

TRAZAS Y TRIZAS DEL VIAJE: *POSTE RESTANTE*, DE CYNTHIA RIMSKY, MODELO TEXTOVISUAL *TRACES AND SHREDS OF THE TRIP: CYNTHIA RIMSKY'S *POSTE RESTANTE*, TEXTO-VISUAL MODELSHEILA PASTOR
Universidad de Salamanca
sheilap@usal.es

RESUMEN: En 2001 la Editorial Sudamericana publicó *Poste restante*, de la escritora chilena Cynthia Rimsky. Una década después, en 2010 y 2011 respectivamente, aparecerían otras dos versiones preparadas por Sangría Editora y Ediciones Lastarria. La factura textovisual de este relato de viaje, que incorpora mapas, fotografías y recortes recopilados a lo largo del trayecto, favorece que cada edición sea diferente a la anterior. Por ello, comenzaré comparando las tres impresiones chilenas para analizar después la composición miscelánea e intermedial del texto. Finalmente, plantearé una consideración dual del viaje como búsqueda personal y como creación artística, concluyendo que, con su libro, Rimsky nos brinda un claro ejemplo de la obra móvil del artista radicante de nuestro siglo.

PALABRAS CLAVE: *Poste restante*, Cynthia Rimsky, relato de viaje, textovisual, radicante

ABSTRACT: In 2001 Sudamericana published *Poste restante* by Chilean writer Cynthia Rimsky. Ten years later, in 2010 and 2011 respectively, there would appear two other versions prepared by Sangria and Lastarria. This texto-visual travelogue contains maps, photographs and paper clippings whose layout is different in each edition. Therefore, I will begin by compared the three chilean impressions to analyze later the miscellaneous and intermedial composition of the text. Finally, I'll raise a dual consideration of the trip as a personal search and as an artistic creation, concluding that, with his book, Rimsky provides a clear example of the mobile work of the contemporary radicant artist.

* Este artículo se enmarca en un trabajo de investigación cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y el Fondo Social Europeo (Programa Operativo de Castilla y León) y forma parte de los resultados del GIR de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Salamanca, Instituto de Iberoamérica).

KEYWORDS: *Poste restante*, Cynthia Rimsky, Travelogue, Texto-visual, Radicant



INTRODUCCIÓN: LAS ARTES VISUALES Y EL VIAJE

En 2010 se celebraron en Madrid las XV Jornadas Internacionales de Historia de Arte, de las que derivó el volumen colectivo *El arte y el viaje* (Cabañas Bravo, López Yarto Elizalde y Rincón García 2011). Los trabajos compilados, y en especial los que se reúnen en la primera parte bajo el pórtico “El viaje del artista: de la formación al arraigo”, subrayan el nexo histórico que, desde el siglo XVI, ha forjado una relación de interdependencia entre el viaje y las artes visuales. Así, desde el renacimiento italiano representado por Federico Zuccero, pasando por el barroco flamenco de Rubens o el neoclasicismo de la Academia de San Fernando hasta llegar a las experimentaciones vanguardistas de Dalí o Miró, se constata la red de relaciones e influencias tejidas al amparo de la circulación de los artistas.

Pero dicha vinculación también se materializa en el seno mismo del arte verbal. Serán los viajeros románticos los que popularizarán la incorporación de dibujos o litografías en sus libros de viaje, aunque en siglos precedentes los grabados ya habían adornado reediciones de algunas crónicas de Indias.² Probablemente el caso más emblemático sea el del *Viaje a Italia* de Goethe, publicado en 1816 aunque el periplo se realizase entre 1786 y 1788. Es sabido que el escritor alemán, dibujante incesante, perfeccionó su técnica en Italia y produjo durante esos años abundantes estampas de viaje. Habrá que esperar, no obstante, hasta 1885 para que Gallimard integre una selección junto al texto en una edición aparecida en Berlín. Por el contrario, *De Paris à Cadix: impressions de voyage*, la obra en la que Alejandro Dumas refiere su visita a Andalucía, exhibe numerosos grabados desde que se diese a conocer en una imprenta parisina en 1847.³ Veinte años más tarde, en 1867, se publicará en España el *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín con tres dibujos del autor, aunque hay que puntualizar que el libro fue escrito décadas antes, en el paso del siglo XVIII al XIX.

La colocación de mapas o imágenes ha sido siempre un efectivo recurso de los viajeros para ensanchar la lectura y los imaginarios espaciales. Los dibujos o grabados serán durante muchos siglos el único acompañamiento posible del relato de viaje hasta la invención del daguerrotipo y la cámara fotográfica, hito que altera el desarrollo del género tal y como explica Pilar Rubio:

A partir de ese momento la fotografía asume el poder de legitimar con su verdad técnica aquello que se constituía en la crónica del viajero y se abre con ello

² Un ejemplo es la *Historia de la Nueva-España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*, impresa en México en 1770 en la Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal. Se puede acceder al original en la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012786>>.

³ Puede consultarse una copia digital en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico: <<http://bvpb.mcu.es/viajes/es/consulta/registro.do?control=MROM20100001172>>.

la posibilidad de anular o no una de las exigencias básicas del relato escrito: su servidumbre documental. (Rubio 2006: 246)

En el contexto hispánico, a partir de la segunda mitad del siglo xx asistimos a una proliferación de libros que incorporan la fotografía como un elemento constitutivo. La primera versión de *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela, que vio la luz en la *Revista de Occidente* en 1948, contenía este tipo de imágenes al igual que la primera edición de *Campos de Níjar* (1960), de Juan Goytisolo (Carrión 2009: 45).

Ante el panorama sucintamente expuesto, *Poste restante*, publicado por primera vez en 2001, se constituye como un texto bisagra entre la tradición del relato de viaje intermedial del siglo xx y la del siglo xxi. Una tradición que parte del hallazgo poético del “libro simultáneo” de Blaise Cendrars, materializada en ese ejemplar paradigmático que es *La prosa del Transiberiano* (1913) y que, con las ilustraciones de Sonia Delaunay, pone en juego una doble simultaneidad: la de la imagen y la palabra, por un lado; y la de los tiempos y los espacios mediante la ruptura de la linealidad y la cronología del relato de viajes clásico, por otro.⁴ Su estela vanguardista orienta los dos primeros poemarios de Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925), que se originan y giran en torno a la noción de desplazamiento y muestran una visión moderna de la ciudad, definida a partir de este momento desde la fragmentación y la velocidad. Décadas más tarde el dietario de Julio Cortázar y Carol Dunlop *Los astronautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella* (1983) supone un avance más en la evolución del género, prolongada por las obras errantes de W.G. Sebald hasta cerrar el círculo con la publicación de *Austerlitz* en 2001.

Ya en nuestro siglo, la constante textovisual a lo largo de estas casi dos décadas marca una pauta estética para el devenir de un género en permanente renovación. Jorge Carrión señalaba en 2009 “la incorporación de lo audiovisual y de las nuevas tecnologías” (2009: 169) como la segunda vía para superar las características del género, en las conclusiones de su libro sobre el viaje en la obra de Juan Goytisolo y el recién mencionado Sebald. El mismo Carrión, en su reafirmación continua de una teoría y práctica del desplazamiento, ha ensayado algunas alternativas para afrontar dicha integración, como podrían ser la asunción de la interfaz de Google al narrar la búsqueda de la identidad familiar en *Crónica de viaje* (2014), la inclusión de fotografías propias en *Librerías* (2013) y *Barcelona. Libro de los pasajes* (2017) y, finalmente, su participación en la reciente edición de la antología *Viajes dibujados*, en cuyo prólogo traza otra posible historia de la alianza de palabra e imagen bajo el signo del viaje recordando que “en realidad, lo natural, desde el principio, fue su conversación” (2018: 9). Ampliando el foco, fácilmente se incorporan nuevos títulos desde una y otra orilla del Atlántico. Títulos como *Cuaderno alemán*, de María Negroni (2015); *Hermano de hielo*, de Alicia Kopf (2016); o *En la ciudad líquida*, de Marta Rebón (2017), ilustran una propuesta transversal en la que el acto de viajar trasciende el mero desplazamiento integrándose como parte de un proyecto artístico.

⁴ Para profundizar en el estudio del “libro simultáneo” de Cendrars y Delaunay véase el trabajo de María Ángeles Hermosilla Álvarez (2017).

La publicación del primer libro de Cynthia Rimsky, además, se sitúa en un contexto que no es ajeno a las poéticas contemporáneas del tránsito. Una serie de obras de la literatura chilena del siglo XXI surgen de una ruta real y manifiestan conexiones evidentes con algunas de las tendencias más sugerentes de la última narrativa en español. Textos como *Material rodante*, de Gonzalo Maier (2015); *Cuaderno esclavo*, de Rodrigo Olavarría (2017); *Quebrada. Las cordilleras en andas*, de Guadalupe Santa Cruz (2006) o *Tour (revisado)*, de Fernando Pérez Villalón (2018) –estos dos últimos también ejemplares textovisuales– atestiguan desde su heterogeneidad la deriva de un género caracterizado precisamente por la hibridez y el polimorfismo, pero muestran también espacios de confluencia: en la correlación entre las poéticas del tránsito y los discursos del presente, así como en las formas que el viaje adopta en su configuración como expresión artística, con especial predilección por el fragmento. Sobre el último de los títulos citados, en el postfacio de la edición revisada, de 2018, escribe Ana María Risco:

Billetes sobrantes, planos de calles, tarjetas y documentos, cartas de restaurantes y un largo etcétera compuesto por todo lo que puede quedar en el bolsillo de quien se mueve por los carriles del turismo, conforman un panorama de restos y tesoros, un paisaje fotográfico en miniatura, quieto, conocido y apropiado, donde el viaje mismo ya no está. (Risco 2018: s.p.)

Poste restante se revela como un perfecto ejemplo del uso de la imagen para abrir un itinerario alternativo en el texto viajero; explorarlo es el principal objetivo que impulsa este trabajo. Para lograrlo, me ocuparé en primer lugar de la revisión comparada de las tres ediciones chilenas. Después, me interesaré por su naturaleza textovisual. Por último, y en virtud de lo anterior, exploraré las limitaciones o posibilidades que brinda el viaje según se encare como proceso introspectivo o como indagación creativa. Se ofrecerá, así, un estudio de *Poste restante* como obra literaria que, desde su proceso de elaboración y a través de los distintos trabajos de edición, se muestra como un modelo para armar que hace del viaje la encrucijada en que identidad y memoria, relato ficcional y factual, o escritura e imagen confluyen.

1. *POSTE RESTANTE*, MODELO PARA ARMAR

En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas. (Cortázar 2007: 522)

El título de este apartado remite a la tercera novela de Julio Cortázar, publicada en 1968 e imaginada como un juego o experimento literario basado en diferentes técnicas de montaje: *62/ modelo para armar*. Es comúnmente conocido su origen, arraigado en algún momento impredecible de la impredecible lectura de *Rayuela*, novela de 1963, la obra que habría de disputarse con los cuentos de Cortázar el prestigio de su legado literario. Entre los 98 capítulos prescindibles que conforman la tercera parte de este libro, uno lo trascendería. Uno que comienza así: "En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas" (2007: 522). Y me detengo aquí porque es precisamente esta idea la que

me sirve para introducir la lectura de *Poste restante*: la visión de un ejemplar que queda en apuntes dispersos, de cuya combinación, como sucede con las conexiones neuronales, puede derivar un número astronómico de variaciones. Esto, quizá, aproxima la ópera prima de Rimsky a las creaciones más heterodoxas del escritor argentino, entre las que me gustaría destacar dos que precisamente coinciden en una idea, vaga o elaborada, del viaje y cuyo armazón no depende solo de las palabras, sino que integran, como *Poste restante*, también la imagen.

Me refiero a *La vuelta al día en ochenta mundos* y a *Los autonautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella*. De esta segunda, escrita al alimón con Carol Dunlop, sobresale la concepción de un texto construido sobre un itinerario y del afán por completarlo con fotografías tomadas por las mismas manos que escriben. De la primera, la proyección del libro almanaque o libro collage y, sobre todo, la práctica cronística del cronopio, ingredientes todos que arman el modelo de *Poste restante*, irreplicable en cada caso:

Desde luego el cronopio viajero visitará el país y un día, cuando regrese al suyo, escribirá las memorias de su viaje en papelitos de diferentes colores y las distribuirá en la esquina de su casa para que todos puedan leerlas [...] y el cronopio desde la esquina de su casa verá diversos y agradables colores que se van dispersando en todas direcciones llevándose las memorias de su viaje. (Cortázar 2010: 206)

La escritora chilena Cynthia Rimsky inauguró su trayectoria literaria en 2001 con la publicación de *Poste restante*.⁵ Se trata, en pocas palabras, de la narración de la travesía que la protagonista emprende por el este de Europa y el norte de África, tras encontrar casualmente en el mercado persa de Santiago un álbum familiar con una inscripción en la primera página en la que pudo leer su apellido, terminado, eso sí, en i latina:

Al momento de encontrar el álbum de fotografías en el mercado persa había planificado un viaje a Ucrania. Como su interés no era encontrar parientes o el nombre en una tumba, decidió que buscar el origen de las fotografías podía ser un destino tan real como el otro. (Rimsky 2011: 14)

De aquella primera edición se hizo cargo Sudamericana. Una década después, en 2010 y 2011 respectivamente, aparecerían otras dos versiones: la primera preparada por Sangría Editora y la segunda, por Ediciones Lastarria. Esta información sobre las sucesivas impresiones del texto, esas memorias del viaje que se van dispersando como el relato del cronopio en libros con portadas de diferentes colores, carecería de importancia si no fuera porque cada una de ellas introduce cambios respecto a la anterior. Además, en 2016 volvió a ser preparado para una nueva publicación, en esta ocasión en Argentina de la mano de la editorial Entropía.

Desde su inicio, la obra asume unas convenciones genéricas fácilmente reconocibles: la relación se escribe tras la experiencia de un viaje real y existe una

⁵ Desde entonces, ha publicado los libros *La novela de otro* (2004), *Los perplejos* (2009), *Ramal* (2011), *El futuro es un lugar extraño* (2016) y *Fui* (2016).

triple identificación entre autora, narradora y viajera. A pesar de que sea denominada con sintagmas como “la turista”, “la chilena” o “la periodista”, y más allá de atribuciones autobiográficas, el nombre Cynthia Rimsky se lee, por ejemplo, en las reproducciones de las cartas que fue recibiendo –no recogiendo– durante su marcha. Sin embargo, el relato presenta además algunas características que intensifican una condición híbrida y fronteriza, como son la alternancia de la tercera persona y diario en primera o la incorporación de materiales gráficos recopilados a lo largo del trayecto. Se trata de una serie de documentos escaneados entre los que se cuentan fotografías, mapas, croquis, recortes de prensa y diversos útiles del viaje: pasaporte, guías, libretas y agendas. Son precisamente estos componentes los que marcan la pauta de divergencia entre las tres versiones chilenas: en cada nueva edición se añaden entradas del diario, algunos cuentos, se incorporan imágenes o se ofrecen bajo nuevas perspectivas, e incluso se altera su disposición.

¿Cuáles son las razones que justifican la constante revisión de un texto literario de tan corta vida? Para responder esta relevante cuestión, hay que atender en primer lugar a los motivos de índole editorial. Sin ser posible averiguar la magnitud de la impresión inicial, sí es dable saber, gracias a un estudio sobre la edición independiente en Chile publicado en 2016 y relativo al periodo 2009-2014, que la tirada media de una publicación fue de 444 ejemplares, siendo de 300 la más común (Fuentes, Ferretti, Castro y Ortega 2016: 31). Entre las editoriales encuestadas se encuentran, claro está, Sangría y Lastarria.⁶ Además, se pueden ofrecer algunos datos cualitativos. La segunda edición, la de 2010, supuso una revisión y ampliación del texto: se incorporan cinco relatos, se añaden días al diario y aumenta considerablemente el corpus visual al aportar la editorial Sangría nueve imágenes inéditas.⁷ Además, como reclamo editorial se ofrece un estudio preliminar, a cargo de la investigadora Chiara Bolognese y un postfacio firmado por Ricardo Loebell. En cuanto a la tercera, su principal innovación fue incluir dos nuevas fotografías del álbum original –una interior y una de la contraportada– así como un par de páginas fotocopiadas de la primera edición que muestran instantáneas extraviadas tras esa publicación inicial.⁸ Las imágenes que se repiten, no obstante, fueron editadas por Andrea Goic, a la sazón responsable de diseñar la colección en que se ubicó el libro dentro de la editorial Lastarria.⁹ El montaje y el diseño coexisten así junto a la palabra escrita.

⁶ Lamentablemente no he logrado consultar para este trabajo la edición argentina de la obra, aunque sí puedo señalar que en su reseña para la *Revista Transas*, de la Universidad Nacional de San Martín, Jessica Sessarego celebraba la publicación en Entropía ante la dificultad para acceder al texto chileno. Aun así, en las librerías de Santiago sí es posible todavía encontrar ejemplares de la edición de Lastarria.

⁷ Se trata de los relatos titulados “Los viajeros del tiempo”, “Convivencia”, “Irreal”, “Plato típico” y “La casa”. Por lo que respecta a las imágenes, corresponden al álbum del mercado persa, a una huella dactilar de la viajera, a un par de cartas remitidas a Rimsky, a un cuaderno con el nombre “Ulanov” escrito, a una página de la guía *Lonely Planet*, a otro par de páginas del cuaderno y la agenda de la viajera y a un croquis de la calle donde reside en Santiago.

⁸ También se cambia la huella dactilar que en la edición de 2010 se ubicaba en las páginas iniciales por una fotocopia de la portada del pasaporte chileno.

⁹ A su vez, la artista Andrea Goic ha contado con la colaboración de la Cynthia Rimsky en proyec-

En segundo lugar, revisar la trayectoria de la recepción habrá de contribuir a dar respuesta al gran interrogante. En este sentido, se puede observar una atención muy temprana por parte de la crítica, fundamentalmente desde la academia chilena. Así, se cuentan al menos tres artículos derivados de la primera vida de *Poste restante*: uno firmado por Gilda Waldman M. en 2004, otro de 2006 a cargo de Rodrigo Cánovas y un último en 2008 escrito a cuatro manos por Cánovas y Jorge Scherman Filer. Posteriormente, tras las ediciones consecutivas de 2010 y 2011, el goteo de trabajos se ha mantenido constante, sin contar con las numerosas reseñas aparecidas en prensa y blogs. Todo ello confirma el interés por una obra ampliamente analizada desde la identidad, la alteridad, la memoria, el desarraigo (Alicívar Bellolio 2014) o la caminata y la errancia (Oliver 2018) y presentada a menudo como novela aunque su adscripción genérica, como se verá más adelante, no sea tan sencilla como pueda parecer a priori.

Por último, las sucesivas ediciones responden también a una voluntad autorial. Tal afirmación se justifica, por un lado, con la constatación de que la propia Rimsky ha intervenido en las continuas reimpresiones¹⁰ y, por otro, porque así lo ha dejado escrito. En un breve artículo titulado “¿Hay un afuera en la escritura?”, publicado en el número 7 de la revista *Escritural* en diciembre de 2014, reflexiona acerca del contenido gráfico en su literatura:

Nunca me propuse usar fotografías o imágenes escaneadas. No había leído aún a Sebald o a Berger, pero a unas seis cuadras del “cité” donde en Santiago quedaba el taller de una amiga, Sybil Brintrup, artista visual que hace poesía desde la plástica. Varias veces la sorprendí recortando palabras, incluso letras; las colgaba de un cordel y las quedaba mirando. Días después me encontraba con las había cambiado de lugar dentro del taller y las quedaba mirando. Otras veces las descolgaba para clavar otras. Hasta que le pregunté con qué propósito lo hacía y me contestó que las palabras eran objetos. ¿Objetos? le pregunté. Sí, objetos, como la mesa, la silla, las palabras tienen peso, un sonido, un color, forma, profundidad, memoria. No lo podía creer: la palabra, ¿un objeto? (Rimsky 2014)

Siguiendo esta idea, se comprende la inestable disposición de los elementos que conforman el volumen, sean estos textuales o visuales, como si se tratase de las palabras que una artista cuelga y descuelga de su cordel, de objetos que en un mercadillo encuentran cada día un ordenamiento diferente, o de unas memorias de viaje cuyo relato se despliega en papeles de colores diversos.

Para empezar, la primera página propone un “Itinerario” que, a modo de índice, marca las escalas que la viajera hace a lo largo de su trayecto.¹¹ Así, los trece destinos se ligan a la página en que arranca su protagonismo; por este orden: Santiago, Londres, Israel, Egipto, Chipre, Rodas, Turquía, Ucrania, Praga,

tos propios como por ejemplo *Maruri Tour*, de 2013.

¹⁰ Así lo asegura la editorial Sangría en el post de Facebook en el que anuncian la publicación, fechado el 23 de octubre de 2010: <<https://es-la.facebook.com/notes/ojo-literario/poste-restante-de-cynthia-rimsky-sangria-editora/495475970766/>>.

¹¹ Sigo ahora, como en el resto de las citas textuales, la edición de Lastarria de 2011.

Polonia, Austria, Eslovenia y, de nuevo, Santiago. Sin embargo, al contrario de lo que cabría imaginar, estos nombres propios no vuelven a aparecer a lo largo del libro para dividirlo en diferentes capítulos. Dicho de otro modo, *Poste restante* sigue el orden espacial antes descrito, pero no es esa su pauta de organización estructural. En su lugar, se suceden 115 secciones textuales que intercalan un total de 30 elementos gráficos, fundamentalmente, fotocopias de mapas, libretas, cuadernos, recortes de prensa, sobres de cartas y fotografías antiguas.

Por lo que respecta al conjunto escritural, se distinguen tres series recurrentes que se van alternando con diversos relatos logrando diferentes combinaciones en función de la edición que se consulte. La primera es "álbum de familia"; escrito en tercera persona, rememora episodios de la historia familiar de la viajera y ahonda en la experiencia migratoria de sus abuelos y bisabuelos. También recoge todos los pasos –o balanceos– que emprende para acercarse a las huellas de sus antepasados en Europa, así como las descripciones ecfrásticas del álbum de fotos que la lleva hasta allí. La segunda de las series está conformada por las entradas del diario de viaje que la protagonista mantiene, esta vez en primera persona, a lo largo de los ocho meses que pasa fuera. Finalmente, se reconoce un grupo más heterogéneo, integrado por ocho cartas recibidas o enviadas en ese tiempo: seis procedentes de cuatro amigos, su madre, y una pariente ucraniana –la cuñada de su abuelo–; y dos remitidas a su padre y al periódico *Nueva República*, respectivamente. En cuanto a los relatos intercalados, abundan las descripciones, a veces costumbristas, como la de los ires y venires de los inmigrantes en las estaciones de metro londinenses o las del proceso de cocción de la carne de cordero en las espadas de hierro de los locales de Tel Aviv; son escenas o estampas que la narradora va reuniendo en su recorrido y en cuya narración se introduce como personaje.

Cuando ha sido preguntada al respecto, Cynthia Rimsky ha afirmado partir de una noción de la forma para la creación de cada uno de sus libros (Gutiérrez 2017). Y por lo que atañe concretamente al primero de su bibliografía, esa forma está en deuda con la movilidad entendida en dos sentidos: de un lado, la del viaje mismo y, de otro, la de los objetos que se van recolectando en el camino tras su plasmación en papel. Del equilibrio entre pérdidas y hallazgos surge *Poste restante*. Como la propia Rimsky confiesa: "No hubiese escrito ninguna novela de no haberme perdido tanto geográficamente como escrituralmente. No puedo planificarlas a priori, no tengo la capacidad de ver el bosque, voy de árbol en árbol" (León 2016). De árbol en árbol, de papelito de color a papelito de otro color.

2. COLECCIÓN VIAJERA: EL ÁLBUM Y EL DIETARIO

La historia de la fotografía tiene mucho de álbum íntimo. (Ansón 2000: 91)

Poste restante arranca con una consideración acerca de la memoria familiar y la dificultad de remontarla a través de las décadas y la historia:

Las familias cuyo pasado se remonta a la historia de Chile, encuentran objetos que siendo desconocidos están impresos en su memoria, que es también la

memoria del país. Para los emigrantes la historia es una línea trunca y el recorrido por dicho mercado tiene más relación con la imaginación que con la memoria. (Rimsky 2011: 13)

Los objetos de los que habla la narradora, que en estos párrafos inaugurales aún no es viajera, se hallan desordenadamente expuestos en un mercado persa de Santiago, el de la calle José Arrieta, casi a las afueras de la ciudad. Allí, un domingo de octubre de 1998, encuentra un hilo de Ariadna que, quizá, podría hacer saltar a su propia familia, de origen judío y llegada a América entre 1906 y 1918, a la orilla de aquellas con un pasado habitable; un álbum que podría dar sentido y unión a las piezas del puzle que, hasta entonces, era el archivo de sus padres y abuelos. Es en ese momento cuando la, ahora sí, viajera, decide emplear el objeto recién encontrado como guía y poner rumbo a Ucrania para rellenar los silencios de su pasado: más que la fotografía, es en este caso la inscripción verbal del álbum –“Plitvice in Jerzersko/ Rimski Vrelec/ Bled”– la que causa el *punctum*, el pinchazo barthesiano.¹²

El álbum familiar, según Susan Sontag, sirve para elaborar una “crónica-retrato” de cada familia, es “un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (2006: 23). En *Poste restante*, a pesar de que ese estuche es el desencadenante del desplazamiento y la escritura, no llegamos a ver su contenido. Las éfrasis a través de las que el lector accede al contenido de las instantáneas describen escenas familiares cotidianas, en exteriores, en movimiento e incluso con la presencia de animales:

Un perro camina por un sendero montañoso seguido en forma decidida por una mujer con un chaleco tirolés y una cartera en forma de sobre. Detrás de ella vienen tres burros arreados por dos lugareños, un hombre y un niño, a caballo. (2011: 173. Cursiva en el original.)

Según la historia del álbum familiar expuesta por Rebeca Pardo (2006), este tipo de tomas familiares no habrían podido ser capturadas hasta mediados del xx, casi un siglo más tarde del surgimiento de la fotografía familiar y varias décadas después de que los parientes de Rimsky dejaran Europa. De tener la narradora alguna relación con las escenas que va describiendo bajo el epígrafe “álbum de familia”, sería muy lejana. Así lo confirma una eslovena en las montañas de Capadocia al leer la fecha 1940 en el reverso de una de las estampas y descifrar las inscripciones de su contraportada: “La eslovena reconoce su país. Plitvice significa vacaciones. Bled corresponde a un balneario a las orillas de un lago. Jerzersko, a un pueblo fronterizo en los faldeos de los Alpes” (Rimsky 2011: 112). Y “hay algo más”, añade la desconocida: “Rimski significa baño romano, por lo que Rimski Vrelec –posa su mano en el brazo de la chilena– es un lugar de baños termales” (112).

¹² Roland Barthes desarrolla en *La cámara lúcida* todas sus reflexiones acerca de la fotografía y, entre estas, la ya famosa distinción entre *studium* y *punctum*. Intentando esclarecer la naturaleza de la atracción que una instantánea despierta en nosotros, concluye que se puede distinguir entre un mero “interés general”, que designará con la voz latina *studium* y una conmoción profunda, el pinchazo o *punctum* (1990: 63-65).

Finalmente, en ese pueblo en la falda de los Alpes, "la turista encontrada en el mercado de Arrieta por un álbum, con su apellido mal escrito en la primera página" (176) se entrevista con una mujer que sí puede completar su puzle familiar con una de las piezas del álbum: "Es la fotografía de la primera casa que construyeron sus abuelos y que estuvo todos estos años extraviada en Chile. Saco la fotografía del marco de papel. Su biografía está completa. La mía..." (178).

¿Por qué, entonces, la viajera persiste en su empeño por ofrecer, aunque sea, una versión del contenido de esa colección fotográfica? Y, más aún, ¿por qué prefiere trasladar las imágenes a letras antes que mostrar una copia carente de aura? De acuerdo con Gilda Waldman M., "Las fotografías del álbum que ninguna relación tienen con la biografía de la autora-narradora, 'otra historia', rompen con un pasado detenido y congelado, abriéndose a múltiples 'historias de lo posible'" (2004: 224). Mientras que los retratos son la prueba irrefutable de un pasado ajeno, las palabras crean escenas cotidianas que, aisladas de su referente, pueden pertenecer a cualquier familia, a cualquier historia. Como leemos en *Poste restante*:

Entrever lo que ocultan las puertas es la razón que anima al viajero a caminar por las ciudades. Una mezcla de reserva y respeto impide prolongar la observación el tiempo necesario, hambrientos de imágenes fugaces se hace necesario completarlas con la imaginación. (Rimsky 2011: 27)

La viajera, evitando un gesto tan sencillo como el de la desconocida eslovena –despegar una foto, constatar la fecha en su revés–, parece hacerse cargo de la única certeza: su álbum guía no la conducirá a ningún destino familiar. Por eso prescinde de mostrar unas fotos que no dan cuenta de su pasado, porque las personas y los escenarios que en ellas figuran no remiten a los referentes de su genealogía. Pero la historia que se cuenta a partir de esas imágenes eludidas sí insta una opción de pasado válida.

Por el contrario, si nos interesamos ahora por las imágenes que sí están presentes en el texto se comprueba que, mientras que la mayoría de las entradas del diario, las cartas, las éfrasis y el grueso de relatos intercalados dan cuenta de las vidas de los otros –de las personas que conoce en la ruta, de sus amigos y familiares en Chile o de la misteriosa familia judía del álbum–, gran parte del peso del periplo de la narradora recae sobre los elementos visuales: los mapas rememoran el camino; los sobres de las cartas, la indagación en el pasado que se va construyendo en el intercambio de misivas; los recortes manuscritos, la incesante e infructuosa búsqueda. Recordemos que, en su mayoría, no se trata tanto de fotografías como de imágenes escaneadas. No son, por tanto, el vestigio de unas ruinas como pensara Susan Sontag. Prueba de ello es que se pueden seguir mostrando desde diferentes ángulos en cada nueva edición y que en la última, de hecho, la portadilla indica deliberadamente que han sido editadas por Andrea Goic. Hay que matizar, por tanto, las palabras de los críticos para los que, como expresa Jennifer Acosta Díaz, estos objetos "adquieren un orden bajo un intento de apropiación del coleccionista" (2015: 5), porque dicho orden es voluntariamente transitorio. La colección en Rimsky es equiparable a la que Walter Benjamin define y practica en *Libro de los pasajes*: provisional, inacabada.

Benjamin confía el hallazgo filosófico al ordenamiento aleatorio de la colección, cuyos objetos son descontextualizados (Rabinovich 2007: 252). En *Poste restante*, la Instalación de “afán coleccionista” (Cánovas y Scherman Filer 2008: 30) adquiere su completo sentido en la obstinada refundición. Y ese sentido no es otro que culminar una inversión de papeles o subversión genérica: lo que esperaríamos que fuera mostrado –el álbum de fotos– es descrito; lo que esperaríamos leer –el periplo–, es mostrado en una construcción paralela al texto, próxima al álbum ilustrado.¹³

El libro presenta, como observa Geneviève Champeau al analizar las relaciones viajeras en los que convergen escritos e imagen, una “hibridez semiótica que corre paralela a la hibridez pragmática constitutiva del género del relato de viaje” (2011: 293). En efecto, la definición genérica de este y otros relatos de viaje es tan problemática como plástica es su forma. Como avanzaba unas páginas atrás, lejos de reconocerse bajo el membrete de “novela”, se ubica más bien en el siempre escurridizo terreno de la marginalia, de los híbridos genéricos, de la mirada oblicua que, como tan acertadamente ilustra Esperanza López Parada, exhiben los textos con “una fuerte voluntad de descolocarse, de cultivar y ocupar las fronteras, cuestionando las viejas categorías retóricas” (1999: 11). Una fórmula útil para abandonar la ambigüedad o determinación que emana del mero señalamiento de la condición mixta o fronteriza de este tipo de relato es poner de manifiesto una tendencia observada en las últimas décadas, cuando el viaje toma diversas derivas genéricas a la hora de ser escrito. Haciendo gala del movimiento pendular que Ottmar Ette describe para las escrituras errantes o sin residencia fija (2008: 353), *Poste restante* oscila entre identidad y memoria, relato ficcional y factual, escritura e imagen. Y adopta la forma de un dietario, desbordando la esclavitud temporal que ostentan los fragmentos diarísticos en su combinación con cuentos, cartas, écfasis y, por supuesto, con el corpus visual ya detallado.¹⁴ Impuro y fragmentario en su forma y ambiguo y escéptico en su contenido, el dietario así definido por Francisca Noguero (2009) culmina en esta obra su proceso de hibridación como ya es habitual en la literatura del siglo XXI: mediante “la remediación del texto, convertido en espacio visual capaz de recibir sin problemas imágenes” (Almarcegui y Mora 2019: 21).

El recurso, no obstante, no reviste ninguna novedad si tenemos en cuenta ejemplos como los citados en la introducción, que desde mediados del siglo pasado han puesto en práctica estos ejercicios de hibridación o intermedialidad interna (Gil 2012). La innovación, entonces, no reside tanto en la combinación de imagen y texto como en la profunda renovación de la relación simbiótica que se gesta entre ambos medios: “Si bien en los libros de viajes españoles de los

¹³ El álbum ilustrado, libro-álbum o, simplemente, álbum es “una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzada en la estructura del libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente” (Bosch Andreu 2015: 7).

¹⁴ El dietario asume e integra esas otras formas de discurso. En lugar de mantener la distinción entre libro de viaje y dietario (Burguete Pérez 2009: 44-46) postulo que en *Poste restante* son la misma cosa. En el libro de Rimsky la forma se combina con el dietario, del mismo modo que en otros casos tiende hacia la crónica –en *Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec, por ejemplo– o hacia el ensayo –como en *Barcelona. Libro de los pasajes*, de Jorge Carrión.

años sesenta las fotos ilustraban el relato y atestiguaban su veracidad, los vínculos que unen texto y relato se han vuelto ahora más complejos" (Champeau 2011: 301). Parece claro, a la luz de todo lo expuesto, que en el caso de *Poste restante* las imágenes van más allá de mera ilustración o aclaración del itinerario. La creación literaria, además, no solo admite la inserción de imágenes, sino que también juega con un género típicamente visual como es el álbum. El dietario se acerca, de este modo, al "libro pangeico", casi exposición, del que habla Vicente Luis Mora (2012: pos. 1439 de 3947) y, también, al "(falso) libro lustrado" definido por Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez (2018: 277-280) a partir de su vocación experimental y la voluntad artística del escritor en quien reside la autoría única de la obra.

3. EL VIAJE RADICANTE

No fijar la imagen, sino insertarla siempre en una cadena: así se podría resumir la estética radicante. (Bourriaud 2008: 75)

Quiero retomar ahora una cuestión axial en la escritura de viaje: dilucidar no ya por qué se viaja, sino por qué contarlo. La cita de Margarite Yourcenar que la autora escoge a modo de epígrafe para adentrar al lector en su periplo apunta en una dirección muy clara: "¿Quién puede ser tan insensato como para morir sin haber dado, por lo menos, una vuelta a su cárcel?". Es decir, el movimiento es un imperativo incluso cuando el territorio a nuestro alcance es limitado. La viajera anticipa el desenlace baldío, pero persiste: quizá la partida no amplíe su horizonte biográfico, pero no habrá sido en vano.

Siguiendo la práctica de las crónicas medievales, recuperada también irónicamente por Dunlop y Cortázar en las páginas iniciales de su atemporal viaje, la turista de *Poste restante* dedica el segundo de los fragmentos del libro, "Equipaje", a detallar los enseres que coloca en su mochila. De entre estos, destacan dos por su simbolismo. Un par de libros, dos encarnaciones del *flâneur*: *Las flores del mal* de Baudelaire y *Cuadros de pensamiento* de Benjamin. Y si bien su presencia no es imprescindible para el desarrollo argumental, esta mención inicial a los escritores cumple dos claras funciones. Por una parte, sitúa a Rimsky en una tradición bien definida, que hace primar el vagabundeo por encima de cualquier otra vía para el conocimiento o la creación. En las entradas del diario correspondientes al mes de febrero, la viajera reconoce obligarse a permanecer ante la pantalla en blanco en el apartamento que tiene arrendado durante su estancia en Chipre, porque de esos meses de travesía debía surgir una novela. Un mes antes, en Israel, había declarado: "'¿Qué busca? Una ventana por la que atisbar un pedazo de ciudad o un paisaje, y una mesa para colocar la computadora'. En vez de eso se encuentra nuevamente en las calles" (2011: 34). La pulsión de la caminata benjaminiana la conducirá hasta el dietario en lugar de hacia la novela.

Por otra parte, unos versos de *Las flores del mal* recogidos en el primer registro diarístico –el del martes 22 de diciembre de 1998– enlazan con la cita de Yourcenar y sirven para ensanchar el campo semántico del límite: "Nada se conoce, solo se ahonda en el propio abismo..." (2011: 19). Se incide de nuevo

en ello en uno de los relatos interpolados, "Terminal": "Aunque no van a ninguna parte, el límite es el lugar posible" (2011: 31). Cárcel, abismo o límite son sustantivos que trazan el confinado territorio por el que se desplaza la viajera. Martín Caparrós escribe en *Una luna*: "Viajar es, por supuesto, la confesión de la impotencia: ir a buscar lo que te falta a otros lugares" (2009: 16). Pero, ¿qué pasa si ni siquiera en esos lugares, en doce países diferentes, encuentras lo que te falta? De nuevo los paratextos arrojan una posible respuesta, pero solo en la edición de Sangría de 2010, donde al epígrafe de Yourcenar le acompaña este otro de Benjamin: "Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo no debe temer volver siempre a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra".

A pesar del trayecto lineal simbolizado por el índice-itinerario y de la progresión cronológica que implica el diario, ni uno ni otro dotan al conjunto de unidad estructural, como ya he explicado. La dispersión de los componentes textovisuales se acentúa, además, con cada nueva versión del libro. Se esparcen como esparce la tierra la mujer que escarba en su pasado. Las consecuencias pueden calibrarse en dos niveles. En el plano de la recepción, el lector sufre una desorientación atípica ante un relato de viaje porque, si el carácter mismo del formato textovisual demanda de por sí cierto aprendizaje, la fragmentación de una obra que encadena tandas de secciones carentes de cualquier referente espacial obliga frecuentemente a consultar el itinerario paratextual para comprobar por dónde anda la protagonista.

A su vez, en el plano de la teoría *Poste restante* supone un nuevo giro de guion en el desarrollo siempre errático del género en que se enmarca. Basta recordar que en el seno de este tipo de relatos se debaten las fronteras entre ficción y realidad, así como entre géneros literarios, debido a la intervención de formas breves como el microrrelato o el aforismo y al cultivo de híbridos como la crónica y el dietario. Discurso fronterizo desde el armazón a las entrañas, el viaje ostenta actualmente el reconocimiento generalizado de ser la forma artística privilegiada para dar cuenta del mundo contemporáneo. Así lo atestiguan voces autorizadas desde la esfera puramente literaria –Champeau (2004), Ette (2008)– o desde planteamientos interartísticos –Bourriaud (2008), Speranza (2012)–.

La escritora-viajera emula al radicante de Bourriaud ensayando un arte móvil que queda patente en el texto: dibuja círculos concéntricos y se permite escribir dos veces la misma escena, en primera y tercera persona (2011: 168); cambia la piel del que viaja por el que migra y se obsesiona con la marca que cada uno de ellos deja en los lugares por donde pasa: "¿Cuál de los dos, la turista o el emigrante, persiste en la retícula de la ciudad?" (2011: 42); se sabe, en definitiva, extranjera en todas partes (Bolognese 2010: 19). Como las del radicante, sus raíces no arraigan en un lugar concreto, sino que van acoplándose al movimiento (Bourriaud 2009: 56). Esta condición es la que la distancia y diferencia de otros viajeros que en su tránsito también encuentran acomodo para la imagen, como el de *Austerlitz* que en su incesante marcha encuentra respuestas, huellas significativas de su memoria familiar; o los de Sergio Chejfec, que guardan o llevan consigo postales, mapas o fotografías que no es dado ver al lector, pero que

son anclas que los ligan a su pasado (Niebylski 2012: 22). En *Poste restante*, en cambio, la viajera solo recoge más piezas del puzle a lo largo de su itinerario. Un puzle que, en último término, logrará completar exclusivamente con la práctica literaria, único destino seguro del viajero en nuestro tiempo: "En los territorios a la intemperie de un mundo desterritorializado y deshistorizado, la autora-narradora busca en la escritura una geografía para ampararse" (Waldman 2004: 225). La escritura es el territorio último por el que transita el viajero contemporáneo.

CONCLUSIONES

Lo que comenzó siendo un adorno o apoyo para estimular la imaginación del lector de viajes, la incorporación del elemento visual, torna en *Poste restante* piedra angular del hecho literario. Y como el relato de un amigo que nos cuenta en tres ocasiones, al cabo de los años, la misma aventura, el libro de Cynthia Rimsky encarna la variación de la experiencia en su inscripción artística.

Finalmente, todo en la narración contribuye a una atmósfera de desamparo: en su trayecto, la viajera primero pierde un gorro de lana; después, una bufanda; las gafas más tarde. Mientras va despojándose de sus objetos personales, va recopilando esos otros que le servirán para contar lo vivido en el camino. La atmósfera también es de desolación; de pantallas en blanco y la consiguiente angustia de una viajera escritora a la que no le salen las frases para la novela que busca, de preguntas y cartas sin respuesta. El mismo título, *Poste restante*, alude a un sistema de correos que te permite adoptar cualquier oficina postal como tu dirección transitoria. Pues bien, ninguna de las cartas que se reproducen, enviadas por amigos o familiares, fueron recogidas ni leídas por la narradora y, en consecuencia, se devolvieron al remitente en Chile. Nuevamente, necesitan del trabajo creativo para culminar su función: simbolizar la comunicación trunca con el pasado y el arraigo. Con todo, cuando la obra ha terminado, y como una reparación moral al cansancio acumulado o respuesta inesperada a una pesquisa en la que la viajera nunca tuvo fe, el punto final corre a cargo de la carta de una pariente lejana de Ucrania que, ahora sí, aporta algunos datos sobre su árbol genealógico. Primero fue encontrada en el mercado de Arrieta por un álbum, al final fue encontrada por la esposa de su tío abuelo; la exploración la relega a un rol pasivo porque su genuino campo de acción es el literario.

En el Museo de la Diáspora de Tel Aviv, Rimsky intenta buscar sus apellidos, con nulo resultado: "–Lo siento –dice la funcionaria. –¿No existen? –No los tenemos registrados" (2011: 33). Solo existe lo que queda registrado. Por eso, la composición precaria, inestable y cambiante de *Poste restante* viene a confirmar que ni la memoria ni la identidad se pueden reconstruir de manera unívoca. Solo queda la reconstrucción, la aproximación; y, en este caso, un modelo textovisual susceptible de ser armado de un modo distinto cada vez. De las trazas y trizas que viaje y viajera dejan a su paso está hecho este libro. Sirvan estas palabras finales de Rimsky, de vuelta en su casa de Santiago, para dar cierre a este artículo:

Cierta noche, la autora que reconstruye el trayecto de una viajera a partir de sus cuadernos, recortes y mapas, sale al patio y escucha llorar a la mujer sin identificación o a su muñeca. Permanece de este lado de la tapia hasta que

cesan los llantos y se va a dormir. A la mañana siguiente ya no está segura si la trizadura está en los objetos o en su mirada. (Rimsky 2011: 182)

OBRAS CITADAS

- Acosta Díaz, Jennifer C. (2014): "Experiencia de viaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky", *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 4, n.º 1, pp. 1-9.
- Almarcegui, Patricia; Mora, Vicente Luis (2019): "Las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica", *Cuadernos Hispanoamericanos. Dossier Palabras/Imágenes/Palabras*, n.º 823, pp. 15-25. Accesible en <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/palabras-imagenes-palabras/>> [última visita: 11.5.2019].
- Ansón, Antonio (2000): *Novelas como álbumes*. Murcia, Mestizo.
- Barthes, Roland (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Bellolio Alcívar, Daniela (2014): "Travesía al silencio. Espacio, viaje y búsqueda del origen en *Poste restante* y *Ramal* de Cynthia Rimsky", *Badebec*, vol. 3, n.º 5, pp. 22-44.
- Bolognese, Chiara (2010): "Estudio preliminar". En Cynthia Rimsky: *Poste restante*. Santiago, Sangría, pp. 11-30.
- Bosch Andreu, Emma (2015): *Estudio del álbum sin palabras*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona.
- Bourriaud, Nicolas (2009): *Radicante*. Madrid, Adriana Hidalgo.
- Cabañas Bravo, Miguel; López-Yarto Elizalde, Amelia; Rincón García, Wifredo (eds.) (2011): *El arte y el viaje*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cánovas Emhart, Rodrigo; Scherman Filer, Jorge (2008): "Voces femeninas en Chile: miradas sobre el ser mosaico", *Estudios Filológicos*, n.º 43, pp. 19-37.
- Carrión, Jorge (2009): *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. S. Sebald*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (2018): "Imágenes y palabras para (re)imaginar el viaje", *Altair Magazine. Viajes dibujados*.
- Champeau, Geneviève (2004): "El relato de viaje, un género fronterizo". En G. Champeau (ed.): *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid, Verbum, pp. 15-31.
- (2011): "Texto e imagen en *España de sol a sol* de Alfonso Armada", *Revista de literatura*, vol. 73, n.º 145, pp. 291-312.
- Cortázar, Julio (2007): *Rayuela*. Madrid, Cátedra.
- (2010): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Barcelona, Editorial rm.
- Ette, Ottmar (2008): *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fuentes, Lorena; Ferretti, Pierina; Castro, Felipe; Ortega, Rodrigo (2016): *La edición independiente en Chile. Estudio e historia de la pequeña industria (2009 - 2014)*. Accesible en <<https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2016/11/estudio-editoriales-independientes.pdf>> [última visita: 11.5.2019].
- Gil González, Antonio J. (2012): *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

- Gómez Trueba, Teresa; Morán Rodríguez, Carmen (2017): *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Oviedo, Trea.
- Gutiérrez, Pía (2017): "Cynthia Rimsky, escritora chilena: La forma como un móvil", <<https://www.eldesconcerto.cl/2017/04/25/cynthia-rimsky-escritora-chilena-la-forma-como-un-movil/>> [última visita: 11.5.2019].
- Hermosilla Álvarez, María Ángeles (2017): "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *Cuadernos de Filología Francesa*, n.º 28, pp. 251-270.
- León, Gonzalo (2016): "Siento una profunda desconfianza respecto al sentido", <<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/siento-una-profunda-desconfianza-respecto-al-sentido.html>> [última visita: 11.5.2019].
- López Parada, Esperanza (1999): *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Mora, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador*. Barcelona, Seix Barral. Versión Kindle.
- Niebylski, Dianna C. (2012): "Introducción. Sergio Chejfec: De *Lenta biografía* a *Mis dos mundos*". En Dianna C. Niebylski (ed.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritora. Ensayos críticos*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, pp. 11-29.
- Noguerol, Francisca (2009): "Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 754, pp. 22-26.
- Oliver, María Paz (2018): "Paseos sagrados: caminata y peregrinaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n.º 263, pp. 407-422.
- Pardo, Rebeca (2006): "La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar", <https://www.academia.edu/3020776/La_fotografia_y_el_album_familiar_Del_estudio_del_fotografo_a_la_sala_de_exposiciones_pasando_por_la_intimidad_del_hogar_> [última visita: 11.5.2019].
- Rabinovich, Silvana (2007): "Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico", *Acta Poética*, vol. 28, n.º 1-2, pp. 241-256.
- Rimsky, Cynthia (2011): *Poste restante*. Santiago, Lastarria.
- (2014): "¿Hay un afuera en la escritura?", *Escritural*, n.º 7. Accesible en <<http://letras.mysite.com/crim091017.html>> [última visita: 11.5.2019].
- Risco, Ana María (2018): "Postfacio". En Fernando Pérez Villalón: *Tour (revisado)*. Santiago, Autoedición, s.p.
- Rubio, Pilar (2006): "Nuevas estrategias en la narrativa de viajes contemporánea". En Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.): *Diez estudios sobre Literatura de Viajes*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 243-256.
- Sessarego, Jessica (2016): "Fragmentos de identidad en el camino. La particular crónica de viaje de Cynthia Rimsky en *Poste restante*", <<http://www.revistatransas.com/2016/11/30/fragmentos-de-identidad-en-el-camino-la-particular-cronica-de-viaje-de-cynthia-rimsky-en-poste-restante/>> [última visita: 11.5.2019].
- Sontag, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. México, Alfaguara.
- Speranza, Graciela (2012): *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona, Anagrama.
- Waldman M., Gilda (2004): "La memoria, el viaje y la nueva identidad judía en América Latina. Estudio de un caso literario", *Anales de literatura chilena*, n.º 5, pp. 221-225.