinamicidad de la imagen del parpadeo, llevan irremediamente a pensar en Augusto Monterroso y en la obertura de *Movimiento perpetuo*: “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo” (2000: 7). Estas palabras condensan las dos dimensiones de esta

propuesta de estudio sobre las escrituras de viaje, las dinámicas y poéticas del desplazamiento: de una parte, la idea misma de movimiento, esa inscripción de la escritura en el paradigma de la movilidad; y, de otra, la asunción de todo tipo de formas para lograrlo. Sostengo, por tanto, que existe una correlación entre la práctica social y cultural del viaje y su registro literario, una alianza que alienta varios interrogantes. ¿Es posible narrar el viaje cuando se ha proclamado su ocaso? ¿En qué medida la variación de los usos viajeros ha modificado sus formas de representación, el modo de contarlo? ¿A qué se debe la heterogeneidad formal del relato de viaje y qué relación guarda con las estéticas del siglo XXI y con los cambios acaecidos en el ejercicio de la movilidad?

Para dar respuesta a las preguntas planteadas, he articulado el presente volumen en cinco capítulos. Los dos primeros constituyen un díptico que atiende primero a las dinámicas y después a las poéticas del desplazamiento. Es importante situar, en primer término, las escrituras de viaje en su contexto de enunciación; recurriré para ello a los conceptos de movilidad y de mutación, patentes en algunas metáforas que han servido para definir el presente y los procesos y comunicaciones que auspicia la red. Ambos actúan como principios rectores de las obras literarias en el género, puesto que los textos surgen de un desplazamiento y el único patrón al que están sujetos es al de la inestabilidad de la forma, móvil y mudable, de manera que no hay dos obras iguales. Por otra parte, el estudio de la escritura del viaje, cuya vigencia se encuentra directamente relacionada con el actual interés por el espacio frente al tiempo, ha de acometerse desde perspectivas que atiendan de manera conjunta al uso literario de los lugares y al análisis espacial de los textos, a las que habrá de sumarse también la consideración del espacio textual y de la configuración del libro como objeto material. Por ello, acotando la influencia del giro espacial introduciré la noción de giro o paradigma de la movilidad, que da cuenta de la pervivencia de la retórica del viaje en los estudios literarios y allende sus dominios, demostrando la pertinencia de examinar solidariamente el viaje en sus vertientes social y artística. Finalmente, dentro de la constelación de conceptos espaciales que definen el presente, situaré los textos en un contexto específico de giro urbano que condiciona el protagonismo de la ciudad contemporánea como destino predilecto para los relatos de viaje.

En el segundo capítulo inicio el estudio de las escrituras de viaje contemporáneas a partir del concepto de deriva. Hay derivas textuales, o desviaciones del relato híbrido respecto al paradigma tradicional, donde se verá un desapego a la descripción y el itinerario. La digresión cobra así un papel protagónico en unos textos que se muestran absolutamente despreocupados por el recorrido, cayendo incluso hasta en la desorientación, y diversifican las estrategias que dan cuenta del desplazamiento. Por su parte, el narrador-viajero ya no es el testigo e intérprete de un mundo que comunica al lector gracias a su contacto con un espacio nuevo y con

el otro, sino un individuo replegado hacia su intimidad o cuyas motivaciones son literarias y artísticas. Además, cuando encuentra un cauce esencialmente literario, la actitud estética que impulsa estas poéticas y las lleva aacomparar escritura y tránsito adopta una suerte de “enunciación nómada” (Barthélémy, 2011: 238) que se manifiesta en el plano léxico y en el sintáctico, pero también en un nivel supratextual que compete a los procesos de intertextualidad e intermedialidad. Pero también hay derivas genéricas derivas o ciertos *vi(r)ajes* que implican a la forma del relato y se producen cuando el viaje se asimila a las formas híbridas de la crónica, el dietario y el ensayo. Y por supuesto, las derivas coexisten junto a los “viajes literarios” (Castro, 2020) que en la actualidad optan por la atomización del discurso o la hibridación de las formas, pero donde el trayecto lineal sigue siendo el elemento central y vertebrador del relato.

De la dificultad para establecer delimitaciones estables en la teoría, lo cual no es sino el mero reflejo de las complicaciones que surgen a la hora de ubicar las obras de creación singulares en compartimentos inamovibles e infalibles, surge la propuesta teórica dúctil de las derivas del relato de viaje. Prefiero este concepto antes que el de modalidad porque no se produce una adecuación del modelo estable y reglada, extensible a diferentes obras literarias, sino que cada una instaura su propio encaje. De hecho, no hay una forma unívoca para escribir el desplazamiento: el viaje es la forma, algo que en realidad no surge en el siglo XXI. Por ello, para dar cuenta de los antecedentes del relato de viajes híbrido en el siglo XX ofrezco un catálogo de viajes fragmentarios para la primera mitad y de viajes excéntricos para la segunda. Finalmente, propongo un recuento de los *vi(r)ajes* que, hacia la crónica, el dietario y el ensayo, manifiestan los relatos de viaje escritos en el ámbito hispánico entre los años 2001 y 2020.

He de hacer notar en este punto cómo la combinatoria se ha mostrado fértil a la hora de adjudicar nombres a las prácticas literarias y artísticas del desplazamiento en las últimas décadas, como si el actual paradigma de la movilidad en que se inscriben desbordase la clásica variante genérica del relato de viajes. A los núcleos “poéticas”, “discursos”, “literaturas” o “escrituras” se asocian, un amplio abanico de preposiciones mediante, las dispares circunstancias que remiten, según el caso, al viaje, al tránsito, al movimiento, a la errancia, al nomadismo. Así, al margen de las formulaciones clásicas de los estudios del género, que indistintamente se refieren a las poéticas, literaturas o escrituras del viaje, desde un punto de vista teórico se habla de “discursos del desplazamiento” (Kaplan, 1996) y desde la crítica se denomina “literatura en tránsito” a las ficciones sobre expediciones en el desierto (Torre, 2010) y a las ficciones migrantes “poéticas” o “escrituras del desplazamiento” (Alcaide Ramírez, 2014; Rueda, 2004). En un ámbito ajeno al viaje, aunque no a la idea de desplazamiento, se encontrarían las “escrituras errantes” con las que Julio Prieto (2016) se refiere a las poéticas de la ilegibilidad y las “escrituras en tránsito” con las

que César Zamorano Díaz (2019) resalta los intercambios que propician las revistas y otras redes culturales en el ámbito latinoamericano.

Más cercanas a los planteamientos de este estudio son, desde un punto de vista teórico, las “escrituras nómades” de Belén Gache o la “literatura en movimiento” de Ottmar Ette y, desde una perspectiva crítica, las “formas errantes” de Graciela Speranza (2012) y las “poéticas del tránsito” de Carolina Rolle (2016, 2017), por adoptar perspectivas abarcadoras que integran las producciones artísticas que se sitúan fuera de los contornos de lo literario, reconociendo así en un sentido amplio el “arte de viaje” del que habla Carrión (2008b: 78-79). En *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Speranza mapea una serie de performances, exposiciones, obras literarias y fotografías, entre otras manifestaciones artísticas, que, partiendo de una noción vaga o elaborada del viaje, persiguen trasladar el movimiento a la materialidad de la obra misma. Rolle, por su parte, se aproxima a estas poéticas a partir de un corpus latinoamericano intermedial. No se trata, por tanto, exclusivamente, de demostrar que el viaje o el espacio monopolizan los discursos artísticos del siglo XXI, sino de subrayar que, además, estos conceptos rigen los procesos compositivos de las obras. Son maneras de decir, con Bourriaud, que “el inmigrado, el exiliado, el turista, el errante urbano son las figuras dominantes de la cultura contemporánea” (2009: 56). Como observa Graciela Speranza:

es en la movilidad real o imaginaria, en el viaje o el paseo urbano, en las migraciones voluntarias e involuntarias y en las prácticas y lenguajes de fronteras lábiles, donde el arte y la literatura [...] parecen haber encontrado formas errantes —y ya no temas ni meras ideas o relatos— con las que traducir la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de las redes globales (2012: 16).

Son, además, formas que, como el pensamiento errante según Deleuze, se caracterizan por desafiar los códigos y las reglas heredados: “el nómada no es necesariamente alguien que se mueve: hay viajes inmóviles, viajes en intensidad, y hasta históricamente los nómadas no se mueven como emigrantes sino que son, al revés, los que no se mueven, los que se nomadizan para quedarse en el mismo sitio” (2005: 329). La escritura del desplazamiento así entendida y desempeñada se alinea con la corriente del arte inespecífico definido por Florencia Garramuño, dando lugar a obras que demuestran en su multiplicación de formas, soportes y combinaciones o interferencias con otras artes una evidente incomodidad ante las etiquetas o categorías que definen y demarcan las prácticas estéticas contemporáneas (2015: 19-20). Un arte general, inespecífico, signado por la no pertenencia, por la mezcla y, en definitiva, por la movilidad entre formas. Forma errante. Este es el sentido que adquieren las derivas del relato de viaje. Pero, a diferencia de las propuestas anteriores, las derivas aquí estudiadas



contemplarán exclusivamente viajes voluntarios o consentidos —que responden, por tanto, a la máxima general de *otium et negotium* por razones de índole personal, profesional o turística—.

Dentro del corpus general que contempla cuarenta y cinco obras de viaje he elegido, para su análisis en los tres últimos capítulos, nueve libros representativos de la deriva del género y, en particular, de la diversidad editorial que atañe al fenómeno, así como de la heterogeneidad formal y de soportes que le son característicos. Se trata de *Poste restante* de Cynthia Rimsky (2001), *13 viajes in vitro* de Mercedes Cebrián (2008), *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec (2008), *Una luna. Diario de hiperviaje* de Martín Caparrós (2009), *Papeles falsos* de Valeria Luiselli (2010), *Cuaderno alemán* de María Negroni (2015), *Hermano de hielo* de Alicia Kopf (2016), *Barcelona. Libro de los pasajes* de Jorge Carrión (2017) y *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2017) de Cristina Rivera Garza. La selección se ajusta asimismo a un doble criterio formal y temático, de modo que cada libro es modelo a la vez de uno de los vi(r)ajes definidos y de uno de los territorios o motivos destacados en la escritura del viaje: el espacio, la experiencia y la literatura. Y sus autores conforman, además, una muestra intergeneracional y transnacional: son escritores nacidos entre 1957 y 1983 en los cuatro países que cuentan con la mayor representación en el corpus general: Argentina, Chile, España y México, aunque en su mayoría han residido o tienen establecida su residencia en lugares diferentes a aquellos en los que nacieron.

De este modo, en el capítulo tres, el estudio de *Mis dos mundos*, *Una luna* y *13 viajes in vitro* supone la aproximación a diferentes formas de viajar y actitudes inesperadas en los viajeros: la vacilación y la duda, la incomodidad ante las desigualdades constatadas y el cuestionamiento de los estereotipos de los turistas y los garantes del aura del viaje. Se pondrá así de manifiesto una nueva retórica del viaje en la que priman las figuras de repetición, relevando en importancia a las de comparación que definían el paradigma tradicional, y una revisión paródica de los elementos constitutivos del género. El cuarto capítulo, a partir de los análisis de *Poste restante*, *Cuaderno alemán* y *Hermano de hielo*, incide en la actualización del recurso retórico de la yuxtaposición desde la textovisualidad, así como en la fecundidad del recurso del inventario. La inestabilidad formal, patente en la sucesión de ediciones, de géneros y soportes y de traducciones y expresiones artísticas, dará cuenta de la transitoriedad de la experiencia: puesto que las búsquedas de la identidad y la memoria familiar o la comprensión de algunas parcelas del mundo y de la historia no son nunca concluyentes, la palabra no puede asirlas y encerrarlas. La lectura, en último lugar, de *Papeles falsos*, *Barcelona. Libro de los pasajes* y *Había mucha neblina o humo o no sé qué* motiva en el capítulo cinco la definición de las relaciones renovadas con la tradición, que trascienden el acercamiento a aquellos autores que antes relataron su visita a un lugar. El trabajo de ar-

chivo adquirirá un papel fundamental en estas propuestas, que actualizan el uso clásico de la intertextualidad en el género. Finalmente, y puesto que el itinerario se diluye en estos títulos, se descubrirán nuevas estrategias mediante las cuales el desplazamiento mantiene su protagonismo, logrando así una espacialización de la configuración textual del relato.

El viajero contemporáneo no brinda mapas a su regreso. Ni son ya necesarios, ni probablemente pudiera lograrlos con la palabra, pues “fijar imágenes en la memoria o en un papel sensible no lleva a ninguna cartografía”, como anota Julio Cortázar en la “Carta del viajero” destinada a Henri Michaux (2009: s. p.). “No esperes de mí los mapas” le pide el viajero argentino al francés, condensando en su imperativo el espíritu que dirigirá las derivas del relato de viaje en el siglo XXI. Domenico Nucera enunció una regla según la cual “la literatura de viajes se reconoce por algunos caracteres dominantes del texto: partir, viajar, volver son, en el nivel temático, las verdaderas constantes del género” (2002: 347). Muy al contrario, los textos objeto del presente estudio rompen con el horizonte de expectativas de los lectores y de la crítica. Prefieren el trayecto al destino, el estilo fragmentario a la exhaustiva descripción; acomodan, en fin, la condición errante del sujeto contemporáneo a la escritura.