



Travesía al silencio. Espacio, viaje y búsqueda del origen en *Poste restante* y *Ramal* de Cynthia Rimsky

Daniela Alcívar Bellolio¹

Universidad de Buenos Aires – CONICET
labrys7@hotmail.com

Resumen: Las novelas *Poste restante* (2001) y *Ramal* (2011) de la escritora chilena Cynthia Rimsky ponen en escena una serie de búsquedas que giran alrededor de los orígenes familiares y que hacen uso de un archivo personal contundente. El presente artículo indaga los modos en que esas búsquedas pueden ser leídas por fuera del registro de lo autobiográfico, procurando hacer énfasis en las formas en que las narraciones construyen nociones complejas de linaje, viaje, origen, que pueden ser leídas como motivos potentes de una obra que pone en escena preocupaciones fuertemente relacionadas con las problemáticas de cierta literatura actual.

Palabras clave: Rimsky – *Ramal* – *Poste restante* – Viaje – Genealogía – Origen – Paisaje

Abstract: *Poste restante* (2001) and *Ramal* (2011), novels written by Chilean author Cynthia Rimsky, dramatize a series of searches involving family origins and use a forceful personal archive. The present article looks into the manners in which these searches can be read without the use of the autobiographic registry while trying to emphasize on the forms in which the stories build complex notions of

¹ **Daniela Alcívar Bellolio** es doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) de la misma Universidad y becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET - Argentina). Actualmente desarrolla su investigación doctoral sobre los vínculos entre viaje, trashumancia y exilio en la literatura latinoamericana del siglo XX, bajo la dirección de Alberto Giordano y pertenece al grupo de investigación ubacyt: "Ficciones de lo (pos)humano: la literatura y la máquina antropológica (escritura, biopolítica y figuraciones del 'yo')", dirigido por Isabel Quintana.

lineage, travel, origin, which can be read as powerful motifs on a narrative piece of work that dramatizes issues strongly related to contemporary literature's themes.

Keywords: Rimsky – Ramal – Poste restante – Travel – Genealogy – Origin – Landscape

Todo pasado merece ser condenado, pues tal es la naturaleza de la condición humana: siempre han imperado en ella la violencia y la debilidad. No es la justicia la que ejerce su juicio aquí, ni mucho menos es la clemencia la que pronunciará el fallo: es la vida misma, esa potencia oscura e impulsiva, insaciablemente anhelosa de sí misma.

Friedrich Nietzsche

Animada por el hallazgo de un álbum fotográfico en un mercado de antigüedades en el que encuentra escrito su apellido, una chilena judía decide emprender un viaje hacia las periferias de Europa en busca de una cercanía con los orígenes de su familia. Un desgastado funcionario, obligado por el destino a recorrer, como en una vuelta en cuya primera mitad no estuvo presente, un ramal de ferrocarril del que sus antepasados procuraron alejarse, acepta el encargo de elaborar un proyecto turístico que salve al ramal del abandono. Estas dos historias, que corresponden a las novelas *Poste restante* (2001) y *Ramal* (2011) de Cynthia Rinsky, guardan entre sí una relación marcada por una obsesión por cierta idea del origen: la búsqueda de los espacios donde vivieron los abuelos, las tentativas de repetición de sus recorridos, los rituales cotidianos respetados por fuera de cualquier nostalgia, como una exigencia muda de la propia vida, la potencia negativa del linaje manifestándose en los actos externos al lenguaje, en la infancia y hasta la adultez, dan la medida de una constante vuelta sobre un núcleo simbólico alrededor del cual pululan los personajes de la narrativa de Rinsky.

Los modos incompletos, trizados, en que estos retornos al origen son escenificados en las novelas, son el objeto de este trabajo. *Poste restante* se plantea, explícitamente, como una búsqueda múltiple: indagación de la historia familiar, investigación sobre el propio origen, tentativa de reconstrucción histórica de una genealogía esquiva y marcada por el olvido. También, sin embargo, la novela deja escuchar un rumor proferido desde alguna lejanía, constituido parcialmente por la construcción fragmentaria del relato, por sus fotos narradas, por sus documentos personales impresos, por los relatos de encuentros irrepetibles, por sus recomienzos obstinados, como una virtualidad

que contraviene los deseos de identidad y de origen, o en cualquier caso su posibilidad. Este impulso contradictorio, que busca un comienzo cierto mientras pone en evidencia su carácter esquivo, está presente también en *Ramal* de modo inverso: los escenarios y rituales del origen familiar, aunque evitados y dejados atrás, vuelven sobre cada acción realizada con la fuerza del *instante* que retorna para perturbar el relato liso y sin fracturas del presente²: como una fuerza impersonal pero totalizadora, el vacío largamente decantado en el linaje de los Bórquez hará su aparición definitiva entre los brazos abiertos del hijo del protagonista de la novela, de cara frente al tren que se acerca.

Poste restante: nombre propio y viaje

La protagonista encuentra en un mercado persa de Santiago de Chile, un álbum de fotografías que tiene escrita en la primera página, entre otras, la palabra “Rimski”, casi igual a su apellido salvo por la “y” final:

Su apellido es Rimsky. La diferencia en la última letra bastaría para colegir que no se trata de la misma familia. Sin embargo, al dar vuelta a la página y ver la fotografía

una caída de agua

experimentó la emoción del viajero cuando escoge un camino que lo llevará a un lugar desconocido. (42)

En este *incipit* se encuentran ya dos de los motivos del relato entero: por una parte, el impulso al movimiento provocado por la imagen fotográfica, objeto y sujeto de múltiples intervenciones sobre la narración³ y, por otra, la que nos

² Tomo la noción de instante propuesta por Nietzsche (y que marca, directa o indirectamente, en general, el tono teórico de todo el presente artículo): “Es un milagro: el instante aparece en un parpadear, en el próximo desaparece, antes una nada, después una nada, sin embargo retorna como un fantasma para estorbar la tranquilidad de un instante venidero” (Nietzsche 14).

³ En este sentido, queda pendiente realizar un análisis minucioso de la presencia de imágenes fotográficas y gráficas en las novelas de la autora. La crítica Chiara Bolognese hace una división tajante entre texto e imagen: “*Poste restante* se revela en este sentido como una novela experimental, en la que resultan fundamentales los elementos *no narrativos* que se insertan *sin interrumpir la trama*” (15, las itálicas son mías). Esta división, en mi lectura, es insuficiente y dice

atañe en este trabajo, el nombre propio en tanto emblema problemático de la identidad, signo de un pasado distante en el tiempo y en el espacio, parte de un idioma que no se conoce, sujeto a modificaciones arbitrarias, a veces meramente burocráticas, que dificultan el acceso al deseado origen familiar, potencia que desencadena la travesía y la búsqueda.

La viajera, como se llama casi siempre a la protagonista, emprende entonces una marcha hacia la periferia más inhóspita de Europa en busca de improbables pueblos de origen, rastreando de manera intencionalmente marcada por la desidia y la certeza del fracaso, todo un mundo ajeno y de existencia incierta que la marca de un modo que no llega a entender pero que experimenta *íntimamente*⁴: el comienzo –de la novela, del viaje– es provocado por una fuerza, por una intensidad que emerge con la fotografía de la caída de agua y con la grafía equívoca de su apellido sobre el álbum, y cuyo sentido pasa más por los efectos de la observación de esa fotografía ajena, cuyo contenido podría resumir todas las facetas de lo impersonal y lo impropio, que por la búsqueda del pasado familiar, objetivo deseado pero esquivo, cuya naturaleza improbable es bien conocida por la protagonista y que constituye, en la novela, un emblema de la experiencia más que un fin realizable.

El principio del viaje, la decisión de emprenderlo, sin embargo, no está exento de la “nerviosa solemnidad” que caracteriza a todos los inicios de proyecto que implican una vuelta a un “ostensible punto en el pasado desde donde el presente pudo haberse desarrollado” (Said 41). Si bien no existe en la novela una explicitación de algún interés por entender la propia vida ni el propio presente a raíz del viaje, es decir que no se plantea misterio o trama alguno a ser

poco sobre el tratamiento de la imagen en Rimsky; las operaciones que realiza tanto sobre las imágenes gráficas como en el texto dan cuenta de una problematización mucho más rica que lo que puede resultar considerar a las imágenes como simples “elementos no narrativos” anexados a un texto que no se interrumpe por ellos. Una investigación sobre la imagen y sobre una intervención alrededor de cierta vanguardia histórica en la obra de Rimsky enriquecerá este primer acercamiento a las problemáticas de esta narrativa.

⁴ Me refiero a la noción que entiende a la intimidad como “algo propio, porque intransferible, pero también impersonal, íntimamente extraño” (Giordano 46, 47). Ver también Pardo 1996.

develado o investigado⁵, sino más bien una voluntad de generar cercanía con el pasado, aproximarse a él para removerlo apenas, agitarlo discretamente para generar una nueva configuración de lo inteligible y lo sensible, el modo enigmático y fragmentario en que la protagonista se construye en y por el relato permite pensar, de hecho, en un sujeto inorgánico, de contornos difusos, *incompleto* o múltiple⁶, que emprende el viaje con alguna expectativa de llenar los espacios en blanco. La novela cambia de narrador constantemente de la primera a la tercera persona, el nombre de la protagonista casi nunca es dicho, pero se muestra en fotos de recibos, cartas y publicaciones en diarios insertos en el libro, no existe una caracterización convencional del personaje, narración de recuerdos propios o mención de expectativas o proyectos sino una sucesión de descripciones de paisajes, ciudades, objetos y personas desconocidas que se relacionan entre sí por la mirada de la viajera que se configura de este modo exterior, espacial. Así, la figura de la protagonista se ve constante y cualitativamente marcada por su itinerancia, por el panorama ruinoso que su viaje va escenificando con lentitud y apatía, de modo que las reflexiones sobre el personaje pasan necesariamente por una consideración fundamental del espacio. Lejos de suprimir al sujeto, una operación de este tipo lo complejiza, le otorga entidad mientras desbarata cualquier ilusión sobre una esencia o unidad indivisible. Son útiles, en este sentido, las elaboraciones teóricas sobre el cuerpo de Jean-Luc Nancy, que buscan trastornar la unidad corporal, cifra de la egoidad, al relacionarla con la vastedad de lo que se extiende *afuera*. Así, la relación entre el sujeto en tanto individuo y cuerpo y el espacio en tanto

⁵ Y en este sentido cabe cuestionar las reiteradas aproximaciones críticas a *Poste restante* que, fuertemente apoyadas en los rasgos autobiográficos evidentes de la novela, insisten en ver en ella un periplo moral, pedagógico o de autoconocimiento (Cánovas 2006, Bolognese 2001, Loebell 2011).

⁶ Los cambios abruptos de la voz narradora en la novela habilitan la lectura del personaje como incompleto y múltiple a la vez. El relato inicia con un narrador en tercera persona que posee su propio universo diegético (“Ortuzio dice que los mercados persas...”, Rimsky PR 40), universo que, además, volverá a aparecer en novelas posteriores. Abruptamente la narración pasa a la primera persona unas páginas más adelante, y estos cambios seguirán sucediéndose indistintamente durante todo el texto, enrareciendo de este modo la distribución de los saberes y el anclaje de la mirada.

extensión, constituye en el análisis de Nancy un modo ambiguo de comprender y descomponer ambas nociones:

Para relacionarse consigo misma en todas sus operaciones, la cosa pensante debe separarse de la pura puntualidad. Debe extenderse. Al extenderse, se desvía de sí -no se divide verdaderamente, no se corta, sino que se desvía. De este desvío, debe regresar, volver a 'sí misma'. Pero esta vuelta pasa por un afuera. Solamente allí ella podrá constituirse en 'adentro' y en egoidad. El 'adentro', desde el comienzo, está formado por el desvío-afuera, es propiamente abierto desde afuera. (Nancy 10)

Lo que en principio motivó el viaje, el apellido ligeramente modificado encontrado en un viejo álbum fotográfico, es decir un significante que opera como fuerte condensador de identidad⁷, parte de esa primera falla (el supuesto error ortográfico) hacia una dispersión cada vez mayor que escenifica todas las variaciones del afuera por el que la protagonista se desvía antes de poder volver, sin respuestas y con el álbum aún en mano, a Santiago de Chile.

Pero al inicio de la novela, la viajera llega desde Santiago a las periferias de Europa (Chipre, Rodas, Ucrania, Eslovenia, Polonia, Turquía) con la sola brújula del álbum de fotos y algún dato escuchado en la infancia a los padres o abuelos: el pueblo ucraniano de Ulanov, donde ha nacido su abuelo, y donde, quizás, recuerden a su familia.

Con la llegada a Israel, primer destino, la narradora pone de relieve el carácter mixto de su mirada: el peso simbólico de la visita a Israel de una judía que ha decidido atravesar el mundo en busca de sus orígenes es evidente⁸; y sin embargo, su mirada desafectada sobre todas las cosas y todas las personas pone

⁷ “En tanto que institución, el nombre propio se desgaja del tiempo y del espacio, y de las variaciones según los lugares y los momentos: gracias a ello, garantiza a los individuos designados, más allá de todos los cambios y de todas las fluctuaciones biológicas y sociales, la constancia nominal, la identidad en el sentido de identidad para con uno mismo (...) que requiere el orden social.” (Bourdieu 78)

⁸ Cánovas le ha dado especial importancia a este aspecto, llegando a afirmar incluso que *Poste restante* es “una especie de libro religioso de carácter postmoderno” (Cánovas 226).

en evidencia una imposibilidad de identificación en términos de etnia, cultura o sangre. De hecho, los personajes que deambulan por Tel Aviv ante sus ojos son espectros vaciados de rasgos identitarios; aunque recen o lean libros sagrados, están marcados por la misma taciturnidad de los chipriotas, de los ucranianos o de los eslovenos que vendrán más adelante. Se prefigura de este modo, entonces, una cartografía de los afectos y la historia personal inscripta sobre el afuera, espacio doblemente exterior cuando se supone que debería ser, en alguna medida, propio. El inicio de la búsqueda del origen empieza por preparar un escenario de fracaso en sus propósitos, y hace aparecer las posibilidades de un encuentro más singular con lo que de impersonal tuvo siempre esa búsqueda, el modo en que el origen deviene puro accidente. En este sentido resulta operativo recordar que Michel Foucault distingue, volviendo a las voces alemanas utilizadas por Nietzsche en *El origen de la tragedia*, entre distintas acepciones del origen y problematiza de este modo la visión clásica que lo entiende como el comienzo diáfano o fuente de la que manan todas las cosas. Reintroduce entonces la noción de genealogía para descomponer al origen y restituirle su carácter ambiguo:

Allí donde el alma pretende unificarse, allí donde el yo se inventa una identidad o una coherencia, el genealogista parte a la búsqueda del comienzo –de los comienzos innumbrables que dejan esa sospecha de color, esta marca casi borrada que no sabría engañar a un ojo un poco histórico–; el análisis de la procedencia permite disociar el yo y hacer pulular, en los lugares y plazas de sus síntesis vacías, mil sucesos perdidos hasta ahora. (Foucault 12)

Los encuentros efímeros con pobladores hostiles de lugares casi abandonados, las conversaciones por gestos con personas encontradas en países que se descubren, monótonos, a cada paso, sólo para verificar su abigarramiento desentrañable, configuran poco a poco una figura viajante que cambia de forma sin que su sentido se revele o llegue a coagular. Lo que inició como la búsqueda máxima de un sentido (es decir, la búsqueda del origen en tanto fuente de explicaciones de todo cuando conforma la propia vida *ahora*) deviene, apenas

comienza, en el relato fragmentario de un viaje cuyo itinerario se desdibuja porque su propósito se ha perdido: en lugar de génesis, el personaje relata, para usar palabras de Benjamin, sus repetidos deslices en los torbellinos en el río del devenir⁹. Quizá por eso, uno de los epígrafes de la *Poste restante* es una cita 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” (37). El movimiento que esta cita describe elude la linealidad que supondría una ilusión biográfica para volver siempre sobre sí mismo, obstinadamente, en el descubrimiento de lo mínimo y de lo exterior, aquello que conforma la experiencia, esos “mil sucesos” que se quiere pero no se puede aprehender.

En una novela tan fuertemente marcada por el nombre propio, con una presencia tan potente de documentos personales que han sido introducidos entre las páginas escritas (postales y cartas dirigidas a y escritas por la autora donde aparece su nombre y su letra, sus diarios de viaje, sus cuentas, sus mapas), y con una autora que además da talleres sobre escrituras del viaje y que tiene un blog donde narra sus recorridos por el mundo, una primera novela como esta corre el riesgo de ser leída en función de lo que de verificable tienen sus páginas. Así ocurre en gran parte de la crítica y, específicamente en este caso, en el prólogo la crítica italiana Chiara Bolognese, quien afirma que el viaje que hizo Rimsky se inició porque se encontró con el álbum de la novela, que la novela se inició por el viaje que realmente hizo, etc. Y de estas verificaciones, Bolognese saca conclusiones de tipo pedagógico como esta:

⁹ “El origen, pese a ser una categoría totalmente histórica, no tiene nada en común con la génesis (Entstehung). En el origen no se hace referencia a ningún devenir de lo surgido (Entsprungenes), sino antes bien se alude al devenir y el perecer de lo surgiente (Entspringendes). El origen está en el flujo del devenir como un remolino y arrastra en su ritmo el material de la génesis. Lo originario jamás se da a conocer en la existencia desnuda, ostensible, de lo fáctico y su ritmo está abierto únicamente a una doble comprensión. Este ritmo quiere ser reconocido como restauración, como restitución, por un lado, y justamente por eso, como algo inconcluso, inacabado, por otro.” (Benjamin *Origen* 80)

Y si es innegable que el viaje aleja, ya que al hacerlo abandonamos el lugar de origen, también es cierto que nos acerca cuando quita barreras, elimina prejuicios, proporciona nuevos conocimientos y estimula la reflexión especialmente del otro. (Bolognese 23)

Pero *Poste restante*, en su ostentación de datos personales verificables plantea más vericuetos que certezas, ya que la subjetividad de la protagonista, que se llama Cynthia Rinsky y que nos lo hace saber de modo contundentemente gráfico en las páginas del libro, se sustrae de sus distintas pertenencias culturales: del judaísmo, de la chilenidad, del entorno familiar, para aparecer de modo fulgurante en instantes en los que lo que parece predominar es lo exterior. La concepción del sujeto en *Poste restante* puede verse escenificada, a menudo, en la composición de los párrafos, de las escenas y de los capítulos. En el capítulo “Función de cine” (73), por ejemplo, que dura menos de una página, una mujer de parka roja que sostiene un rinoceronte de trapo es descrita dos veces como si fueran personas distintas, repetidas casi idénticamente salvo por alguna mínima disrupción que lo trastorna todo, enrareciendo tanto al personaje como a los espacios que ocupa. En el capítulo “Puertas” (58), la descripción de una calle de Tel Aviv, con sus peatones, sus casas de puertas entreabiertas, sus negocios de comida en decadencia, descompone el espacio hasta tornarlo abstruso e inorgánico, imposible de imaginar. Los personajes que habitan esa calle devienen imágenes estáticas que parecen repetir ritualmente y para siempre, una misma acción en un lugar ajeno al tiempo. La protagonista observa y es su mirada la que configura estos escenarios ininteligibles e inorgánicos mientras se otorga corporeidad a sí misma a través de su silenciosa intervención –su quietud contemplativa– en esos espacios.

Así, hacia el final de la novela y del viaje, su búsqueda de origen será completada –parcial, insatisfactoriamente– por una anónima empleada de hotel eslovena: una de las fotografías del álbum que llevó a la protagonista a emprender el viaje corresponde a la casa de los padres de la eslovena, donde ella misma nació, y que se había perdido hacía muchos años en Chile.

Cynthia Rinsky escribe en un texto titulado “Rezagos”:

Una de las cosas que descubrí en Ucrania fue que esos espacios estaban constituidos por palabras que habitaban en mi memoria como fantasmas. Para traerlas a la realidad escribí *Poste restante*. Pero los espacios en blanco no desaparecieron. Lo escrito era un nuevo fragmento. Mi propio viaje o vida –así como la de mis abuelos– no podía ser contado más que como letra en negro entre otras letras escritas en blanco. (PR 288)

Un relato invisible, ilegible, pero perceptible en alguna medida, que subyace a las marcas evidentes de identidad, genera el flujo de la experiencia que constituye un viaje en busca del pasado, así como la intimidad se insinúa, discreta, más acá de la inserción de fragmentos de diarios íntimos y documentos propios. Si Rimsky escribe la novela para encontrar el propio origen no lo hace, como he dicho anteriormente, creyendo que hay algo que encontrar, sino como modo de indagar en esos espacios escritos con letra blanca, de hurgar el espacio de la memoria familiar que nunca se le entregó y los territorios en los que, supone, alguna marca del pasado debe persistir, inocua e invisible, y cuyo eventual descubrimiento no ofrece revelación alguna sino apenas un cambio ínfimo en la disposición de las cosas en el mundo.

De este modo, más que un aprendizaje vital, que requeriría un sujeto firme y delimitado, lo que escenifica *Poste restante* es la deriva vital de un sujeto que se mueve porque es inestable, que se dibuja y se desdibuja mientras busca asideros efímeros en lugares insospechados. Lo que en principio está marcado por el nombre propio en tanto “designador rígido” que “designa el mismo objeto en cualquier universo posible” (Bourdieu 77, 78), dotado de un sentido (en su doble acepción de significado y de dirección), se difumina en latitudes bálticas hacia un conjunto inorgánico, fragmentario, que se metamorfosea como las fotografías del álbum, descriptas por partes, como narraciones, y casi nunca mostradas, o como ciertos escenarios abstrusos de la novela que hacen imposible crearse una

imagen mental que logre situar las coordenadas de los personajes en el espacio¹⁰.

La viajera de *Poste restante* no es el compendio de los atributos que ella misma se otorga (ser judía, ser chilena, ser hija de migrantes, ser descendiente de víctimas del nazismo, etc.), sino que recoge características más modestas, mínimas, a medida que viaja, y las abandona al seguir camino: una “trizadura” (Rimsky PR 258, 278) que une su mirada con los objetos y la escinde, la hace apenas una viajante, y hace aparecer la vida, no como compendio personalizado de la cultura, no como relato articulado de los procesos sociales o históricos, sino como la irrupción de una fuerza que se manifiesta como un destello, efímeramente y ajena a los mandatos culturales, como el devenir inasible de lo que se vuelve, todo el tiempo, otra cosa, no al modo de un objeto terminado en espera de ser representado, sino al de una imagen huidiza que actúa en la escritura y por ella y luego, del mismo modo, desaparece.

Ramal: los retornos del linaje

Lo que perturba al niño y de repente lo convierte en un trompo vertiginoso es el deseo de aferrar, más allá de las apariencias de este mundo, una respuesta a una interrogación que sería incapaz de formular.

Georges Bataille

El ramal de tren Talca-Constitución, en la VII región de Chile, está desde hace años al borde de la extinción. Distintos proyectos turísticos han procurado, sin éxito, revivirlo, y con él a las poblaciones que se fueron creando alrededor de sus estaciones en tiempos más prósperos. De las antiguas estaciones no queda más que un par de paraderos distinguibles únicamente por chozas abandonadas o por vagones en desuso que quedaron ahí para refugiar a los eventuales pasajeros mientras esperan a que pase el tren. En el año 2007 se elevó este

¹⁰ Ver, por ejemplo, los capítulos “Puertas” (58-61) y “El espejo” (215-217).

último ramal de la Empresa de Ferrocarriles del Estado a la categoría de Monumento Nacional de Chile, con el fin de impedir que se levanten las vías, por lo que el tren sigue bordeando el río Maule, todos los días a las siete de la mañana y a las cuatro de la tarde, con sus escasos pasajeros, generalmente obreros o comerciantes de las empobrecidas poblaciones que sobreviven entre Talca y Constitución, que viajan hasta alguno de esos dos polos para conseguir sustento. La dirección de este ramal tenía en principio el destino de acercar a los trabajadores a la planta de celulosa construida en Constitución, a la que los campesinos vendieron sus tierras. Una vez devastada la zona por la contaminación que la planta provocó, que los dejó sin tierras, sin pasto, sin aguas y sin vegetación comestible, las poblaciones del ramal quedaron desamparadas del estado, del turismo que nunca llegó y de cualquier otro tipo de ayuda.

Este ramal, el camino que lleva de una pequeña ciudad cordillerana del centro de Chile a otra, costera, pasando por todos los grados de la miseria y el abandono, es el espacio, tanto territorial como simbólico, en que se desarrolla la cuarta novela de Cynthia Rimsky y en el que se ponen en juego las potencialidades de articulación de lo íntimo y lo social a través de la mirada. El protagonista de esta novela, cuyos antepasados nacieron en esa zona y lograron mudarse a Santiago, tiene como encargo revivir el ramal con un proyecto turístico, y con tal objetivo viaja desde la capital para visitar y explorar el tramo que cubre el ramal y encontrar sus potencialidades.

El protagonista, casi siempre llamado “el que viene de afuera”, aparece en la novela como un sujeto borroso, pobre en atributos que ayuden a configurarlo en tanto individuo; su naturaleza se va delineando por los objetos que observa, por el lugar del que viene o donde se encuentra. El linaje como motivo importante en la obra de Rimsky –continuamente intervenido por la digresión y el viaje–, en esta novela tendrá una importancia abrupta hacia el final, cuando cada accidente y error en el pasado familiar haga sentir su peso de modo irreversible, determinando brutalmente al protagonista a través de su hijo. En principio, sin embargo, el personaje carece de contornos precisos, se configura

por lo exterior, por aquello que sus ojos ven, por el relato repetitivo del reflejo fragmentado de sus antepasados en el espejo de la casa de Maruri, en el barrio de la Estación Mapocho, y por el modo en que la gente miserable de los pueblitos del ramal lo mira. “El que viene de afuera” es un extranjero entre Talca y Constitución, aunque su familia nació en la zona, es un extranjero en el país europeo donde vivió nueve años, en la casa del barrio Mapocho de la que siempre quiso irse pero a la que nunca pudo dejar de volver, en el barrio alto donde su madre siempre quiso que se quedara. En todos estos ámbitos, su existencia se dibuja a partir de esos reflejos parciales de su padre y abuelo sobre el espejo, por el suyo propio, siempre fragmentario, y por el mecanismo que habla de él siempre dejándolo fuera, la fotografía.

De este modo progresivo, difuso, se configura la mirada del protagonista sobre todo lo que visita. Para él todo es exterior, y sin embargo la narración acumula lentamente un resto de ausencias, algo que siempre falta, un mínimo desajuste en lo real que inquieta la inercia decadente de los paisajes del ramal y la apatía de sus pensamientos, y es en el cúmulo de esas ausencias que advienen que se quiebra la desconexión del personaje con el mundo, haciendo aparecer los recuerdos y desencadenando la narración de la tragedia personal:

Al cabo de nueve años en el extranjero, comenzó a tener la sensación de que había olvidado algo. Lo que partió como un fogonazo se asentó como un desvelo. Por más que buscó el origen de la falta –creyó haber dejado una olla hirviendo, el gas licuado abierto, la llave de su casa en el extranjero en otra parte– la falta estaba más allá de él. (123)

Este desajuste al que me refiero emerge constantemente en la novela de modo sutil, casi imperceptible; tanto en el paisaje como en el personaje, no se trata aquí de un paso del esplendor a la miseria, o de la felicidad al desasosiego, sino que la pobreza y la desgracia aparecen gradualmente, en una acumulación que crece de modo sutil, lento pero ininterrumpido, por contigüidad. La *vuelta* del personaje a estas tierras (vuelta tramada por los mecanismos impersonales del linaje familiar, ya que su familia salió, como huyendo, de ahí hacia Santiago, y su hijo, “por casualidad” (135) nació en Talca) no hacen más que desdibujar un

poco más la subjetividad del que viene de afuera, descoloca un poco más su ser en el mundo: “Al que viene de afuera le parece que en esta vuelta las cosas no encajan como en la primera; entonces el camino le brindó uvas y ahora por sobre las tapias se empinan las ciruelas” (125).

De este modo difuso de estar en el mundo, marcado insistentemente por el acto de mirar, se deriva a la vez el relato de las condiciones del ramal, es decir los aspectos concretos y horribles de la miseria social y algunos de sus matices estatales y la tragedia personal, añejada largamente desde tiempos de su abuelo, como una latencia, para manifestarse con toda la violencia en el suicidio de su hijo.

En *Ramal*, entonces, los aspectos exteriores a la subjetividad, aquellos que le son intrínsecos y los que permanecen en el intersticio entre lo ajeno y lo propio, es decir los correspondientes al linaje familiar, se articulan en la mirada del personaje. Si pensamos el acto de mirar como la apertura de una escisión en el mundo por donde lo tangible también devuelve la mirada, como el acto que “nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye” (Didi-Huberman *Lo que vemos* 16), podremos notar el modo en que la mirada del narrador registra lo exterior mientras los espacios observados, paisajes inanimados y decadentes a los que subyace *algo* que inquieta la narración, van preparando, como un síntoma, el momento en que emergerá en el relato la desgracia personal que concluye abruptamente su linaje:

Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del *síntoma* en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una *obra de pérdida*. Un trabajo del síntoma que alcanza lo visible en general y nuestro propio cuerpo vidente en particular. Ineluctable, como una enfermedad. Ineluctable como un cierre definitivo de nuestros párpados. (Didi-Huberman *Lo que vemos* 17)¹¹

¹¹ Cursivas en el original.

Lo que tiene de característico el síntoma, es que se presenta como un malestar anacrónico: no indica algo concreto sino que apunta siempre a un porvenir indeterminable, pura virtualidad, “un futuro que no sabemos aún leer, ni, incluso, describir” (Didi-Huberman *Ante el tiempo* 307), pero que, al haber hecho su aparición fulgurante, modifica de modo irreversible el paisaje de lo real. La morosidad que caracteriza el avance de los acontecimientos y el modo en que son narrados en *Ramal*, prefigura constantemente la irrupción de un desajuste, un residuo que inquieta la notoria apatía del protagonista. El recorrido por los caseríos miserables al borde de las vías es posterior, en términos cronológicos, al suicidio del hijo, aunque en la novela esta pérdida, a la que se alude constantemente, vertida sobre el mundo, se revela únicamente hacia el final. Esta construcción, que resignifica todo lo narrado anteriormente, pone de relieve y trae a la superficie el motivo que atraviesa la novela de modo subrepticio: el linaje familiar como fuerza muda que decanta hasta desatar la desgracia.

La novela inicia con una descripción minuciosa de un ritual familiar: la apertura de las lucernas con ayuda de un madero en la casa de la calle Maruri del barrio Mapocho. Ritual que figura un linaje marcado por movimientos taciturnos, los sujetos que lo realizan aparecen ajenos, apegados a un espacio decadente, donde los objetos reposan indiferentes a quienes los usen o la función que deben cumplir. Casa siempre a medio abandonar, la de Maruri es el primer escenario que, en tanto espacio, cumple un papel decisivo en las vidas de los Bórquez: el sillón de dos cuerpos sobre el que se recuestan, con las piernas encogidas, el padre y el abuelo del protagonista y, al final, él mismo (pero no su hijo, pues ha muerto), está frente a un espejo que los refleja parcialmente. La descripción recurrente de este reflejo¹², que se liga insistentemente a la descripción de la

¹² Con una de las descripciones de este reflejo, de hecho, termina la novela. El protagonista vuelve a abrir finalmente la casa de Maruri, en reposo durante los nueve años que vivió en Europa tras el suicidio de su hijo, constata la persistencia de las cosas a pesar de su ausencia y llega, finalmente, al mueble con el espejo que reflejó a su padre y a su abuelo: “Cierra la mampara, coge la llave que guarda en el paragüero con espejo y abre su taller. Deja sobre el escritorio las ideas para el proyecto que pretendía salvar al ramal. En la esquina del cuarto espera el madero con el que su abuelo, su padre y él abrieron y cerraron diariamente las celosías,

casa oscura, usada por los hombres de la familia como consultorio odontológico y como taller después, domicilio que habría que abandonar por una casa mejor pero a la que siempre se termina volviendo, irrumpe en el relato del viaje del protagonista por el ramal como una imagen relampagueante, concentrando, en palabras de Benjamin, tiempos heterogéneos “en un instante de peligro” (“Tesis” 74). Los conflictos velados que habitan esta casa se manifiestan en principio de modo negativo: el barrio Mapocho es el lugar al que los Bórquez logran llegar tras huir de la provincia (la VII región), una especie de refugio que, sin embargo, no se abandona para continuar la marcha. Cuando el padre del protagonista logra comprar una casa en el barrio alto de Santiago, establece en la casa de Maruri su consultorio, a pesar de los deseos de su esposa. Más tarde, el protagonista establece ahí su taller y domicilio, y su hijo, que vive en Talca con su madre, debe visitarlo dos veces por mes por orden del juez de Familia. El hijo siente un rechazo fuerte por la casa de Maruri, lo que para el protagonista parece anunciar la interrupción del modesto ritual de apertura de las celosías, y a través de las escasas menciones a esto se prefigura en la novela el advenimiento de la desgracia, de la que no sabremos sino hacia el final del libro:

La primera vez que su padre le permitió coger el madero, le fue imposible equilibrarlo y más difícil todavía dirigirlo con pericia hacia la lucerna. Desconoce cómo se habrá comportado el madero al desaparecer de Maruri el abuelo Arnoldo. Al morir su padre, el madero no volvió a titubear en sus manos. El nacimiento de su primer hijo lo llevó a pensar que un día él también querría abrir y cerrar las lucernas con el madero, pero a su hijo le disgusta la habitación que sirvió de consulta dental a Salomón Bórquez y de taller a él. Si no existiera el dictamen del Tribunal de Familia que lo obliga a dejar la casa de su madre, con la que vive en Talca, para visitarlo a él dos veces al mes, durante tres días en la casa de Maruri, su hijo se hubiese mantenido alejado de la estación de trenes y de lo que allí ocurrió. (18)

permitiendo a la luz entrar y salir de la oscuridad. Desde el asiento de dos cuerpos donde dos generaciones se encogieron, León Bórquez contempla su reflejo” (161).

La mirada del protagonista, entonces, que se pasea por paisajes decadentes y miserables, en los que el abandono supera en potencia destructiva al fin o al aniquilamiento, pues las capacidades de supervivencia en las poblaciones son superiores a la devastación y al hambre (el narrador dice en un momento: “Aquí todo está en su lugar, como si el fin no quisiera importunar a las cosas que deja tras de sí” (77)), su mirada, decía, escinde la materia de modo que ésta le devuelve y configura los matices de su desgracia propia, la amargura largamente decantada de su abuelo y su padre, la decisión tomada sólo a medias de quedarse en el barrio Mapocho, a medio camino, diríamos, entre Talca y el barrio alto de Santiago, desdoblado, como el reflejo fragmentario en el espejo continuamente traído a colación de Arnoldo, su abuelo, Salomón, su padre y el suyo propio sobre el sillón de dos cuerpos de la casa de Maruri, el vacío fulminante del hijo que se tira contra el tren del ramal después de haber pasado todo el día extraviado (“el agujero que anidaba en su pecho”, dice el narrador (151)) y la mirada sin futuro de los niños-pájaro, sin techo y sin padres, que encuentra en los alrededores del paradero de Maquegua (71).

Esta bisagra que en *Ramal* es la mirada del protagonista, se relaciona directamente con el espacio y la geografía. Al principio de la novela podemos ver un mapa de la VII región de Chile ampliado e intervenido por una escritura a mano que dibuja el ramal y marca sus estaciones sobrevivientes. Asimismo, los conflictos que se despliegan con gran lentitud a lo largo de la narración, están fuertemente marcados por el espacio y sus devenires: el lugar de nacimiento de los antepasados, el propio, el lugar de residencia, el lugar al que se viaja, el lugar al que se vuelve (cada uno de los capítulos de la novela se titula como una “vuelta”: primera, segunda, hasta la sexta y finalmente, “Vuelta atrás”). Así, se pone de manifiesto un tratamiento complejo de lo espacial y una imbricación potente con lo temporal y con lo subjetivo o mental; los modos en que la historia familiar marca y es marcada por la geografía, dan cuenta de una interacción que suprime concepciones prístinas, que problematiza lo que entendemos por espacio y por tiempo. Deleuze y Guattari han pensado una geografía tal, relacionándola, además, con la contingencia como noción opuesta a la de

necesidad, que resulta muy útil para comprender lo que entiendo por espacio en las novelas de Rimsky:

La geografía no se limita a proporcionar a la forma histórica una materia y unos lugares variables. No sólo es física y humana, sino mental, como el paisaje. Desvincula la historia del culto de la necesidad para hacer valer la irreductibilidad de la contingencia. La desvincula del culto de los orígenes para afirmar el poder de un «medio» [...]. Finalmente *desvincula a la Historia de sí misma, para descubrir los devenires*, que no son historia aunque reviertan nuevamente a ella. (Deleuze Guattari ¿Qué es la filosofía? 97)

En este sentido, la imbricación de las categorías temporales y espaciales podría dar cuenta de una *experiencia* territorial de los devenires de la genealogía en *Ramal* y, más ampliamente, de los procesos históricos presentes de modo tácito en la novela que, según la lógica del texto citado, llevaría a salirse de la Historia por un instante de “gracia”, ante la aparición de un “medio” adecuado, para acceder al acontecimiento, esa irrupción intempestiva de lo que, condicionado por la Historia, “tiene necesidad del devenir como de un elemento no histórico” (97) para darse momentáneamente y como contingencia.

La angustia del hijo, que se acentúa hasta el paroxismo en el día de su suicidio, también está compuesta, como la taciturnidad de su padre y el resto de sus ancestros, de una mezcla entre la mirada, el espacio sobre el que ésta se posa y la historia familiar. Un día, por equivocación, en lugar de tomar el colectivo que lo llevará a su escuela, toma otro que lo lleva a Colín, un paradero miserable que queda a 8 kilómetros de Talca. A pesar de la inquietud y el miedo que este error le provoca, el niño sabe que lo único que le impide tomar el colectivo que lo lleve de vuelta a su casa, es un terreno baldío en el que un grupo de hombres se emborracha. En ese espacio limitado y sorteable, especie de aparición propiciatoria, se concentran sin embargo todas las consecuencias de generaciones anteriores a punto de precipitarse sobre el mundo, y es la mirada lo que torna irreversible esa revelación: “Si se atreviera a pasar delante de los

vagos, estaría en un cerrar de ojos en el bus F, pero el hijo ya no puede cerrar los ojos. Ahora que los ha abierto, le parece que no podrá cerrarlos más.” (146). El niño permanece inmóvil durante nueve horas en Colín, ese territorio devastado y abandonado, y ese tiempo se convierte en distancia infinita para él:

En diez minutos, veinte si se atrasa, el hijo habrá cumplido nueve horas lejos de su casa. Ha llegado con sus pensamientos más lejos que nunca del hogar. Sería una traición que habiendo llegado tan lejos con su pensamiento ahora niegue su pensamiento y viva fingiendo que no llegó a pensar. (149)

Es la distancia del hogar lo que revela el “agujero que anidaba en su pecho” (151) hasta el punto de hacer imposible la vuelta atrás. De este modo, la desgracia encuentra su modo de manifestarse a través de la relación de los personajes con el espacio. El protagonista vuelve a la casa de Maruri después de nueve años de vivir en Europa, tras la muerte del hijo, y recorre el ramal en busca de algo, pero ese algo siempre se le escapa, “está más allá de él” (123). De alguna de esas poblaciones en el trayecto empobrecido entre Talca y Constitución salió su familia y allá concluyó de modo violento ese mismo linaje. Su recorrido por el ramal, si bien se resignifica a partir del relato de la muerte del hijo, estuvo desde el principio atravesado intermitentemente por la historia familiar, como un sino: de hecho, la única razón por la que le asignan el proyecto turístico para el ramal, fallido de antemano, aun sin poseer aptitud alguna para llevarlo a cabo, es que su abuelo nació allí, por lo que el desinteresado funcionario que lo contrata concluye que “lo lleva en la sangre” (19).

Espacios en blanco

La tentativa de aproximación a los espacios que se imaginan conectados con la propia historia en busca de algo impreciso que pueda ser incorporado como recuerdo, o la repetición parcialmente mecánica de triviales ritos cotidianos sin mayor relevancia que, sin embargo, se anhela ver reproducidos en los que vienen después, son anécdotas que en *Poste restante* y *Ramal* escenifican

un movimiento singular. Dubitativo, pululante, este movimiento remueve los residuos largamente acumulados, como un limo, como una geología afectiva, sin más deseo que el de generar una nueva disposición de las cosas. Este cambio en el paisaje del mundo de los protagonistas de las novelas no conlleva tanto un aprendizaje vital o una resolución de conflictos como una agitación inocua y leve que dispone el mundo para retomar su curso. No se trata, en ambas novelas, de una búsqueda del origen sino de la práctica disruptiva de la elaboración de una genealogía:

La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido (...). La búsqueda de la procedencia no funda, al contrario: remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido, muestra la heterogeneidad de aquello que se percibía conforme a sí mismo. (Foucault 13)

Contrariamente a lo que podría ser una búsqueda identificatoria con pretensiones de encontrar la fuente o el origen de una anomalía, las novelas de Cynthia Rimsky operan de este modo impersonal: narran búsquedas inútiles o escenifican los retornos del linaje que apenas perciben sus personajes. La viajera Rimsky de *Poste restante* retorna a Santiago con el mismo álbum que la hizo partir con una foto menos, a su misma casa para constatar el crecimiento del hijo de una vecina que acababa de nacer cuando ella partió, ajena a las conclusiones y vaciada de expectativas. En el hijo de León Bórquez, protagonista de *Ramal*, esta potencia abstracta del linaje se manifiesta hecha cuerpo, inscrita en formas invisibles (en “el agujero que anidaba en su pecho”) entre los brazos que el niño se niega a despegar del cuerpo hasta el momento en que decide abrirlos para recibir su propio reflejo en los cristales del tren que se acerca:

Sobre el cuerpo se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los desfallecimientos y los errores, en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto. El cuerpo:

superficie de inscripción de los sucesos (...), lugar de disociación del yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad sustancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia y a la historia como destructor del cuerpo. (Foucault 14)

Las fotos que siguen a la narración del suicidio del niño muestran ventanillas de vagones de tren rayados furiosamente por algún objeto afilado. Tras esos cristales intervenidos, el paisaje puede aún verse en su monotonía silenciosa y móvil. En la primera parte de este artículo cité el fragmento de un manuscrito llamado “Rezagos” en el que, para hablar de su escritura, Rimsky dice que su “viaje o vida (...) no podía ser contado más que como letra en negro entre otras letras escritas en blanco” (PR 288). La fuerza de esta imagen reside en el modo de manifestarse que tiene la ausencia en las novelas que han sido el corpus de este trabajo y en toda la breve obra de la autora. Invisibles, los objetos faltantes logran sin embargo inquietar la mirada y turbar lo conciso de la realidad. Letra blanca sobre papel blanco, la presión de lo que no termina de manifestarse perturba estas narraciones, como los rayones de las ventanas del tren del ramal Talca-Constitución, que deforman el paisaje que se abre entre sus marcos sin impedir que de todos modos pueda mirarse.

Bibliografía:

Benjamin, Walter. “Tesis sobre la filosofía de la historia”, en *Ensayos I*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

---. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012.

Bolognese, Chiara. “Estudio preliminar”, en Cynthia Rimsky. *Poste restante*. Santiago de Chile: Sangría, 2001, pp. 11-30.

Bourdieu, Pierre. “La ilusión biográfica”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997, pp. 74-83.

Cánovas, Rodrigo. Voces inmigrantes en el relato chileno: mujeres judías. *Revista Chilena de Literatura*. 68 (2006). 217-226.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- . *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia", en *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- Rimsky, Cynthia. *Poste restante*. Santiago de Chile: Sangría, 2011.
- . *Ramal*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Said, Edward. "A meditation on beginnings", en *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 29-78.