

FUERA DE SÍ: EL RELATO DE VIAJES MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Federico Guzmán Rubio

(Instituto Tecnológico Autónomo de México)

federico.guzman@itam.mx

BESIDE ONESELF: CONTEMPORARY MEXICAN TRAVEL ACCOUNT

Fecha de recepción: 3-4-2018 / Fecha de aceptación: 2-1-2019

RESUMEN

A pesar de haber sido ignorado por la crítica, el género 'relato de viajes' representa una tradición en la literatura mexicana que se remonta a fray Servando Teresa de Mier y sus *Memorias*. Naturalmente, el género se ha tenido que adaptar al contexto social y estético de cada época; sucede lo mismo en el siglo XXI mexicano, en el que, contra todo pronóstico, el relato de viajes goza de vitalidad. El propósito del presente trabajo es, a partir de la definición de Alburquerque (2006) y de Rubio (2011) de relato de viajes, identificar los principales relatos escritos en el presente siglo en México, y, posteriormente, estudiar sus peculiaridades, con el fin último de proponer una poética del género en la literatura mexicana contemporánea.

Palabras clave: Relato de viajes; literatura mexicana; literatura mexicana contemporánea.

ABSTRACT

Despite having been ignored by critics, the 'travel account' genre represents a tradition in Mexican Literature that goes back to Fray Servando Teresa de Mier and his *Memoirs*. Naturally, the genre has had to adapt to the social and aesthetic context of each era. This also happens in the Mexican XXI century, in which, against all odds, the travel account shows vitality. The purpose of the

present work is, from the definition of Albuquerque (2006) and Rubio (2011) of travel account, to identify the main accounts written in this century in Mexico, and to study their peculiarities, with the ultimate goal of proposing a poetics of the genre in contemporary Mexican Literature.

Key words: Travel accounts; Mexican Literature, Contemporary Mexican Literature.

Introducción

Al estudiar el relato de viajes, parece necesario señalar, antes que sus peculiaridades, su misma existencia. No deja ésta de ser una situación paradójica, al tratarse de un género cuyas raíces están ya presentes en la Grecia antigua (Herodoto, Ctesias de Cnido y Agatárquides), que se asienta en la Edad Media¹ (Pedro Tafur, *Embajada a Temorlán*), crea un corpus riquísimo durante la Conquista², y, con sus particularidades en cada etapa, continúa durante la Ilustración, el siglo XIX –ya perteneciente a la literatura latinoamericana³– y se extiende durante todo el siglo XX. En nuestro caso, además, al pretender estudiar el género en la literatura mexicana del siglo XXI, parecerían ser necesarias otras dos aclaraciones: primero, apuntar que, a pesar de que la época de los grandes viajeros terminó hace ya varias décadas y dio inicio la del turismo masificado, el género en este siglo se encuentra en pleno auge y ha sabido encontrar nuevas formas y significaciones, y segundo, que ocupa un lugar distintivo en la producción literaria mexicana de los últimos veinte años.

Una buena parte de las dificultades y confusiones que ha traído la delimitación del relato de viajes, e incluso la conciencia de que se trata de un género narrativo claramente diferenciado del resto, se debe a que va de la mano con una temática específica: el viaje. Por supuesto, este tema puede ser tratado por otros géneros, y de hecho es un tópico de la novela y de la poesía, pero ello sólo enfatiza que las características distintivas del relato de viajes trascienden el tema alrededor del cual se articulan. Otra circunstancia que ha complicado y a la vez enriquecido su descripción tipológica es que sus

características son elásticas; por ejemplo, la tensión creada por el binomio ficción/factualidad, presente en todo relato de viajes, arroja como resultado obras tendientes a lo imaginativo, en contraste con otras más cercanas a lo documental. En todo caso, al no ser éste un trabajo cuyos objetivos vayan encaminados a la descripción tipológica (cuestión ya ampliamente debatida, por otra parte, y hasta cierto punto concluida), tomamos la definición de Alburquerque como punto de partida:

En resumen, podríamos concluir que el género consiste 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 (Alburquerque, 2006: 86).

A partir de una definición clara, es posible, entonces, preguntarse sobre el lugar que el relato de viajes ha ocupado en la literatura mexicana. No es necesario sino un rápido repaso para darse cuenta de que se trata de un lugar central. Desde las *Memorias* del padre Mier hasta los *Viajes de orden suprema*, de Guillermo Prieto, pasando por los viajeros científicos como Francisco Bulnes o las *Impresiones de un viaje a los Estados Unidos de América y al Canadá* (1851), de Justo Sierra O'Reilly, el género atraviesa todo el siglo XIX⁴. Evidentemente, esa naturalización del género no constituyó un proceso sencillo, por culpa de la herencia colonial y de la supuesta incapacidad del ser nacional de convertirse en un testigo autorizado, a grado tal de que Ignacio Altamirano, al quejarse de la escasez de libros de viajes mexicanos y al señalar la necesidad de su existencia para la construcción de la identidad nacional, sentencia: "al ver escrito en una página de viaje el nombre de un indio, todo el mundo aquí ha de hacer un gesto de desdén" (Altamirano, 1949: 110).

Con el modernismo, el género, tanto en México como en Latinoamérica, conoce su edad dorada, y ya no es extraño que *los indios* firmen obras de viaje, lo que hacen en obras como *El éxodo y las flores del camino*, de Amado

Nervo; las *Estampas de viaje*, de Luis G. Urbina, y los libros orientales de José Juan Tablada y Efrén Rebolledo. Inesperadamente, los narradores de la Revolución, como Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos y Francisco L. Urquiza, por culpa de sus exilios, se convierten en practicantes involuntarios del género. Y después de ellos, los estridentistas y los contemporáneos, ellos sí con plena vocación cosmopolita, también lo cultivan en obras como *Return ticket* y *Continente vacío (viaje a Sudamérica)*, de Salvador Novo, o *Mi vida por el mundo*, de Manuel Maples Arce. En la segunda mitad del siglo, las tendencias literarias se multiplican, y ya resulta imposible confinar al relato de viaje mexicano en una sola corriente; si por algo se caracterizan libros como *Memorias de España, 1937*, de Elena Garro; *Visiones de la India*, de Octavio Paz; *Los huicholes*, de Fernando Benítez; los múltiples tomos de crónicas de viaje de Ibarra Güengotia, o, ya en el ocaso del siglo, *Palmeras de la brisa rápida*, de Juan Villoro, y *El arte de la fuga*, de Sergio Pitlor, es por su singularidad.

Tras este rápido recorrido por el género en el México independiente, surge la pregunta de si debe considerársele parte de la literatura mexicana⁵, que Araújo (2004: 165) responde con énfasis y claridad: "La narrativa de viajes pertenece a la literatura nacional porque sus autores conservan en su escritura los rasgos, marcas estilísticas y afinidades de su *ars poética*. Y porque estos escritores son representativos de una literatura nacional".

Llegados, pues, al siglo XXI, época en que las literaturas nacionales y los géneros literarios, así como el concepto clásico de viaje, resultan en cierta manera caducos, cabe preguntarse si, sustentada en una tradición hasta cierto punto silenciada por la falta de sistematización, es posible confirmar la existencia de un relato de viajes mexicano contemporáneo. De ser así, ¿cómo tendríamos que leer este corpus? Si el relato de viajes decimonónico claramente cumplió una función central en la conformación de la identidad nacional, ¿qué función cumple el contemporáneo? ¿Qué nos dice el género sobre la literatura mexicana contemporánea y qué nos dicen los relatos sobre el género en la actualidad? Buscar reunir un corpus es ya empezar a responder estas interrogantes y trabajar con una hipótesis de trabajo, que es que sí, que

en efecto existe un relato de viajes contemporáneo susceptible a una lectura de conjunto.

Aunque no pueda compararse con la de la novela, la poesía o el ensayo, la producción de relatos de viaje, en el México del siglo XXI, es periódica y transversal en más de un sentido: autores de todas las generaciones escriben relato de viajes, en muchas de sus variantes formales, que son publicados por editoriales de diferente perfil. Partiendo de esta base, se seleccionó un corpus que resultara representativo y variado, tanto por la generación a la que pertenecen sus autores como por su impacto en el campo literario, condicionado por la presencia mediática de autores y editoriales, y por su recepción crítica. Por supuesto, la conformación del corpus no deja de tener un componente arbitrario, más aún si se toma en cuenta que se seleccionaron textos con pretendido valor literario, por problemática que resulte esta categoría en la actualidad⁶.

De esta forma, se integró un corpus constituido por las siguientes ocho obras, listadas de forma cronológica⁷: *El viaje* (Era, 2000), de Sergio Pitlor (1933-2018); *Crónicas africanas* (Colibrí, 2001), de Ignacio Padilla (1968-2016); *También Berlín se olvida* (Tusquets, 2004), de Fabio Morábito (1955); *8.8: El miedo en el espejo* (Almadía, 2010), de Juan Villoro (1956); *Papeles falsos* (Sexto Piso, 2010), de Valeria Luiselli (1983); *Coronada de moscas* (Sexto Piso, 2012), de Margo Glantz (1930); *Por amor al dólar* (Almadía, 2012), de J.M. Servín (1962), y *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (Literatura RandomHouse, 2016), de Cristina Rivera Garza (1964).

Como puede verse, la fecha de nacimiento de los autores va desde los años treinta a los ochenta, y, pese a un vacío entre 2005 y 2009, obras que van desde 2000 hasta 2016. La presencia de las mujeres, en el caso de este género, sigue siendo minoritaria, si bien los tres relatos escritos por mujeres, como se verá más adelante, tienen especial resonancia gracias a su originalidad. A pesar de que resulta escandaloso que se sigan publicando más relatos de viaje escritos por hombres que por mujeres, debe señalarse que la incorporación de las mujeres es un hecho, en contraste con lo que sucedió en América Latina durante los últimos dos siglos⁸. Por último, destaca el hecho de

que los relatos hayan sido publicados por editoriales transnacionales e independientes, lo que muestra que existe un interés comercial, literario y cultural por el género.

Con este panorama, se decidió articular el presente trabajo en dos de los ejes que la crítica ha establecido para el estudio del relato de viajes: la preeminencia de determinadas variedades formales en ciertos periodos literarios, y los destinos privilegiados y la relación que el viajero establece con ellos, de acuerdo con las condiciones que determinan su periplo. Al tiempo que se desarrollan estas cuestiones, también se responderá a una interrogante más general: la de si el relato de viajes del presente siglo es susceptible de estudiarse críticamente con los mismos parámetros con que se ha hecho tradicionalmente.

El género en la época de la disolución de los géneros

Una de las características del relato de viajes es la flexibilidad de sus atributos definitorios, su capacidad de adoptar distintos moldes y su adaptabilidad a las condicionantes de diferentes épocas históricas. Es claro que dicha maleabilidad explica en gran medida su continuidad hasta el día de hoy, a lo que habría que añadir la aparente necesidad del ser humano por el viaje.

Seguramente, esta destreza adaptativa responde a los tres binomios sobre los que, según Albuquerque (2011b: 32 y 33), se articula el género: factualidad/ficcionalidad, descripción/narración y objetividad/subjetividad. Cada uno de los elementos de estas parejas es susceptible de expandirse, lo que crea múltiples combinaciones y, claro está, tensiones de carácter tipológico. Llevadas al límite, estas tensiones se acercan a la disolución del género y a una región fronteriza en la que, por ejemplo, ya no queda claro si se debe hablar de novela, autoficción o relato de viaje⁹. A este hecho, hay que agregar que el relato de viaje se materializa en diferentes moldes, formatos o submodelos, como la autobiografía o el libro de memorias, los diarios, las cartas, la crónica, el relato de viajes propiamente dicho y los relatos híbridos¹⁰.

Aunque también existen relatos de estructura más tradicional, el presente siglo mexicano parece preferir una variante específica de relato de

viajes, en consonancia con lo que sucede con el resto de América Latina e incluso con la literatura mundial¹¹. Dicha variante específica sería el relato de viajes híbrido, que si bien responde perfectamente a las tendencias contemporáneas de la narrativa, siempre ha permanecido dentro de la esfera de la poética del género. Tan así es que Carrizo Rueda (1997), al delinearla mediante la descripción de las crónicas de viajes medievales, ya reparaba en esta característica aglutinadora y dispersa a la vez, que atribuyó a que muchas de ellas pretendían erigirse en *summas* totalizadoras. Este hecho, siguiendo a la teórica argentina, se hace más patente ya en la segunda modernidad: "Entiendo, por lo tanto, que nos encontramos con otro aspecto distintivo del relato de viajes que resulta funcional para las características actuales de los más diversos discursos culturales. Consiste en el hecho de constituir un canal idóneo para incorporar lo heterogéneo, lo paradójico, lo sorprendente, lo contradictorio, lo incierto" (Carrizo Rueda, 2008: 45-56).

Las últimas propiedades listadas por Carrizo Rueda bien podrían servir para calificar al relato de viajes híbrido que se escribe actualmente en México. Quien más ha experimentado con estas propiedades, incorporando elementos venidos de distintos ámbitos y mundos, es Sergio Pitol. En *El arte de la fuga*, que bien puede verse como una poética de la literatura y de la vida según Pitol(1996: 157), se resume su postura: "Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios".

Todos estos elementos se integran en *El viaje*, que cuenta, supuestamente, un viaje a Tiflis, la capital de Georgia, en los tiempos en que la perestroika empezaba a ser una realidad. Como es de esperarse en Pitol, el relato trasciende este propósito, y rápidamente los destinos, los sentidos y los temas se multiplican. De Praga se salta a Moscú, de Moscú a la entonces Leningrado, de Leningrado a Tiflis, y más allá se estos quiebres geográficos, las variaciones temáticas y las digresiones capturan un mundo, un momento político trascendental y una sensibilidad en unas cuantas páginas. Hay capítulos dedicados exclusivamente a la literatura rusa, como los que cuentan

las tragedias de Tsvietáieva y Méyerhold, y páginas enteras que se ocupan de Gógol o Pilniak. Además, se incluyen reflexiones sobre los aires de libertad que empezaban a soplar en la Unión Soviética, sobre pintura, sobre arquitectura; sueños con una influencia inquietante en la realidad, y aun remembranzas de episodios biográficos lejanísimos en la vida del escritor, incluso de la infancia, que se acaban conectando con el viaje descrito. Sobresale, en este sentido, el recuerdo de un Sergio Pitol niño, que aprende a leer en un libro con fotos de niños de todas las partes del mundo, y que, sorpresivamente también para él, un día se denomina a sí mismo como "Iván, niño ruso". Ese momento será el que dispare todos los vasos comunicantes que se ramifican y que a la vez confluyen en *El viaje*.

Este proceso simultáneo de condensación y de dispersión no sólo es notorio en la variedad expuesta en cada capítulo, sino que también se percibe en cada párrafo, que suele ser extenso justamente para abarcar cuestiones muy diversas. Para dar una idea de este procedimiento, basta leer el siguiente fragmento de un párrafo extensísimo, que se permite rememorar un encuentro con Shlovski, confesar un episodio de sentimentalismo, hablar de la muerte de Tolstói en términos emotivos y regresar a la realidad, encarnada por los miembros de la Asociación de Escritores Soviéticos, contrapuestos a todo lo descrito líneas arriba:

[...] La visita de Shklovski es uno de los momentos más intensos, más líricos, más emocionantes que pueda recordar. Mucho tiempo después, en dos ocasiones, al hablar de Tolstói ante mis alumnos, empecé a repetir las palabras de Shklovski, pero no pude terminarlas. Se me nublaron los ojos, se me rompió la voz y tuve que sacar el pañuelo y fingir que me sonaba, carraspear, echándole la culpa a un resfrío, a una alergia, porque me parecía grotesco anunciarles que había muerto el escritor ruso y ponerme a llorar. A la una y media llegaron por mí. Desde hace años la Asociación ha estado dirigida por un puñado de estalinistas, cínicos, obtusos y rapaces [...] (2001:48).

En México, la influencia de Pitol, a quien no le causa ningún conflicto narrativo ni cultural saltar en unas cuantas líneas del ingenio veracruzano donde vivió la infancia a unos baños públicos de Georgia o a las páginas de Chéjov y Gógol, es patente en muchos escritores, como en Valeria Luiselli.

Al leer a Luiselli afirmar que "llegué a la isla [Venecia] de la manera menos poética y más barata: un poco enferma y en autobús" (2010, 103), y que la enfermedad le produjo una especie de desvarío y convirtió a la ciudad en un laberinto, es imposible no recordar el encuentro de Pitol con la Serenísima, con los lentes rotos, lo que le dio sus visiones un efecto onírico, como lo cuenta en *El arte de la fuga*. Ambos, Pitol y Luiselli, se permiten introducir la ficción sin remordimientos, conscientes de que no es un contrapunto del viaje, sino uno más de sus efectos: "Una calle, una banqueta: el punto y el puente donde comienza la fantasía" (Luiselli, 2010: 55).

En *Papeles falsos*, Luiselli también se encarga de crear su propia geografía: anárquica, caprichosa e intelectual. Con un hilo conductor muy tenue, la figura de Joseph Brodsky, casi una mera excusa que se limita a apariciones fugaces, Luiselli divaga como un peatón curioso que va del cementerio veneciano donde se encuentra la tumba del poeta ruso a la colonia Roma, o de un campus estadounidense a los vagos recuerdos de su estancia en Bombay. El viaje, más que un recorrido físico, se convierte en una suma de experiencias contenidas en el libro, que producen reflexiones que se disparan en todas direcciones: el concepto de "saudade", la traducción, la escritura, la cartografía, el nomadismo.

Lo único que parece imposible para la escritora es el regreso a México, su patria, nunca puesta en duda pero siempre lejana, pues por diferentes motivos ha vivido la mayor parte de su vida fuera del país; aterrizar en México le produce "un vértigo al revés". En sentido estricto, no hay un lugar al que volver. Más cómoda se siente Luiselli con el mundo propio que ha ido conformando, a la manera de *summa* pitoliana, y del que leemos uno de sus fragmentos en *Papeles falsos*, donde la realidad externa cobra tanto relieve como las obsesiones y reflexiones interiores, lo que empalma con una descripción del género que aventura Colombi (2006: 35):

Por eso, al calificarlo como un género referencial, es decir aquél que contiene información cotejable con lo real o histórico, habría que tener en cuenta que es éste el efecto retórico buscado por el género. Sería más indicado, por lo tanto, pensar en una entidad anfibia y versátil, que articula una red de personajes, acontecimientos, ideas, descripciones,

nombres, tiempos, lugares, episodios, entre los cuales algunos son exclusivos de ese texto y otros tienen un anclaje acentuado en lo real. El relato de viaje (como muchos otros géneros llamados de *non fiction*) se encuentra en la encrucijada entre ambos campos.

Si *Papeles falsos* establece una curiosa coincidencia veneciana con Pitol, lo mismo hace con *También Berlín se olvida*, de Fabio Morábito. Luiselli cuenta su proceso de aprendizaje del portugués y del francés, y afirma que, dada su negativa a utilizar diccionarios bilingües y su persistencia a aprender la lengua leyendo literatura, se veía obligada a adivinar el significado de las palabras, estableciendo relaciones misteriosas y repitiendo su sonido como un mantra. Lo mismo reconoce haber hecho Morábito (2004: 77) con el alemán, durante su estancia de un año en Berlín: "A veces tomaba una palabra cuyo significado ignoraba, me concentraba en ella y trataba de adivinar su significado. Le daba vuelta, esperando que su sentido se me revelara de golpe".

Con este mismo método, Morábito busca aprehender la ciudad desperdigada de Berlín, fijándose en detalles en apariencia nimios, y queriendo, a partir de ellos, encontrar el secreto de la ciudad que, por supuesto, nunca se le revela. Sin embargo, el escritor rehúye esta intención, demasiado solemne para él, y se contenta con observar y describir detalladamente aspectos secundarios, como las misteriosas casitas de vacaciones localizadas dentro de la ciudad o una "ciudad rusa" compuesta de cuatro o cinco casas. No obstante, pronto su escritura escapa a la crónica canónica para acercarse más al cuento, a la digresión de tono ensayístico y a la memoria.

Las primeras líneas del libro ya dejan claro cuál será el tono del conjunto, incierto, reflexivo e irónico: "Después de tres meses de vivir en Berlín y de recorrerlo en metro, en 416S-Bahn, en autobús y en tranvía, todavía no puedo decir si esta ciudad tiene un río o no" (Morábito, 2004: 9). Esta interrogación sobre la existencia de un río berlinés, como la figura de Brodsky en el caso de Luiselli, servirá para hilar los diferentes textos y también para conservar su carácter especulativo. La primera persona rápidamente desaparecerá para regresar solo de manera circunstancial, ya sea para dar una opinión, para brindar cierta información sobre el narrador o para convertirlo en

personaje de algunos textos que sin ningún problema se pueden leer como cuentos, como "Un sátiro en Frumme Lanke", "Choque en Berlín" o "El hombre del croissant".

Más radical es el caso de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza, en el que se intercalan distintos viajes destinados a conocer mejor la figura de Rulfo. La escritora, no obstante, no se dirige a la geografía esperada, la de Sayula y sus alrededores, sino que parte a destinos inesperados tanto por su ubicación dentro del país como por la conclusión a la que llega sobre la obra de Rulfo. Por ejemplo, visita las mismas tierras que Rulfo recorrió para proyectar el "proyecto modernizador" de la cuenca del Papaloapan, que rompió con las redes culturales hasta entonces existentes en la región, o al verdadero San Juan Luvina, ubicado en el estado de Oaxaca, y que rebosa mucha más vida que "el de los cerros altos del sur" de *El llano en llamas*.

Rivera Garza mezcla sus peripecias con las de Rulfo, a grado tal que se confunden intencionalmente, en un proceso de interiorizar la obra literaria, sí, pero también la vida del escritor. Con tal fin, acude a citas inesperadas, a documentos olvidados y a lecturas originales, como aquella en que afirma que *Pedro Páramo* es, entre otras muchas cosas, una novela *queer*. El viaje es tan extremo que desemboca en la deslocalización más profunda que pueda haber: la idiomática. El último capítulo del libro aparece también traducido al mixe, destino sorpresivo al que llega la autora.

Aunque con visiones más estereotípicas y con un único destino, la India, Margo Glantz también escribe a su manera un relato de viajes híbrido. En su caso, más que la interpolación de textos heterogéneos o la ruptura geográfica y temporal, la experimentación se encuentra en el fragmento. *Coronada de moscas* es una curiosa mezcla entre el diario de viaje y las memorias, pues si bien conserva la estructura fragmentaria del primero, mantiene cierta distancia temporal, distorsionada por el recuerdo, de las segundas. Este recurso se enfatiza porque el libro revuelve los recuerdos de tres viajes a la India, sin preocuparse en señalar con claridad qué episodios corresponden a qué viaje: lo

único que importa es la remembranza, la tan sugerente *sensación* de los viajeros modernistas.

A su manera, todos los libros anteriores siguen las pautas identificadas por Rubio Martín al definir el relato de viajes contemporáneo:

Se trata ahora de ir perfilando, a partir de lo establecido, las variantes que obras recientes pueden ir introduciendo sobre el género. Entre ellas quiero destacar las siguientes: 1) la ampliación del binomio viaje-escritura a vida-viaje-escritura, 2) la inversión del esquema inicial viaje-escritura a escritura-viaje, 3) la proliferación en el relato de voces y personajes pertenecientes a la cultura, la historia o la literatura, 4) la sustitución de un único trayecto por numerosos trayectos presentados sin un orden cronológico, y 5) la presencia cada vez más poderosa, sin abandonar el *cursus* narrativo, de elementos propios de la exposición, lo que nos conduce en algunas obras hacia la preeminencia del ensayo frente a la narración, bien en forma de texto intercalado, bien en forma de sustitución del texto narrativo por otro de carácter expositivo (Rubio Martín, 2011, 78-79).

Algunos autores son conscientes de la poética que siguen, y se encargan de describirla en la obra. La presencia de determinados paratextos siempre ha sido una característica del género, y parecería que si bien los tradicionales (mapas, fotografías, prólogos) han prácticamente desaparecido, han sido sustituidos por otros, como la aclaración de las circunstancias del viaje y de la estructura del libro, ya sea en una nota introductoria o en las primeras páginas del relato. Juan Villoro (2010: 23), por ejemplo, desde el inicio de *8.8: El miedo en el espejo*, advierte que "Ésta es una crónica en fragmentos. Quise ser fiel a la manera en que percibimos el drama: la población flotante de un hotel reunida en un naufragio. No es un reportaje de un país que se quebró en su zona sur ni de una capital que resistió en forma admirable. Es la reconstrucción en partes de un microcosmos: vidas de paso que estuvieron a punto de extinguirse".

A pesar de que Villoro se propone contar solamente sus experiencias durante el terremoto de magnitud de 8.8 ocurrido en 2010 en Chile, trasciende su propósito inicial al abordar el fenómeno desde distintas aristas, que van desde un capítulo dedicado a von Kleist y su libro *El terremoto de Chile*, hasta recordar su relación intelectual, casi sentimental, con el país sudamericano.

Es curioso que Villoro se sienta obligado a aclarar que su relato no es un reportaje, pues J.M. Servín (2012: 9) hace la misma advertencia en *Por amor al dólar*, aunque en su caso se trate de un relato mucho más lineal y tradicional: "No es periodismo, pues prefería tomar distancia del registro detallado y cronológico, pero utilizo sus herramientas para situar personajes y escenarios cuando no me fue posible participar directamente de los eventos descritos" (Servín, 2012: 9). Consciente del pacto de verosimilitud que se establece en el relato de viajes, Servín también aclara: "Trato de ser lo más sincero posible para evitar discrepancias entre el hombre y el escritor".

Si durante siglos el relato de viajes tuvo un carácter documental inobjetable, a pesar de incluir episodios, ahora lo sabemos, fantásticos, hoy se limita a ser un testimonio, pero subjetivo a tal punto que lo que cuenta más parece acercarse a la reflexión ensayística o a la narración ficcional o al menos ficcionalizada. En otras palabras, el relato de viajes mexicano contemporáneo se asume como un género literario y, en consecuencia, respeta una de las reglas más estrictas que los géneros tienen en la actualidad: la posibilidad de mezclarse y de romperse.

Los destinos y la figura del viajero

Toda época establece una o varias rutas preferidas, determinadas por factores comerciales y políticos, o bien culturales y literarios¹², y el siglo XXI mexicano no es la excepción. Aunque no hay ninguna recurrencia en los destinos, y, de hecho, en el corpus seleccionado ningún viajero toma la misma ruta, sí hay una coincidencia, en este caso de una ausencia: el viaje interno, es decir, el viaje por México. No se puede sino especular sobre los motivos que explican dicha ausencia, pues si bien muchos viajeros explican el motivo de la elección de su itinerario, sobra decir que ninguno justifica la lista de destinos desechados. Quizás haya que pensar en una explicación de carácter práctico, por triste que sea, y es que durante el siglo XXI, debido a la explosión de la inseguridad, las carreteras del país no se prestan para el vagabundeo literario. Esto no significa que no existan libros sobre el país escritos a partir de una experiencia, pero éstos parecen decantarse más bien por la crónica de

investigación o por el testimonio, centrados prácticamente siempre en el narcotráfico y la violencia. El relato de viajes mexicano, de esta forma, con la elección de destinos a cuáles más lejanos y exóticos, y en el que los problemas sociales de México simplemente no existen (con las notables excepciones de Servín y Rivera Garza), cumpliría una función evasiva, no tan distinta a la que el Lejano Oriente tuvo para los modernistas.

También podría haber explicaciones de carácter cultural, y es posible que cierto afán cosmopolita haya impulsado a los escritores viajeros a aventurarse muy lejos de las fronteras nacionales.

En este sentido, resulta sugerente la hipótesis de que el espíritu del Crack, con sus aspiraciones universalistas y su rechazo explícito a lo regional, haya tenido una fortísima influencia en la literatura mexicana, incluso más en el ánimo de los viajeros que en el de los novelistas¹³. Publicado en 1996, el *Manifiesto Crack* reivindicaba una literatura de alcances universales, en contraposición con una supuesta imposición a tratar temas regionales con un punto de vista, de preferencia, cercano al realismo mágico¹⁴. Era de esperarse que esta vocación global, globalizada y globalizadora, aunada a la movilidad internacional de la que han gozado muchos de los protagonistas del movimiento gracias a becas de investigación y cargos diplomáticos, se plasmara en un género idóneo para ello. Sin embargo, el único género al que los integrantes del movimiento se abocaron fue la novela, con la excepción de Ignacio Padilla, que también practicó el cuento y escribió el único relato de viajes del grupo: *Crónicas africanas: Espejismos y utopía en el reino de Swazilandia*¹⁵.

No es fácil, según el corpus seleccionado, nombrar el destino más exótico –la India (Glantz), Tiflis (Pitol)–, pero indudablemente Padilla gana la partida con su estancia en Swazilandia. Un muy joven Ignacio Padilla emprende su aventura africana motivado por los dos aspectos que darán forma al Crack: la formación libresca y la inclinación universal. Así, Padilla selecciona un destino que le haga justicia a sus lecturas de infancia y adolescencia, y que resulte casi más imaginario que real, anclado más en el territorio de la literatura que en el mapa del mundo: “Hasta donde podía recordar, África

había sido siempre para mí un continente imaginario, hermano de Trapisonda, Timbuktú, Barataria y Jauja, depositario de mis fantasías pueriles y acaso también de aquellas con las cuales cientos de viajeros, reales o delirantes, habían plagado las páginas más memorables de mis lectura adolescentes” (Padilla, 2001: 15).

El otro requisito impuesto por Padilla para la selección de su viaje es que el destino resultara lejano y ajeno a la tradición cultural mexicana: “Algún viajero de crédito dudoso tuvo a bien decirme que las únicas mexicanas que al parecer habían pisado antes aquel montañoso territorio del África austral eran un par de monjas clarisas, de las cuales ni siquiera podía saberse cómo habían llegado a Swazilandia” (Padilla, 2001: 14). Sin embargo, ya en plena África negra, México surge donde menos se le espera, casi como una aparición de carácter mágico: “Cierta vez, cuando le pregunté por el origen de ese bosque que tanto me recordaba los alrededores de Puebla, un ingeniero forestal me dijo que los oyameles del bosque sagrado –lo mismo que las naranjas y los limones– vinieron hace más de un siglo del otro lado del mar, de un país llamado México, que entonces aún podía comerciar con los países austroafricanos sin temor a las reprimendas internacionales” (Padilla, 2001: 28).

El relato es rico en descripciones y se detiene en la muy particular historia del reino de Swazilandia y en sus costumbres políticas, llamativas y desconocidas para un lector mexicano. No obstante, en el último capítulo ocurre un quiebre inesperado: si hasta entonces el narrador había tenido un papel discreto, se vuelve el absoluto protagonista. Padilla emprende un viaje por el sur de África, en el que vive un bombardeo, se le adjudica la identidad de un espía sudafricano y es apresado en Zambia, país en cuyos periódicos se anuncia en primera plana su fusilamiento, que estuvo cerca de ocurrir. Sobra decir que las peripecias de ningún viajero mexicano pueden, ni de lejos, compararse con las de Padilla, convertido en el involuntario héroe de una novela de aventuras.

Luiselli (2010), por su parte, es la única que brinda ciertas pautas de su aparente indiferencia por México como tema (indiferencia muy relativa, pues

su libro es uno de los que más acaba retratando a la ciudad de México), que podrían trasladarse a otros autores: “No quisiera aseverar que el carácter del mexicano es tal o cual cosa; si algo me elude por completo es el carácter de mis conciudadanos, y si algún interés no tengo es el de ensayar ahora una definición” (76); “He intentado caminar como una *petite* Baudelaire por Copilco: imposible extraer una sola línea sobre Eje 10” (30); “Si en el pasado la caminata fue emblemática del pensador, y si en algunas ciudades todavía se puede caminar pensando, poca relevancia tiene para el habitante de la ciudad de México” (41).

Es un hecho que México no es tema ni destino para muchos de estos escritores en sus libros de viaje, pero desde luego es el punto de referencia. Hace todavía un siglo, los viajeros modernistas veían Oriente e incluso España con ojos y referentes europeos, con lo que perpetuaban la posición de dominio que Occidente ejercía sobre estas regiones. El proceso de descolonización, sobra decirlo, inició incluso en el mismo modernismo, y, por más que los viajeros contemporáneos eludan su realidad más inmediata, ni siquiera cuestionan la mexicanidad de su mirada: México es el filtro a través del cual aprehenden la realidad. Es el caso de Margo Glantz (2012: 31), a quien los sensuales mercados indios le evocan los mexicanos:

Llenos de polvo, con las manos sucias, los ojos empañados pero abiertos, llegamos al mercado de las especias: en pulcros y coloridos montones se alinean la cúrcuma, la alcaravea, el azafrán, las variadas clases de pimienta, los cominos, el anís, el cardamomo, la canela, la guindilla y también las pasas; distintos tipos de piedras, los líquenes, los cocos endurecidos o diversas frutas: manzanas enclenques, papayas pequeñas, calabazas, plátanos ya muy maduros como en los mercados de Guatemala, chirimoyas de forma bellísima, chiles, todo tipo de chiles, enviados desde México en tiempos de la Colonia cuando el comercio con Asia se controlaba desde aquí, y con ese nombre se expandieron a las Filipinas, India, Corea y Japón para formar parte de las cocinas locales: el regreso de las carabelas tan mentado: me siento en tierra propia y no en la ajena cuando lo verifico. Hay también chicozapotes, llamados en la India con economía chicos, provienen obviamente de México y América Central ¿la misma forma de viajar que los chiles? Nos hemos hermandado, compartimos la fruta y las especias ¿acaso la vainilla no era nuestra?

Es innegable el gusto de los viajeros mexicanos por los destinos exóticos, lo que parecería confirmar el probable carácter escapista y evasivo de esta literatura en la actualidad. Esto no significa que haya quienes prefieran destinos menos vistosos, incluso neutros, según su mirada, lo que les permitiría escribir sin las interrupciones motivadas por el escándalo de lo visto. El mejor ejemplo de esta actitud es Morábito (2004: 69), para quien Berlín es, felizmente, una ciudad insustancial y gris:

El gris es un excelente combustible para caminar. Creo incluso que en el gris de Berlín reside la profunda razón de su habitabilidad. El gris es un color correctivo, obra en el espíritu como una lija que quita sedimentos inútiles, y Berlín, tan gris y extendido, tan reacio a levantar la voz, tan lleno de paréntesis de agua que lo salvan de ser perfecto, sabe reducirse a un asunto íntimo de cada uno, lo que es ideal para escribir y caminar. No agobia con su belleza, porque carece de ella, ni con alguna peculiaridad, porque casi no tiene.

Es difícil encontrar viajero menos romántico que Morábito, quien además de preferir lo anodino sobre lo exótico no emprende el periplo motivado por los motivos literarios tradicionales, sino por una razón más cercana a la burocracia: "Yo estaba en Berlín porque había ganado una beca para escribir un libro de cuentos que había iniciado dos años atrás y que me estaba costando mucho trabajo terminar" (Morábito, 2004: 78). Este motivo es similar al de Luiselli, quien describe como un "trabajo" su recorrido por el mundo en busca de los lugares relacionados con Brodsky.

Más romántico, en cambio, y también bastante más laborioso, resulta el viaje de J.M. Servín. A pesar de ser un relato alejado de lo experimental, debido a su linealidad y a sus límites temporales y espaciales bien delimitados, el de Servín es una anomalía dentro de la literatura mexicana, simplemente por el hecho de que es el único viajero que trabaja en una labor no sólo ajena a la literatura, sino manual: "Para mí, viajar apenas era un sueño estimulado por lecturas y el cine", afirma Servín (2012: 278), en medio del tedio y la fatiga que se acaban opacando a sus sueños nómadas. Servín viaja a Estados Unidos impulsado por la mística del viaje, pero también con el afán, compartido por millones de sus compatriotas, de ganar dinero, como se

explicita desde el título del libro, *Por amor al dólar*. Pronto se encuentra trabajando de manera ilegal, desempañando algunos de los oficios típicos de un indocumentado mexicano en Nueva York, como lavar platos en un restaurante o ejercer de niñera, en este caso de dos pubertos con los que entabla amistad. Poco después, Servín huye de la ciudad y se adentra en Nueva Inglaterra, donde trabaja como jardinero en un campo de golf y como dependiente de una gasolinería.

Sin duda alguna, el autor/narrador/protagonista de Servín es el más distinto de todo el corpus seleccionado, a grado tal que su relato podría leerse desde los estudios subalternos, que centran su atención en los sujetos que ocupan “posiciones de dominación en distintos niveles sociales, étnicos, políticos y de género” (Brangier Peñailillo, 2012: 36), y que rara vez aparecen en la literatura de viajes. Si la ausencia de testimonios literarios, ya sea factuales o ficcionales, de migrantes mexicanos en Estados Unidos es llamativa, el caso de Servín dentro del relato de viajes se convierte en un caso único.

Algunos viajeros cobran por viajar y muchos otros pagan por hacerlo, pero Servín viaja para trabajar, lo cual no excluye que tenga también razones literarias. Él mismo afirma que, como cualquier joven de la ciudad de México, creció con referencias culturales estadounidenses, a las que después se sumaría la admiración por la literatura de ese país. Ya ahí, sin embargo, la combinación entre el pasado de carencias del escritor, la vida en la capital cultural de Estados Unidos y la certeza de que por más que se desplace su condición de pobreza no cambiará, produce un conflicto que siempre se resuelve con la constatación de que el dólar lo justifica todo:

El Bronx revivía a mi pesar algunos de mis recuerdos más agobiantes. Yo me había educado bajo una abundante variedad de mitos extraídos del cine, la música y la literatura que amalgamaban la sordidez de mis orígenes con la de la opulenta cultura del norte. Algo me tranquilizaba, sabía que mientras estuviera en estados Unidos no volvería a traer zapatos remendados ni ropa de tianguis. En Estados Unidos sería un pobre de primera (Servín, 2012: 29).

Por el relato de Servín desfilan una galería de personajes de diferentes orígenes y posiciones, desde patrones generosos o abusivos hasta colegas solidarios o desconfiados. Sin quererlo, Servín acaba trabajando en una gasolinería semirural, uno de los espacios más evocadores y estereotipados de la cultura estadounidense. No obstante, todas estas experiencias, mucho más *reales* y *auténticas* que las que se narran en los otros relatos, no desembocan en ninguna teorización, pues Servín está bastante ocupado en sobrevivir y, a la vez, abrumado por tantos estímulos: “Básicamente, el año de mi llegada a Estados Unidos lo había pasado encajonado como un demente que ve y oye pero no entiende nada. Quería regresar a México y me sobraban reproches y pretextos, pero los primeros cien dólares por una jornada de dos horas seguidas me quitaron lo patriotero”(Servín, 2012: 152).

Paradójicamente, el turismo se ha convertido en una de las principales amenazas del relato de viaje, debido a que, por un lado, los grandes desplazamientos son cada vez más accesibles a una clase media, antigua consumidora masiva de esta clase de libros, y, por otro, porque, en medio de las ciudades cada vez más homogeneizadas de la globalización, las grandes gestas son ya imposibles, y todos los viajes se acaban asemejando a las docenas de millones de excursiones turísticas que se llevan a cabo todos los años. La respuesta del género, felizmente, ha sido la de recalcar su carácter literario, dejando de lado su anticuada función documental, para leerse, más que como un testimonio o incluso una guía turística, como una obra literaria. Libros como los de Olavarría, por más que no emprendan relativas innovaciones formales, gracias a su agudeza e ingenio, son prueba de ello.

Otros viajeros, como Glantz (2012: 27), sí caen en la tentación de concebir su periplo como una gran gesta, pero pronto se corrigen y recuerdan que son simples turistas:

Pensaba que mi experiencia era única, como si sólo yo y los que compartieron conmigo mi primer viaje a la India hubiésemos visitado ese territorio extenso y archi poblado. No es así, otra conclusión convencional. Hablamos de nuestras experiencias como si ese itinerario hubiese sido realizado por Marco Polo o Cabeza de Vaca en *illo tempore*: en realidad, en cualquier reunión donde haya más de cinco personas,

una por lo menos ha recorrido esos parajes y ha resentido parecidos y simultáneos sentimientos de rechazo y fascinación.

Un caso diferente, como ya se recalcó más arriba, es el de Cristina Rivera Garza, la única viajera que, en lugar de salir hacia los destinos menos pensados, se sumerge en un México distinto, descuidado. Parecería que todas las rutas del país ya se han recorrido y que todo ha sido escrito sobre un escritor como Juan Rulfo, pero Rivera Garza deja claro que esto no es así. En un principio, la originalidad de su mirada radica en la reivindicación de un Rulfo propio, resultado de una lectura radicalmente personal del autor de Pedro Páramo; más que hablar de Rulfo, Rivera Garza aclara que habla de "mi Rulfo mío de mí". Bien visto, el libro es la tentativa de transmitir su Rulfo al lector y, claro está, invitarlo a descubrir el suyo.

Para este fin, Rivera Garza viaja a San Juan Luvina en Oaxaca, recorre la Cuenca del Papaloapan e innumerables archivos para concluir que, sí, investigaba a Rulfo y su geografía, pero también su vida y su pensamiento. Rivera Garza finalmente hace patente que, en el siglo XXI, en consonancia con la proliferación de las literaturas del yo, el protagonista indiscutible del relato de viajes no es lo visto, sino quien ve: el narrador fusionado con la figura del autor y convertido en indiscutible protagonista de lo que cuenta, que convierte a la geografía y al desplazamiento casi como una excusa para emprender ya no se diga el viaje, sino la escritura:

Encontré un montón de cosas en todos esos sitios: las montañas, los archivos, las bibliotecas. Hubo cosas que me confirmaron lo que sabía o intuía, y cosas que vinieron a darme una versión muy diferente tanto de mi conocimiento como de mi deseo. Mientras caminaba y perdía el aliento, mientras tocaba el mundo con los pies, mientras descubría y escribía, especialmente mientras reescribía, tuve que aceptar que exploraba, sobre todo, un planeta [...] En efecto, cuanto más sondeaba la topografía y tentaba los relieves de este sólido celeste, más entendía que los libros crean lazos de reciprocidad con el mundo que sólo pueden confirmarse en o a través del cuerpo. No me costó trabajo admitir que no investigaba una vida sino dos: la de Juan Rulfo, en efecto, pero también la mía (Rivera Garza, 2016: 18).

Conclusiones

“Jamás podría ser un escritor de viajes en el sentido clásico de la palabra, sentenció Sergio Pitol (1996: 57) en *El arte de la fuga*. Esta constatación es también válida para el resto de los escritores analizados en el presente estudio, puesto que cada uno de ellos encontró la manera de experimentar con el relato de viajes, ya sea mediante las innovaciones formales, la reflexión en torno a la figura del viajero o la aproximación a determinadas temáticas. Estos autores han identificado algunas de las características inherentes al género y las han llevado a sus límites; tal es el caso de la capacidad de incorporar otros discursos, de la permanente tensión entre ficcionalidad y factualidad, de la construcción de una voz narrativa en la que se funden el autor/narrador/protagonista o del mestizaje tipológico. El motivo de esta radicalización responde a que, una vez que el relato de viajes se liberó de su tradicional función documental, pudo abocarse a su vocación literaria; más que (in)fieles retratistas, ahora el género exige creadores de realidades, formadas a partir de la fusión de la subjetividad del escritor con los estímulos de lo real, en este caso representado por el desplazamiento. Si el género siempre había permanecido en la órbita literaria, ahora esta pertenencia se acentúa, pues su objetivo no es otro que construir un discurso estético, que responda a lo que el lector contemporáneo entiende por literatura.

Sobresale también el hecho de que los autores estudiados en este artículo, salvo Cristina Rivera Garza, eligen destinos exóticos, en lo que las referencias a la realidad nacional inmediata o de actualidad se borran. Ninguna duda de su visión mexicana del mundo (visible en los referentes, las influencias y el léxico), pero pocos son los que abordan problemáticamente el país. Parecería, entonces, que más que una interrogación sobre el propio ser, el relato de viajes, en el turbulento México del siglo XXI, tiene una función escapista, a la que se le podría agregar el hecho ya incontestable de que los viajeros mexicanos dan por hecho que son testigos autorizados para ver el mundo. Podría reprocharse que el relato de viajes no se utilice como espejo para reflejar la propia realidad; sin embargo, esta carencia se ve compensada por la visión que estos diez escritores aportan sobre el mundo: una visión

mexicana, al fin y al cabo, liberada de las disquisiciones sobre la identidad nacional que obsesionaron a la literatura de México durante dos siglos. Quizás por primera vez en la historia de la literatura mexicana, el escritor de viajes se atreve a ver el mundo con una visión propia, sin cuestionarse en qué consiste dicha visión.

Al sumar los riesgos formales que estos escritores han tomado con su vocación exótica, o si se prefiere, universal, liberada ya de las reflexiones sobre la propia identidad, cabría caracterizar al relato de viajes mexicanos del siglo XXI como un inmenso espacio de libertad, que rebasa las restricciones genéricas e ideológicas que hasta ahora lo habían moldeado: un relato de viajes mexicano que ha sabido rebasar sus propios límites.

Bibliografía

- Alburquerque, L. (2006). "Los 'libros de viaje' como género literario". En M. Lucena Giraldo (Ed.), *Diez estudios sobre literatura de viaje* (pp. 67-87). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Alburquerque, L. (2011a). "Crónicas de Indias y relatos de viajes: un mestizaje genérico". En P. Latala (Ed.), *Discursos coloniales: texto y poder en la América* (pp. 29-42). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Alburquerque, L. (2011b). "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género". *Revista de Literatura*, 145, 15-34.
- Altamirano, I. M. (1949). "Introducción al Viaje de Oriente de Luis Malanco". En J. L. Martínez (Ed.), *La literatura nacional: revistas, ensayos, biografías y prólogos* (vol. 3, pp. 109-119). México: Porrúa.
- Alvarado Ruiz, R. (2016). *Literatura del Crack: un manifiesto y cinco novelas*. Guadalajara: Arlequín.
- Antón, J. (2016). "Juan Villoro: 'Nuestra falta de literatura de viajes es un déficit intelectual'. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/04/16/actualidad/1460804738_569577.html

- Araújo, N. (2004). "Viaje de la imaginación. Viajeros mexicanos siglo xx". En L. E. Zamudio (Coord.), *Espacio, viajes y viajeros*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Aldus.
- Brangier Peñailillo, V. (2012). "Construcción de alteridades subalternas en los testimonios de viajes de Benjamín Vicuña Mackenna. Apuntes para una 'lectura a contrapelo' en esta categoría de fuentes". *Historia* 396, 1, 35-65.
- Carrizo Rueda, S. (2008). "El viaje omnipresente. Su funcionalidad discursiva en los relatos culturales de la segunda modernidad". *Revista argentina de literatura*, 37, 45-56.
- Carrizo Rueda, S. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberg.
- Chávez Jiménez, D. (2014). "Viajeros del siglo XIX: Francisco Bulnes". *Estudios*, 108, 53-72.
- Colombi, B. (2006). "El viaje y su relato". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 43, 11-35.
- Glantz, M. (2012). *Coronada de moscas*. México: Sexto Piso.
- Guzmán Rubio, F. (2011). "Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo". *Revista de Literatura*, 145, 111-129.
- Ludmer, J. (2009). *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Luiselli, V. (2010). *Papeles falsos*. México: Sexto Piso.
- Martínez Andrade, M. (2014). *De orden suprema: la obra de Guillermo Prieto y la literatura de viajes en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Morábito, F. (2015). *También Berlín se olvida*. México: Sexto Piso.
- Padilla, I. (2001). *Crónicas africanas*. México: Colibrí / Secretaría de Cultura de Puebla.
- Pitol, S. (2000). *El viaje*. Barcelona: Anagrama.
- Pitol, S. (1996). *El arte de la fuga*. México: Era.

- Pérez Priego, M. Á. (1984). "Estudio literario de los libros de viaje medievales". *Epos, Revista de Filología*, 1, 217-238.
- Rivera Garza, C. (2016). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. México: Literatura Random House.
- Rubio Martín, M. (2011). "En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género". *Revista de Literatura*, 145, 65-89.
- Servín, J.M. (2012). *Por amor al dólar*. Oaxaca: Almadía.
- Texeidor, F. (1982). *Viajeros mexicanos, Siglos XIX y XX*. México: Porrúa.
- Villoro, J. (2010). *8.8: El miedo en el espejo*. México: Almadía.

¹ En el ámbito hispánico, el estudio de la crónica medieval dio origen a las primeras tentativas de fijar las características tipológicas del relato de viajes, sobre todo en los estudios de Pérez Priego (1984) y Carrizo Rueda (1997).

² Sobre la relación entre relato de viajes y crónica de Indias, ver Albuquerque (2011a).

³ El desarrollo del género en la literatura latinoamericana, desde los textos fundacionales hasta el siglo XXI, se plantea en Guzmán Rubio (2011).

⁴ Sobre el relato de viajes mexicano del siglo XIX, ver Martínez Andrade (2014) y Chávez Jiménez (2014).

⁵ A pesar de la vitalidad del relato de viajes mexicano, perdura la impresión de que constituye una rareza, tal como lo expresa Juan Villoro en una entrevista concedida a Jacinto Antón a propósito de la reedición española de *Palmeras de la brisa rápida*: "Del género de viajes dice que siempre le ha sorprendido la larga tradición anglosajona y que en cambio en la nuestra sea tan raro. 'Tenemos algún especialista como Javier Reverte, pero en general hay pocos libros. Es un déficit intelectual'. ¿Y por qué no se cultiva más? 'Tenemos una dificultad con la primera persona, que es consustancial al viaje. Eso está cambiando ahora con la autoficción. Pero nos cuesta, como escribir memorias y asumir con franqueza que tienes algo relevante que contar. Somos poco dados a no tener ese pudor. Preferimos ponernos la máscara de la novela para contar una historia'" (Antón, 2016).

⁶ Este trabajo, por su propia delimitación, no puede sino dar por sentada la vigencia del concepto de "literatura nacional", por más que la categoría de "literatura" y de "nacional" sean cada vez más discutidas en el ámbito latinoamericano, por ejemplo, por Ludmer (2010).

⁷ Se incluye el año y la editorial de primera edición, que no siempre corresponde con la edición consultada en el presente trabajo.

⁸ Resulta desalentador que la abrumadora mayoría de relatos de viajes, durante los siglos XIX y XX, fueron escritos por hombres, a grado tal de que parecería que la exclusión de la mujer de esta clase de literatura constituía una regla. Esto se debe, entre otros factores, a que a la marginación de la mujer del mundo literario habría que sumar la dificultad que tenía para emprender un viaje. Por supuesto, hay excepciones que merecen destacarse, como las de Teresa de la Parra (*Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente*), Victoria Ocampo (*La viajera y sus sombras, Crónica de un aprendizaje*) o Elena Garro (*Memorias de España. 1937*).

⁹Varios autores latinoamericanos contemporáneos juegan con estas categorías, lo que da por resultado una literatura de difícil catalogación, muy fértil tanto para la experimentación artística como para la reflexión crítica; tal es el caso, por ejemplo, de Antonio José Ponte en *La fiesta vigilada*; *Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec, o *Los crímenes de Moisés Ville*, de Javier Sinay.

¹⁰ Para la plasmación de estos submodelos en la literatura latinoamericana, ver Guzmán Rubio (2011).

¹¹ Piénsese en las obras de W. G. Sebald, Claudio Magris, Cees Noteboom o Predrag Matvejević.

¹² Piénsese en los ejemplos más llamativos, como el *Grand Tour* de los viajeros europeos del XVII, el viaje a Oriente de los románticos europeos, el viaje parisino de los modernistas, el viaje a México de los escritores estadounidenses o el viaje a la propia España de los noventayochistas.

¹³ Una parte sustancial de la novela mexicana del presente siglo se opone implícitamente a los dictados del Crack, y hace de lo nacional un campo de experimentación literaria, tanto en los temas y la geografía, como, sobre todo, en el lenguaje; piénsese en apuestas tan radicales como la de Daniel Sada, y en autores de varias generaciones como Guillermo Fadanelli, Enrique Serna, Fernanda Melchor, Yuri Herrera o Élmer Mendoza.

¹⁴ Para una profundización en el manifiesto y sus implicaciones, ver Alvarado Ruiz (2016).

¹⁵ El libro fue publicado en 2001, a partir de un viaje realizado doce años antes, y de un conjunto de crónicas publicadas siete años antes en suplementos culturales.