

## **Desplazamientos, visualidad y pertenencia en *Ramal* de Cynthia Rimsky**

Displacement, Visual Images and Belonging  
in *Ramal* by Cynthia Rimsky

**Antonia Viu**

Universidad Adolfo Ibáñez  
antonia.viu@uai.cl

Este trabajo propone una lectura de la novela *Ramal* (2011) de Cinthya Rimsky desde la eventual articulación entre desplazamiento y pertenencia que se plantea en el texto, para determinar cómo se significan los conceptos de distancia y de retorno en relación con los viajes que el protagonista realiza y a sus motivaciones. También se analiza el papel que la visualidad adquiere en dichos desplazamientos y en la ubicación de un interior/exterior de las comunidades que la novela va mostrando desde la perspectiva de los personajes.

**Palabras clave:** Desplazamientos, visualidad, narrativa chilena contemporánea.

This paper offers a reading of the novel *Ramal* (2011) by Chilean writer Cinthya Rimsky from the eventual articulation between displacement and belonging stated in the text, in order to determine how the concepts of distance and return are signified in relation to the travels done by the protagonist and to his motivations for undertaking them. The essay also analyzes the role played by visual aspects in relation to displacement and to the location of an inside/outside of the communities shown by the novel, from the point of view of its characters.

**Keywords:** Visuality, Displacement, Chilean Contemporary Narrative.

Las novelas de Rimsky (1962), escritora chilena de ascendencia judía, han sido estudiadas como parte de la serie propuesta por Rodrigo Cánovas "voces inmigrantes en el relato chileno" (2006) junto con otras escritoras de similar origen, como Andrea Jeftanovic y Marjorie Agosín. En este trabajo me interesa leer su novela *Ramal* (2011) no ya desde esa serie, sino analizando la eventual articulación entre desplazamiento y pertenencia que se plantea en el texto. También me interesa ver cómo se significan los conceptos de distancia y de retorno, así como el papel que la visualidad adquiere en la ubicación de un interior/exterior de las comunidades que la novela va mostrando en relación con su protagonista: "el que viene de afuera".

*Ramal*, cuarta novela de Rimsky, cuenta la historia de varias generaciones de una familia entre las que se impone una brecha que el protagonista del relato intenta ver y recorrer en un desplazamiento que al mismo tiempo va desestabilizando tanto las certezas de lo visible como la experiencia de la distancia. El retorno como búsqueda de un origen, como posibilidad de pertenencia, se verá obstaculizado por formas conflictivas de experimentar la espacialidad y la temporalidad que se evidencian en los esfuerzos por situarse que lleva a cabo el personaje al intentar recomponer una genealogía en la que pueda arraigarse. Aunque todas las novelas de Rimsky hablan de distintos modos sobre la experiencia de ser judía, de la condición de migrante que eso impone y de la constante búsqueda de un origen que fracasa, su primera novela *Poste restante* (2001) es la más explícita en este sentido, mientras que *Ramal* parece explorar un ángulo opuesto, ya que la pregunta por el judaísmo está narrada en un segundo plano y de forma indirecta en la dificultad del retorno.

Marc Augé dice que "No hay nada más difícil de llevar a cabo con éxito que un retorno"<sup>1</sup> (2008:72), ya que este requiere una gran capacidad de olvido. Sin el olvido del pasado próximo no se podría anexionar un pasado anterior. En eso fallarían por ejemplo quienes buscan el retorno por venganza: la presencia del odio que los mueve les impide olvidar lo necesario para retomar el pasado, consiguiendo más bien que el regreso no sea sino la marca del paso de la nostalgia a la soledad. En el caso de la novela de Rimsky se intenta concretar un retorno: un nieto vuelve tras los pasos de un abuelo que dejó la provincia. Aunque no lo mueve el deseo de venganza, hay hechos de dolor y violencia que se han callado en las historias que el protagonista intenta recuperar; su abuelo Salomón Bórquez huyó de un pequeño pueblo en el ramal Talca-Constitución, Colín, y aunque no se dice qué lo llevó a hacerlo, sí sabemos lo que no pudieron hacer desde entonces ni él ni su hijo: salir de la frontera que representaba el barrio Maruri<sup>2</sup> cerca de la Estación

---

<sup>1</sup> Dentro de las figuras del olvido que Augé distingue están el retorno, el suspenso y el comienzo. Sobre el retorno señala que "su principal pretensión es recuperar un pasado perdido, olvidando el presente –y el pasado inmediato con el que tiende a confundirse– para restablecer una continuidad con el pasado más antiguo, eliminar el pretérito 'compuesto' en beneficio de un pretérito 'simple'" (2008:66).

<sup>2</sup> El barrio Maruri es literariamente conocido porque Pablo Neruda vivió allí cuando recién llegó a Santiago desde Temuco en 1921 para estudiar pedagogía en francés, y ahí habría escrito algunos poemas de *Crepusculario*. Maruri era en esa época un barrio

Mapocho en la capital. El protagonista, nieto del fugitivo, también prefiere este lugar fronterizo que le permite observar el paso que sus antepasados no se atrevieron a dar hacia el oriente de la ciudad y hacia una inserción en la sociedad santiaguina, como si anticiparan la necesidad de volver al sur o la posibilidad de tener que huir de nuevo. Desde los alrededores de una estación de la que ya no salen trenes, el protagonista va a emprender el viaje hacia la provincia de la que huyó su abuelo en un retorno que si logra concebirse es porque la cuota de olvido de la que hablaba Augé está dada por tratarse de una historia en parte propia, pero también en parte ajena, que en la huida del antecesor quedó recortada de una vivencia posterior en ese espacio para su familia.

El retorno a la provincia se busca a través de un trazado que no es solo el de una historia familiar, sino que involucra una historia colectiva, la del antiguo ramal que unía Talca y Constitución, hoy perdido en un mapa rutero en el que no se inscribe ni siquiera como una curiosidad turística. Se trata de un viaje discontinuo, marcado por constantes idas y regresos, por cortes en el ramal y por desfases que se refuerzan a nivel visual por las imágenes que interrumpen el texto, instantáneas que muchas veces parecen captadas a través de una ventana que desdibuja el exterior mediante la velocidad del tren, las trizaduras en el vidrio y la dispersión de los objetos que el lente atrapa. Así, el imperativo de la transparencia “y la suposición de que todo es visible, de que la verdad debe necesariamente dejarse ver” (24) que según Gérard Wajcman caracterizan el paradigma cultural actual, encuentra aquí una resistencia explícita desde el inicio.

Por otra parte, cuando la mirada detrás del lente está instalada fuera del marco de la ventana del tren en movimiento –desde la altura de un cerro por ejemplo– y aunque las fotos muestran la intención del panorama<sup>3</sup>, las imágenes de la naturaleza no logran transformarse en paisaje en un sentido

---

de mala reputación. Según el escritor José Leandro Urbina (2013), en parte de los años cincuenta y sesenta, la calle “se convirtió en un microcosmos, en un pequeño país con una geografía en transición: pavimentación de las calles empedradas, iluminación, mayor cantidad de automóviles y motos, allí convivían las clases sociales. Los obreros de las cervecías Ebner y de la fábrica de chocolates Congo; médicos, enfermeras, dentistas que trabajaban en los hospitales del área; el zapatero anarquista, los diversos tipos que trabajaban en la Vega Central, comerciantes, pequeños empresarios, funcionarios del Cementerio General, las prostitutas, los conocidos cogoteros locales, etc”. Otro testimonio que registra un texto de Sara Vial publicado por el diario *La Estrella de Valparaíso* lo describe en una época un poco anterior. Su amigo Sergio Rodríguez Maturana le cuenta: “Soñé tantos años con esa calle... Jamás la olvidé. La recordaba con su pavimento de adoquines sobre los que en las noches de verano transitaban las carretelas venidas desde las afueras de Santiago, tiradas por caballos y cargadas al tope con sus productos agrícolas de paso hacia el Mercado, la Vega Central de avenida La Paz y Lastra. Y que nosotros, los niños de entonces vitoreábamos con el fin de recibir al vulejo alguna fruta. Las veredas de Maruri, con una frondosa arboleda, tan agradables en verano. Y al atardecer, por las escasas luminarias, contribuían a una oscuridad cómplice de nuestra persecución a las chicas del barrio, a quienes cortejábamos” (Sara Vial, 2004).

<sup>3</sup> El panorama ha sido estudiado como un cronotopo de la novela realista decimonónica. Dentro de las características del panorama está la de reflejar el estado emocional del personaje que mira y, por lo tanto, se trata de vistas que no invitan al movimiento ni a la pesquisa. La ficción realista construye panoramas no sola a partir de paisajes naturales, sino también urbanos, pero los enfrenta tal y como si se tratase de paisajes naturales, es



Rimsk, 2011 101; 105.

convencional<sup>4</sup> en la medida en que la tensión que se va generando con las otras fotos incluidas y con la información que da el texto no invita a la contemplación bucólica de esos panoramas como algo pintoresco, sino que más bien los muestran como lo que Marx llamó un jeroglífico social, “un emblema de las relaciones sociales que esconde” (Mitchell 2002 15): troncos cortados y bosques de pino recuerdan la ruina del ramal con la llegada de la empresa de celulosa. El protagonista en sus desplazamientos por el ramal intenta muchas veces ejercer una mirada panorámica –desde un mirador o de un promontorio–, pero sistemáticamente pierde los referentes y se desorienta, lo que mina su capacidad de controlar el entorno. Más que un horizonte plano y refractario, el paisaje permanentemente se vuelve una pregunta que no logra responder,

La vista no abarca todo el valle como anunció la dueña de la casa de la prosperidad, piensa tendido en el suelo, bajo las ramas de un espino. El pino que hay más abajo tampoco posee la estampa para ser distinguido desde la

---

decir, desde un lugar de dominio (generalmente desde la altura y la distancia), y desde una mirada masculina y abarcadora (Zubiaurre, 2000 104-106).

<sup>4</sup> En su libro *Landscape and Power*, W.J.T. Mitchell contrasta su visión del paisaje como una mercancía cultural fetichizada, con el valor puramente espiritual que le asignan pensadores como Emerson, quien cree que la contemplación del paisaje se arruinaría al incorporar consideraciones económicas, algo que también ve Raymond Williams cuando señala “un campo en el que se trabaja muy pocas veces constituye un paisaje” (Traducción mía, ver Mitchell, 2002 15).



Rimsky, 2011 87.

casa de la mujer. Por momentos tiene la certeza de que no está en el mirador y por momentos le da lo mismo. El jubilado comentó que la gente subía hasta allí para hablar por celular. De ser así habría colillas de cigarros y únicamente ve piedra. Había pensado esperar bajo las ramas del espino las nueve horas que faltan para que pase el tren, pero el pensamiento de que el mirador está en otra parte lo inquieta (115-16).

Por otra parte, los lagares que el protagonista visita se muestran en un primer plano estático, sin funcionar, sin trabajadores que los operen, como si fueran piezas de museo y no tuvieran ya nada que ver con la naturaleza que se exhibe en las imágenes panorámicas.

Las vistas fotografiadas tampoco convencen como espectáculo, no llegan a ser postales, como esperarían los funcionarios de Servicio Nacional de Turismo que permiten al personaje concretar su proyecto de volver al encomendarle un estudio del potencial turístico de la zona, más bien la ausencia de testigos del paisaje refuerza la impresión de la provincia como un espacio en ruinas, arrasado por la explotación maderera. En un plano narrativo, las imágenes tampoco logran situar referencialmente el recorrido narrado ni los encuentros que se describen en él, ya que la manera en que se ordenan no es lineal; no están allí para ilustrar un argumento ni son usadas de manera tautológica de modo que la fotografía se limita a repetir lo que se está diciendo con palabras, como decía John Berger en 1978 al contrastar el uso capitalista



Rimsky, 2011 173.

de la fotografía con un uso que le restituyera su función en la experiencia y en la memoria social (64-65)<sup>5</sup>.

Este desfase que se produce entre imágenes y texto hace borroso el criterio que guía la división entre afuera y adentro en la novela, lo que se ve reforzado por la peculiar voz de un narrador que se sitúa en una frontera difícil de fijar con relación al protagonista que observa y al que siempre se refiere como "el que viene de afuera", de quien sabemos que antes de emprender el proyecto del ramal pasó nueve años en Europa tras la muerte de su padre, quizás en otra búsqueda de un origen que en esta historia queda apenas esbozada cuando se alude al ritual judío de tapar los espejos como parte del duelo. ¿Dónde radica esa cualidad de extranjero que no cambia a

---

<sup>5</sup> Al reconstruir un contexto para la fotografía con palabras o con otras fotografías de modo radial (no lineal), la fotografía vuelve al ámbito de la experiencia y de la memoria, a diferencia de lo que ocurre en su uso capitalista. Las fotografías para Berger son huellas de lo que ha sucedido y en ese sentido constituirían la profecía de una memoria social y política por alcanzar (62-65).

pesar de los incesantes desplazamientos que el personaje realiza?, ¿en su condición de chileno en Europa?, ¿en el hecho de pertenecer a una familia provinciana en Santiago?, ¿en su ascendencia judía?, ¿en su calidad de turista en la provincia o en su intención de permanecer en la frontera que señala el barrio Mapocho respecto del resto de la ciudad? Quizás todas estas divisiones lo atraviesan de un modo tan visible y definitivo como su no pertenencia a la familia que él mismo formó y que también se muestra fracturada en la crianza de un hijo que solo pasa tres días del mes con él y que también lo ve como extranjero.

Es en este sentido que la idea de distancia como un obstáculo en el viaje moderno se va desestabilizando y convirtiendo más bien en un rasgo de la experiencia interna del protagonista en relación con su entorno. No es que la distancia que él percibe no exista, es que esa distancia ya no es un atributo del territorio y por lo tanto no puede salvarse mediante un desplazamiento concreto. O como dice Renato Ortiz desde un ángulo diferente, la distancia en términos convencionales “dejó de ser un obstáculo físico para el desplazamiento”. En lo que el autor llama la “modernidad-mundo” la distancia “es apenas una variable administrada racionalmente por las instituciones sociales” (39). De hecho el regreso a Chile al cabo de nueve años parece suponer la anulación del tiempo vivido en Europa, ya que más que como un desplazamiento significativo se narra como la necesidad de reparar un olvido cotidiano en un pasado casi inmediato en el tiempo y el espacio:

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. Habiendo prometido que no volvería al país ni a la casa de Maruri, volvió al país y a la casa (123).

La noción misma de desplazamiento ha cambiado y eso le impone además una barrera generacional con el tipo de espacialidad y temporalidad que su hijo habita: “El hijo no conoce vagos como Tom Sawyer y Huckleberry Finn. Los únicos vagos que conoce son los delincuentes que aparecen en la televisión. El padre hubiese dado cualquier cosa por parecerse a Tom Sawyer y a su amigo Finn” (141). Es decir, habría dado cualquier cosa por embarcarse en un viaje en que las fronteras aludieran a la discontinuidad en el espacio y pudieran salvarse mediante un recorrido en tren. El hijo le muestra que habita un mundo desterritorializado y que los únicos vagos que conoce son los perros vagos; para él, quienes quedan fuera de la productividad de los circuitos urbanos no deambulan ni vagan movidos por la voluntad de aventura, de prosperidad o la necesidad de autoconocimiento, sino que más bien se desplazan la mayor parte de las veces de modos involuntarios y como una forma de supervivencia. Los que han permanecido en los poblados que rodean el ramal y que el protagonista va encontrando tampoco parecen hacerlo por un sentimiento de arraigo, sino que en muchos casos lo han hecho por simple y brutal desconcierto ante la rapidez de las transformaciones económicas y sociales que los han afectado.

Zygmunt Bauman propone entender la modernidad y la posmodernidad, aunque no las divide tajantemente, a partir de figuras que representarían el predominio de cierto tipo de desplazamientos. La modernidad para él puede entenderse como un momento en que el tiempo determina fuertemente la percepción del espacio: el tiempo de la modernidad se concibe como un vector lanzado hacia el futuro. Si eso es posible es porque el espacio se imagina como algo estructurado y lo suficientemente sólido para que el tiempo se despliegue sobre él y la vida pueda concebirse como un peregrinaje; el movimiento espacial es así una progresión hacia algo que se desea, no importa que apenas obtenido ese objetivo vuelva a desplazarse. Una de las implicancias que esto tiene es que el sujeto moderno puede pensarse como un nómada, pero al mismo tiempo resulta un advenedizo, ya que estar en movimiento es no pertenecer a ninguna parte ni contar con la protección de nadie. En términos de Bauman, la esperanza del paria sería la condena del advenedizo<sup>6</sup>, solo que el hombre moderno podía vivir del aplazamiento de la satisfacción, mientras que lo que ocurre hoy es que el tiempo ha dejado de estructurar el espacio y por lo tanto no hay ningún decurso en forma de flecha que pueda medir ni darle sentido al aplazamiento.

De esta forma, a partir de la figura del vagabundo adquiere más sentido el conflicto de temporalidades en que se baten padre e hijo en la novela de Rimsky. El vago para el hijo es una figura amenazadora, no la versión moderna del advenedizo que se traza un itinerario como anhela el padre. También representa todos los temores de desprotección que su familia le infunde y tiene un efecto paralizante en él: "El niño estuvo horas caminando arriba y abajo del andén, no se cansaba de caminar. Pensándolo bien eso fue al principio, después no se levantó más del asiento, como si tuviera pegamento, no sé cómo no le dolió el trasero de tantas horas que estuvo ahí solo... Tal vez fueron esos de ahí que lo asustaron. Están todos los días en el sitio eriazo..." (140). Desde esta descripción posterior de un testigo que lo vio allí tras abandonar su casa y justo antes de lanzarse a la vía, tanto el niño como los supuestos vagos tienen las mismas posibilidades de desplazamiento: el niño que primero se mueve por el andén y luego se fija a una silla todo un día, está repitiendo de alguna forma el movimiento de los "vagos" contemporáneos en la novela, cuyo movimiento es permanecer todo el día en el sitio eriazo tomando cerveza. El movimiento inicial pronto se estanca ante la ausencia de objetivos desplegados en una trayectoria a seguir y la constatación de la desprotección. Así, el padre, aferrándose a la figura del advenedizo moderno no hace sino condenar al hijo a ser un vagabundo posmoderno<sup>7</sup>, es decir, a ejecutar un movimiento que para él solo implica desprotección y parálisis.

---

<sup>6</sup> Según Bauman, la modernidad proclamó que ningún orden era intocable y por lo tanto constituye la esperanza del paria, "Pero el paria solo podría dejar de ser un paria convirtiéndose -bregando por convertirse- en un advenedizo. Y el advenedizo, al no haber logrado nunca quitarse la mancha de su origen, avanzaba penosamente bajo la amenaza de ser deportado a la tierra de la que intentaba escapar, Deportado en el caso de que fracasara; deportado en el caso de que triunfara demasiado espectacularmente para la comodidad de quienes lo rodeaban" (2009 100).

<sup>7</sup> El vagabundo y el turista son según Bauman las figuras paradigmáticas de la posmodernidad. En nuestra época, todos estaríamos "repartidos entre un continuo que se extiende entre los polos del 'perfecto turista' y del 'vagabundo sin remedio' y nuestras

La idea de una huida silenciada por los antepasados desgarrar la historia que la novela intenta reconstruir y tensiona los valores y las funciones que el desplazamiento adquiere en el relato. Caren Kaplan, al estudiar la supuesta dicotomía entre exilio y turismo como imágenes privilegiadas del desplazamiento en el modernismo y el posmodernismo respectivamente, ha señalado que el exilio como experiencia sufrida por variados sujetos a fines del siglo XIX y comienzos del XX –ella piensa en el contexto europeo y anglosajón principalmente– se diferencia del exilio como tropo en el mismo período; según la autora, el exilio como tropo se vacía de su contenido histórico y político para asumir categorías estéticas y valores ahistóricos. Así, los expatriados de clase media habrían adoptado los atributos del exilio como una ideología de producción artística. El artista modernista en el exilio estaría siempre solo existencialmente, y la presión del desplazamiento lo haría vivir experiencias y tener percepciones significativas; el sujeto exiliado sufriría además la eterna melancolía de haber sido desgarrado del lugar de su familia y sus seres queridos. Por otra parte, el turismo como oposición al exilio surge de la posibilidad de elegir, es un producto de la cultura de consumo y de la idea de una comunidad a escala global. Al pensar en estas formas de desplazamiento como prácticas culturales e históricas más que como categorías estéticas, esta oposición según Kaplan se vuelve problemática y es este punto el que me interesa tomar aquí para profundizar lo que ocurre en los desplazamientos que narra *Ramal*, esta vez desde la perspectiva del padre.

La función atribuida al viaje del personaje oscila entre la necesidad de volver a un origen del que su abuelo habría sido expulsado y que ha sido estetizado desde una memoria mediada que se construye desde lecturas acerca de todo lo relativo a la historia y el funcionamiento del Ramal desde su época de oro en 1915<sup>8</sup>, y un proyecto turístico impulsado erráticamente por las autoridades a cargo y que se le ha confiado paradójicamente por venir de afuera, aunque no queda claro si eso supone la atribución de una competencia que se juzga imposible entre los pobladores de las localidades vecinas –disminuidos tras la instalación de una planta de celulosa y tras los cortes y alteraciones que ha sufrido el trazado y el funcionamiento del ramal en los últimos años–, o si más bien se le ha encomendado precisamente para que no llegue a ver el proyecto sino desde la perspectiva de un turista.

Si pensamos ahora de nuevo en las fotos más allá de su materialidad y de su relación con el texto, o de aquellas que muestran espacios solitarios –la mayoría–, podemos detenernos con más atención en aquellas en las que se ven personas: un niño cruzando un puente junto a la línea del tren; un hombre sentado dentro de un vagón y que mira hacia la ventana, del que

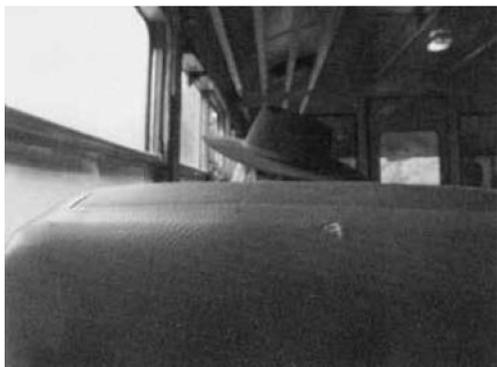
---

respectivas posiciones entre los polos se asignan en función del grado de libertad que poseemos a la hora de elegir nuestros itinerarios de vida”. Nuestra ubicación en este espectro equivaldría a lo que antes fueron las clases sociales y el vagabundo como *alter ego* del turista sería la exhibición pública de sus culpas, sus miedos y sus sentimientos inconfesados; el vagabundo es el basurero y el espejo del turista, la “exhibición pública de lo más secreto de lo privado” (Bauman, 2009 118-19),

<sup>8</sup> En un pasaje informativo, la novela señala que en 1915 llegaron a circular diez vagones diarios desde y hacia la costa por el ramal. Constitución en ese entonces era un balneario con varios hoteles que atraían a los veraneantes, hasta que “el nieto de una familia aristócrata instaló una planta de celulosa” (Rimsky, 2011 96),

solo captamos el sombrero y un fragmento del perfil por encima del respaldo de su asiento; un grupo de hombres que conversa en el andén –uno de ellos distraídamente sobre los rieles–, y otro grupo de personas mientras caminan para abordarlo. Llama la atención que casi todos ellos son captados de espaldas a la cámara y sin darse cuenta de que están siendo fotografiados, lo que hace que más allá de los sujetos captados, las imágenes nos hablen del ambivalente estatus de la mirada que está detrás del lente. Si asumimos que es la del protagonista, que las fotos componen una especie de álbum de sus ideas y venidas por el ramal, se refuerza la ambivalencia de su mirada en relación con la oposición adentro y afuera, y también como potencial víctima y victimario: como víctima, en tanto a pesar de sus esfuerzos no logra entrar en un mundo que lo mira con desconfianza, pero también como victimario en la medida en que su mirada en estas fotos es la de un eventual depredador que no se ubica en una posición fija y que observa la vulnerabilidad de estas personas de espaldas y muchas veces junto a los rieles.

Esta violencia que se muestra por medio de las fotos y de la que participa el protagonista mucho más que como un simple testigo parece actualizar una historia familiar de violencias calladas que no están solo en ese origen al que el personaje busca volver, sino que siguen latentes y pueden terminar agrediéndolo también a él. El abandono en que quedó la casa de Maruri tras la muerte de su padre le permite sentir –al volver– que nada ha cambiado, que el retorno después de nueve años se ha producido sin fricciones, “La primera mañana que el de afuera despertó en Maruri, tras nueve años fuera



Rimsky, 2011 58; 23;25;24.

del país y de la casa, se encontró con que no necesitaba emprender ningún cambio para seguir viviendo allí. Como si nunca hubiese dejado de hacerlo..." (128). Pero al ir y venir por el ramal sin lograr situarse ni como parte de él ni como turista se hace evidente que lo que creyó el retorno no se ha producido ni se producirá como consecuencia directa del desplazamiento.

Del lado de afuera observa la vida que se lleva afuera. Si pudiese dejar el proyecto y meterse dentro. ¿Bastaría con la casa o sería necesario comprar el árbol, el parrón, el mantel, el florero, las plantas, los juguetes, la bolsa con el tejido, el saco con porotos, la radio, la batidora, la cocina, la lavadora, las zapatillas, el televisor, el sistema eléctrico en paralelo? (125).

Volviendo a Augé y concediendo con él la difusa posibilidad de un retorno, podemos decir que este solo se produce cuando hay dos, dos para poder olvidar el pasado intermedio y anexar el pasado anterior, "dos para gestionar el tiempo" (Augé 198 70). Esto no ocurre en la novela de Rimsky, pero la opción que queda para ese encuentro también la anticipa Augé: lo que no logra el desplazamiento físico se produce en el parecido de la descendencia familiar. Es ese parecido de la filiación el que permite sentir el retorno y el encuentro entre dos o más generaciones como ya realizado. A pesar de los desfases, los cortes y los desvíos en el ramal, la genealogía termina articulándose en el último descendiente –el hijo– que al morir aplastado por el tren tras su "vagabundeo" es reconocido por todos los que están en la estación como el vivo retrato del padre. Así, paradójicamente, el tiempo finito de la tragedia desencadena el tiempo contiguo del retorno, permitiendo ver de manera muy clara eso que la huida del abuelo parecía sugerir: la violencia del suicidio mostrando al protagonista lo que quedó interrumpido con la fuga del abuelo a Maruri.

Este retorno a un origen que se concreta precisamente en el ramal, fugaz e irónico respecto de las expectativas del protagonista, lo va a llevar de nuevo a la casa junto a la Estación Mapocho donde envejecieron y murieron sus antepasados, en un movimiento que lo instala en un presente que hasta ahora no ha habitado: allí el protagonista va a enfrentar la imposibilidad de ser un advenedizo como el abuelo y el padre, y asume más bien el tipo de errancia estática que veíamos en el hijo. Si se produce algún aprendizaje en este relato de viaje, no se puede pensar en términos del surgimiento de nuevas certezas, sino que lo instala en un espacio fronterizo –el que habitaron sus antepasados– y no se explicita narrativamente, sino más bien en una clave visual. El hecho de que sea la última imagen del hijo lo que cierra el viaje y articula la genealogía, sumado a la importancia de las fotos y sus ambivalentes funciones en la novela, indican que el aprendizaje pasa por constatar que la pérdida no está solo en el deterioro o en la ruina del ramal, sino más bien en un desfase en la mirada que ha hecho anacrónicos todos los esfuerzos de "el que viene de afuera" por formar parte de algo. Así, esta novela de Rimsky efectivamente es una reflexión sobre la migración, sus efectos concretos en varias generaciones de una familia, y las hibridaciones que eso supone, pero lo es también especialmente acerca de la tensión que esto impone sobre una temporalidad que no puede ser concebida como homogénea.

## Obras citadas

- Amaro, Lorena (2011). "Chile trenzado (sobre Ramal de Cynthia Rimsky)". *Taller de Letras* 49, 273-275.
- Auge, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Madrid: Gedisa.
- Bauman, Zigmunt (2009). *La postmodernidad y sus descontentos*. Trad. Marta Malo y Cristina Piña. Madrid: Akal.
- Berger, John (2001). *Mirar*. Trad. de Pilar Vásquez. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cánovas, Rodrigo (2006). "Voces Inmigrantes en el relato chileno: mujeres judías". *Revista Chilena de Literatura*. 68, 217-226.
- Guzmán, Jorge. "Novelas de Cynthia Rimsky" *Anales de Literatura Chilena* 17 (Junio 2012) 241-255.
- Kaplan, Caren (1996). "This Question of Moving. Modernist Exile/ Postmodern Tourism". *Questions of travel, postmodern discourses of displacement*. Duke UP.
- Mitchell, W.J.T. (Ed). (2002). *Landscape and power*. 2<sup>nd</sup> edition. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ortiz, Renato (2005). "El viaje, lo popular y el otro". *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rimsky, Cynthia (2011). *Ramal*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Urbina, José Leandro (2013, 20 de febrero). "El mundo en un barrio". Terra. cl. Obtenido el 10 de julio de 2013 en <http://noticias.terra.cl/libros/el-mundo-en-un-barrio,92323159338fc310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>
- Vial, Sara (2004, 24 de abril). "¡Vamos a caminar por la calle Maruri!". *La Estrella de Valparaíso* en línea. Obtenido el 1 de julio de 2013 en <http://www.estrellavalpo.cl/site/apg/reportajes/pags/20040424005010.html>
- Wajcman, Gérard (2011). *El ojo absoluto*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial.
- Zubiaurre, María Teresa (2000). *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.