



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dottorato di ricerca in

STUDI UMANISTICI TRANSCULTURALI

XXXV Ciclo

La apropiación literaria del espacio humano en Chile:
novelas de viaje italianas y novelas de ciudad chilenas
(2009-2020)

L-LIN/06

Relatrici:

Prof.ssa Marina Bianchi

Prof.ssa Rossana Bonadei

Tesi di:

Fernanda Haydeé Pavié Santana

Matricola n. 1071379

A.A 2021/22

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges, *El hacedor*, “Epílogo”, p. 854

Índice

Riassunto.....	5
Introducción.....	26
I. Objetivos de la investigación.....	26
II. Problema de investigación: la (des)apropiación del espacio.....	28
III. Justificación de la investigación.....	34
IV. Criterio de selección de las novelas.....	39
1. Hacia una definición de la apropiación literaria del espacio.....	47
1.1. Estado del arte.....	47
1.1.1. Definiciones desde diferentes disciplinas.....	47
1.1.2. Aportes de Lefebvre, de Certeau y Bachelard.....	51
1.1.3. El vacío teórico sobre la apropiación literaria del espacio.....	57
1.2. Marco teórico.....	60
1.2.1. El espacio humano.....	72
1.2.2. Las categorías de la apropiación literaria del espacio humano.....	81
1.3. Marco metodológico: la geocrítica, la semiótica y el nuevo materialismo.....	94
1.3.1. Un enfoque geocentrado.....	94
1.3.2. El enfoque semiótico.....	98
1.3.3. El enfoque de los nuevos materialismos.....	104
1.3.3.1. El realismo agencial: la intra-acción, la <i>agency</i> y la performatividad.....	107
2. El distanciamiento.....	112
2.1. La emancipación de las determinaciones físicas y simbólicas.....	112
2.1.1. La autonomía.....	118
2.1.2. La transgresión.....	134
2.1.3. La ética afirmativa de la sostenibilidad.....	140
2.2. Del distanciamiento a la compenetración con los espacios humanos.....	149
2.2.1. Disolverse en el espacio, volverse imperceptible.....	156
2.2.2. Lo inapropiable.....	163
3. La imaginación.....	166
3.1. Ideologemas: imágenes del espacio humano en Chile.....	166

3.1.1. El punto de vista exógeno.....	174
3.1.2. El punto de vista alógeno.....	204
3.1.3. El punto de vista endógeno.....	216
3.2. La multisensorialidad y los espacios vacíos.....	239
3.2.1. El punto de vista exógeno: ver para poseer.....	241
3.2.2. El punto de vista alógeno: imágenes, olores, sonidos.....	248
3.2.3. El punto de vista endógeno: la manifestación de todos los sentidos.....	252
4. El lenguaje.....	258
4.1. Las representaciones literarias: la polifonía, la intertextualidad y la denominación.....	260
4.2. La retórica habitante.....	302
4.3. La dimensión indecible de la apropiación literaria del espacio humano.....	315
Conclusiones.....	323
Referencias bibliográficas.....	330
Agradecimientos.....	345

RIASSUNTO

1. Obiettivi della ricerca

La tesi si propone di analizzare comparativamente le rappresentazioni degli spazi umani in Cile presenti nei romanzi italiani di viaggio e nei romanzi cileni di città pubblicati tra gli anni 2009 e 2020 a partire dal concetto di appropriazione letteraria dello spazio. Dato che questa nozione non possiede una concettualizzazione circoscritta all'ambito degli studi letterari, l'obiettivo specifico di questo lavoro è di fornire una definizione operativa del termine, che permetta di ampliare lo studio delle rappresentazioni spaziali all'interno della letteratura comparata. Questo obiettivo specifico si suddivide in altri tre dedicati a ognuna delle dimensioni che compongono l'appropriazione letteraria dello spazio umano, sviluppata concretamente nei romanzi del corpus. Il primo si occupa del livello più generale dell'appropriazione spaziale: il distanziamento, operazione che parte dalla necessità di superare le determinazioni dell'ambiente per costruire spazi per ritrovarsi con la propria intimità, anche in posti non familiari. Il secondo obiettivo specifico è descrivere la funzione dell'immaginazione nell'appropriazione spaziale, dettagliando in ognuno dei punti di vista identificati nei romanzi –prospettiva esterna, allogena ed endogena– gli ideologemi, le percezioni sensoriali, i sogni e le memorie che contribuiscono all'elaborazione delle rappresentazioni letterarie del Cile e che aiutano a fare emergere i suoi “spazi vuoti” (Bauman 2011; Kociatkiewicz y Kostera 1999). L'ultimo obiettivo specifico consiste nell'analisi del linguaggio letterario dei romanzi italiani e cileni con il quale si effettua l'appropriazione spaziale. In particolare, si interpreteranno le codificazioni degli spazi umani, considerando le pratiche semiotiche e il modo retorico con cui sono costruiti. Inoltre, si esamineranno le figure retoriche che esprimono la dimensione ineffabile dell'esperienza spaziale.

2. Problema di ricerca: la (dis)appropriazione degli spazi

I romanzi italiani del corpus, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia* (Paolo Ferruccio Cuniberti), *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili* (Claudio Magris) e *Orizzonte mobile* (Daniele del Giudice), costruiscono un punto di vista che percepisce lo spazio umano cileno come un luogo dove è possibile fuggire dalle oppressioni generate dalla città e riconnettersi con un'origine contenuta nella natura, intesa come custode di un'essenza incontaminata. Dietro questi valori positivi si trova una critica agli stili di vita che predominano nelle città europee: alla sottomissione degli spazi urbani a una razionalità funzionalista, a

partire dalla quale sono concepiti come luoghi di produzione di beni e servizi, di consumo, di strumentalizzazione dell'abitare; al controllo dello spazio pubblico e delle interazioni degli abitanti; all'impossibilità di trovare novità e un'autentica esperienza di avventura nei propri spazi. La natura che si trova fuori dall'Europa si presenta come l'unica via di allontanamento da quei luoghi di perdizione: il Cile, paese lontano e colmo di ricchi paesaggi naturali, è lo scenario ideale per la fuga da un mondo viziato.

I problemi che affrontano le opere cilene, *Fuerzas especiales* (Diamela Eltit), *El Faro* (Felipe González) e *Ruido* (Álvaro Bisama), sono: la segregazione della popolazione con minore disponibilità economica e classe sociale inferiore; la mancanza di spazi pubblici dove formare relazioni comunitarie, il degrado degli spazi urbani, l'esclusione degli abitanti con soggettività diverse a quelle promosse dal modello neoliberale che vige in Cile.

Le aree critiche dell'abitare contemporaneo trattate nei romanzi del corpus agiscono sulla difficoltà degli abitanti di influire sulla produzione del territorio e influiscono sulla percezione di omogeneità dei luoghi, visti come “meri supporti equipotenti, seriali, neutri” (Turco 171). In questo contesto, le narrazioni cilene e italiane sviluppano una stessa preoccupazione: il bisogno di partecipare nella formazione di spazi comuni e di esteriorizzare su di essi le geografie intime dei personaggi; l'urgenza di trovare nel territorio un'occasione di comunione (Turco 172); il desiderio di trascendere le minacce dell'ambiente attraverso la creazione di nuove forme dell'abitare lo spazio; la volontà di trasformare il territorio in un luogo proprio; infine, la necessità di trovare un modo per appropriarsi degli spazi. L'appropriazione è, secondo Le Corbusier, “il primo gesto degli esseri viventi, degli uomini e delle bestie, delle piante e delle nuvole, una manifestazione fondamentale di equilibrio e di vita. La prima prova dell'esistenza consiste nell'abitare lo spazio”¹ (6). Data la sua ampiezza, il termine è stato trattato come una nozione sussidiaria di concetti quali territorio, proprietà, patrimonio, paesaggio, ambiente, tra gli altri (Pol 123). Le opere del corpus, invece, impongono l'appropriazione spaziale come una categoria centrale nelle relazioni che gli individui stabiliscono con i loro luoghi, perché si presenta come la principale strategia con cui i personaggi rispondono all'impossibilità di incidere sulla realtà con le loro azioni, all'alienazione, allo sradicamento e alla disarticolazione sociale. L'appropriazione spaziale è capace di controbilanciare tali problemi, perché è un atto tramite il quale gli abitanti assimilano gli ambienti al proprio margine di comprensione, dotandoli di senso personale e trasformando i loro usi e immaginari abituali. I romanzi stessi mostrano gli effetti prodotti in alcuni

¹ Traduzione mia.

personaggi dalla mancanza di un'appropriazione spaziale: alienazione, apatia e inazione nel caso dei vicini di casa della protagonista di *Fuerzas especiales*, noia e inerzia nella popolazione della Villa Alemana raccontata in *Ruido*, addirittura la scomparsa nel caso di Federico Sacco, narratore di *Ultima Esperanza*.

3. Giustificazione della ricerca

Le inquietudini riferite all'appropriazione spaziale sono state discusse dalla geografia, l'urbanistica, la psicologia e la filosofia, rivelandone il carattere interdisciplinare. Invece, un vuoto teorico si verifica negli studi letterari, nonostante sul versante della letteratura comparata si potrebbero sviluppare notevoli riflessioni su questo concetto. In effetti, dalla geografia si è già avvertito un crescente interesse verso l'integrazione del dato letterario allo studio dello spazio (Brousseau 17). Come argomenta Westphal, "la letteratura fornisce un complemento alla geografia regionale, in seguito permette di trascrivere l'esperienza dei luoghi e dei loro modi di percezione e infine esprime una critica alla realtà o all'ideologia dominante" (50). Inoltre, il testo letterario attira l'attenzione dei geografi, perché è "un rivelatore sensibile delle realtà nascoste, delle pieghe del reale" (Westphal 51). Allo stesso modo, l'appropriazione spaziale è in grado di fare emergere dimensioni occulte nel vissuto di un luogo e da tale affinità deriva il principale interesse per lo studio di questo concetto nella letteratura. La creazione letteraria e l'atto di appropriarsi dello spazio sono attività che esplorano zone fuori dal consueto e che non si propongono di riprodurre mimeticamente la realtà, ma di rivelarne le relazioni più occulte. Entrambe le pratiche stabiliscono inediti nessi concettuali e riordinano "ciò che nel mondo pare confuso" (De Fanis 36). Queste idee suggeriscono che, pur suscitando l'attenzione di diverse discipline sociali, l'appropriazione è fondamentalmente letteraria.

La delimitazione del concetto effettuata in questo lavoro emerge da ciò che si è osservato nei romanzi del corpus, i quali forniscono una visione parziale delle diverse e imprevedibili manifestazioni dell'appropriazione spaziale.

4. Criterio di selezione dei romanzi

Nella selezione dei romanzi italiani si è preferito privilegiare i testi che evidenziano con più enfasi i diversi aspetti che compongono l'appropriazione letteraria dello spazio umano, ovvero l'attenzione a modellare, marcare, trasformare e trasgredire i punti geografici attraverso il distanziamento, l'immaginazione e il linguaggio. *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza*. *Nel cuore della Patagonia selvaggia* e *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili* presentano questi requisiti, in quanto propongono visioni alternative a quelle che si ripetono nella tradizione

letteraria europea di viaggio, mettendo in pratica una lettura post-umana della realtà, tramite la quale si supera il punto di vista eurocentrico caratteristico di molte delle opere escluse dal corpus.

I romanzi cileni selezionati sono stati quelli che nominano gli spazi non codificati dai romanzi italiani, poiché percepiti come “spazi vuoti” (Kociatkiewicz y Kostera 37). Questo concetto è un parametro utile per raggiungere l’obiettivo geocritico di riunire diverse prospettive che illuminino le diverse aree nascoste di uno spazio vissuto, per “superare [i suoi] stereotipi o le [sue] immagini limitanti” (Tally XI). La categoria di spazio vuoto permette di accedere alle esperienze spaziali non concettualizzate da entrambe le narrative, ma che sono contenute nelle spazialità in cui i narratori stranieri e locali transitano. Come segnala Westphal, “sono i vuoti, e le modalità della loro cattura, che dovrebbero attirare il nostro sguardo” (102). In questo modo, si giustifica l’elezione di romanzi cileni così lontani dalle preoccupazioni tematiche e stilistiche delle narrazioni italiane, tra cui *Fuerzas especiales*, *Ruido* e *El Faro*, ma che si sviluppano in luoghi che una prospettiva esterna può catturare solamente di sfuggita. Gli spazi vuoti trattati nella prima opera sono il quartiere marginale dove abita la narratrice innominata, il cybercaffè dove si prostituisce e il suo palazzo. *Ruido* narra Villa Alemana, una città di provincia che non ha suscitato interesse letterario all’interno della tradizione narrativa cilena. Tramite la memoria, il narratore ricostruisce i frammenti di un passato per capirne le risonanze nel presente di una generazione cresciuta tra gli anni ottanta e novanta, nel bel mezzo della dittatura pinochetista e della transizione alla democrazia. Infine, *El Faro* è anche esso un romanzo che, per mezzo della memoria, recupera le reminiscenze della città dove il protagonista trascorre la sua gioventù.

La rappresentatività delle opere italiane e cilene menzionate costituisce un altro criterio di selezione: da una parte, *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza* e *Croce del sud* mostrano zone che godono di prestigio nella narrativa europea di viaggio, tale è il caso della Patagonia, della Terra del Fuoco e l’Antartide. Dall’altro lato, *Fuerzas especiales*, *Ruido* e *El Faro* si occupano di spazi scarsamente rappresentati nella narrativa cilena, che necessariamente si configurano come opere rappresentative delle città a cui fanno riferimento.

Il concetto di spazio vuoto è una strategia utile per riconoscere ciò che si nomina o tace di un luogo, così come per evidenziare gli aspetti caratteristici dello sguardo straniero e locale nell’appropriazione spaziale. Entrambe le prospettive sono fondamentali per la costruzione dello spazio. Il contrasto tra questi punti di vista illumina i rispettivi spazi vuoti e il modo in cui ogni personaggio le rende propri.

Per la selezione cronologica, si segue un criterio sincronico coprendo l'arco temporale compreso tra il 2009 (data di pubblicazione del primo romanzo del corpus) e il 2020 (data della pubblicazione più recente), perché in questo intervallo sia in Cile che in Italia si assiste a una maggiore produzione di opere che mettono al centro della riflessione letteraria lo spazio umano cileno. Dato che l'appropriazione spaziale è un processo aperto verso il futuro, poiché insegue sempre un altrove inafferrabile, conviene studiare opere recenti per identificare modelli letterari di appropriazione che funzionino come alternativa alle attuali maniere di relazionarci con gli spazi: a causa di un presente segnato dai costanti spostamenti, dagli scambi interculturali e dai flussi migratori, conoscere appropriazioni spaziali contemporanee diventa un compito urgente per progettare forme transnazionali di cittadinanza nel mondo.

Capitolo 1: Verso una definizione del concetto di appropriazione letteraria dello spazio

1.1. Stato dell'arte

L'oggetto di studio di questa ricerca è stato ampiamente affrontato nell'ambito delle scienze sociali –principalmente nelle seguenti opere: *L'ideologia alemana* (Marx ed Engels); *Manoscritti filosofici ed economici di 1844* (Marx); *Il diritto alla città*; *Dal rurale all'urbano*; *La produzione dello spazio* (tutte di Lefebvre)–, della psicologia –in *Psicologia e pedagogia* (Vigotsky, Leontiev y Lurija), in *Psicologia dello spazio* (Moles), in *La poétique de la ville* (Sansot), in “El modelo dual de la apropiación del espacio” (Pol)–, della filosofia e della critica letteraria, in particolar modo negli studi con approccio geocritico ed ecocritico. Il trattamento del concetto di appropriazione nelle diverse discipline dimostra la sua intrinseca complessità, come termine che descrive processi di diversa indole. Perciò è inevitabile che l'appropriazione assuma un carattere polisemico basato su “contorni diffusi” e su “una notevole ambiguità”² (Blanco, Bosoer, Apaolaza, 4), diventando un “concetto di senso comune”³ (Pol 123), legato ad altre nozioni vincolate allo spazio.

Nel tentativo di contribuire a una maggiore specificità del termine, questa ricerca si propone di costruire una definizione ancorata all'ambito della letteratura comparata. Per tale scopo, sono di utilità le proposte di Henri Lefebvre, Gaston Bachelard e Michel de Certeau, che convergono nel considerare l'appropriazione dello spazio come un processo dinamico basato sull'immaginazione e sulla capacità del linguaggio di generare nuove spazialità. Questa conferma stabilisce gli elementi chiave per ritenere “letteraria” la nozione di appropriazione

² Traduzione mia.

³ Traduzione mia.

spaziale. Il contributo di Lefebvre consiste nelle sue proposte sul diritto alla città e sulla produzione dello spazio. L'apporto di de Certeau risiede nelle sue riflessioni sulla retorica abitante, che sottolineano il ruolo del linguaggio nel rapporto che l'autore identifica tra l'abitare e l'appropriarsi di un luogo, atti che non si esprimono solo nelle pratiche sociali, ma anche nell'enunciazione linguistica. Da parte sua, Bachelard propone la nozione di *rêverie*, che in *La poetica dello spazio* rappresenta un'importante fonte di idee per capire il ruolo dell'immaginazione nell'appropriazione spaziale.

L'obiettivo della presente tesi è ampliare una zona degli studi comparati che non è stata esplorata a sufficienza: i contatti letterari tra la narrativa italiana e cilena attraverso il concetto di appropriazione letteraria dello spazio umano, nozione che allo stesso tempo non è stata oggetto di molte riflessioni teoriche negli studi letterari comparatisti, nonostante si imponga l'urgenza di pensare ai problemi associati alla mancanza di appropriazione spaziale e di soppesare alternative che restituiscano il loro potenziale trasformativo al linguaggio e alla capacità immaginativa.

1.2. Quadro teorico

La modellazione, la marcatura e la trasformazione sono le principali operazioni per l'appropriazione di un luogo geografico e, per questo, tali categorie sono applicate all'analisi testuale. Il tipo di spazialità di cui i narratori si appropriano è lo spazio umano, concetto suggerito da Westphal in *Geocritica. Reale Finzione Spazio* come capace di inglobare la varietà di zone dove le narrazioni sono collocate: naturali, rurali e urbane. In definitiva, si tratta di una estensione terrestre catturata e modificata dalla percezione umana; per tanto, una città, la campagna, un paese, l'Antartide, la Patagonia o qualsiasi altro ambito spaziale potrebbe essere oggetto di appropriazione attraverso la finzione.

Il distanziamento, l'immaginazione e il linguaggio sono le tre dimensioni analizzate nei capitoli successivi; sono operazioni interdipendenti che compaiono simultaneamente nell'atto di appropriazione. Tuttavia, nella tesi si ordinano in un'organizzazione sequenziale per determinare le specifiche modalità con cui la realtà spaziale è assimilata dai soggetti. Il distanziamento è inteso come l'allontanamento dalle condizioni materiali, sociali e simboliche che determinano il contesto e i modi di abitarlo, allo scopo di produrre nuove rappresentazioni dello spazio abitato e di trasgredire quelle troppo consolidate nell'immaginario comune. Per tanto, il distanziamento si costituisce come un'istanza iniziale di creazione dove l'immaginazione e il linguaggio si dispiegano, favorendo l'adeguamento degli spazi umani al territorio intimo cui i narratori desiderano dare forma. Gli assi dell'atteggiamento distanziato

sono l'emancipazione dalle minacce dell'ambiente e la compenetrazione affettiva con esso, giacché per raggiungere il radicamento nello spazio di riferimento, in prima istanza i personaggi si ritirano verso le immagini delle loro intimità, attraverso le quali attribuiscono valori personali a un luogo. L'immaginazione è la zona dove si ripiegano per distanziarsi temporaneamente dalle rappresentazioni fortemente legate allo spazio umano. Il linguaggio presuppone allo stesso tempo un allontanamento dalla realtà immediata e una dimensione immaginaria, perché il segno linguistico crea realtà spaziali a partire da riflessioni non condizionate dagli elementi contingenti, rafforzando così il rapporto di indipendenza che gli esseri umani stabiliscono con il mondo per liberarsi dalla loro dipendenza originaria (Turco 24). Inoltre, le formulazioni linguistiche con cui i soggetti si appropriano simbolicamente della realtà esprimono concetti, valori, immagini, percezioni sensoriali, memorie, affetti, tra gli altri prodotti dell'attività immaginativa. Di conseguenza, le operazioni di distanziamento e di immaginazione si condensano nella sfera del linguaggio, la dimensione più specifica dell'appropriazione letteraria dello spazio umano. Ogni volta che un luogo è riferito con espressioni che rinviano ai contenuti di un universo personale, si assiste a un'appropriazione dello spazio che ne genera modifiche, anzi, la sua creazione, perché come riconosce Westphal "è la parola stessa a creare lo spazio" (109). In tale modo, la descrizione dei luoghi non solo riproduce un referente spaziale, ma nel disporlo "secondo l'ordine della frase" (Westphal 114), lo fonda a misura di colui che lo concettualizza (Westphal 114).

1.3. Quadro metodologico: la geocritica, la semiotica e il *new materialism*

La geocritica è il primo approccio di questa ricerca, in quanto metodologia letteraria che si occupa dello studio delle rappresentazioni soggettive degli spazi umani in testi letterari, così come in altre arti mimetiche che menzionano un luogo riconoscibile. Tale metodologia parte dal presupposto che la letteratura, e le pratiche associate ad essa, "interagisce con il mondo" e che tutte le maniere di trattare con esso "siano in qualche modo letterarie" (Tally X). Perciò la geocritica è pertinente per studiare l'appropriazione letteraria dello spazio umano come un fenomeno che trascende i limiti finzionali dei testi. Inoltre, la geocritica fornisce strumenti di indagine utili per l'analisi testuale delle opere: la multifocalizzazione, la polisensorialità e la visione stratigrafica.

Poiché secondo la geocritica, la finzione "si arroga la doppia facoltà di rendere conto del reale e di influire su di esso o, più esattamente, sulla sua rappresentazione" (Westphal 163), si impone la necessità di considerare i contributi della semiotica e del *new materialism*, secondo cui le appropriazioni letterarie generano effetti nel piano della significazione e della realtà

tangibile. In effetti, la geocritica insiste sulla relazione tra i segni e la rappresentazione del mondo materiale, mentre la semiotica permette di studiare le stratificazioni di senso dei referenti spaziali in Cile e il *new materialism*, formulato da Braidotti (2009, 2019), Haraway (2019) e Barad (2017), aiuta a riconoscere gli spazi come agenti attivi e non meri oggetti di rappresentazione. L'appropriazione letteraria si svolge sulla base dei diversi agenti materiali che danno forma a un luogo, i quali acquisiscono significato quando sono trasferiti al testo letterario tramite il linguaggio. La metodologia del *new materialism*, e specificamente ciò che propone Barad nel suo “realismo agenziale” (*Performatività della natura*, 2017), fornisce concetti utili per l'analisi testuale della dimensione materiale dell'appropriazione letteraria dello spazio umano, quali la performatività, l'intra-azione e l'*agency*.

Facendo convergere una metodologia semiotica con una neomaterialista, la ricerca si fa carico di una delle principali sfide della Transmodernità: conciliare i contributi del pensiero postmoderno che “trasforma tutto in linguaggio”⁴ (Rodríguez Magda 37) con la necessità di tornare alla realtà materiale.

Capitolo 2: Il distanziamento

2.1. L'emancipazione dalle determinazioni fisiche e simboliche

Nei sei romanzi analizzati, l'appropriazione spaziale si genera quando i soggetti creano immagini che sfuggono alle determinazioni materiali e simboliche che portano a vivere gli spazi umani in modi limitati. Per questo motivo, l'appropriazione si presenta come l'affermazione della libertà individuale che interrompe le relazioni di dipendenza con il contesto. Le pressioni esterne riferite dai narratori italiani consistono nelle inclemenze della natura patagonica, mentre quelle invocate dai narratori cileni alludono alle oppressioni derivate dai sistemi sociali che restringono la realizzazione piena degli individui. In entrambi i casi, i personaggi sono percepiti come sprovvisti di strumenti naturali con i quali determinare le loro condizioni di vita per fronteggiare le stravolgenti forze dell'ambiente.

Fuerzas especiales è l'opera che riferisce con maggiore persistenza le vulnerabilità dei soggetti, come si osserva nel clima di soffocamento generato dalla precarietà dell'abitazione della narratrice e della sua famiglia: “L'appartamento ci pesava e ci causava una grande oppressione”⁵ (Eltit 138). La ridotta dimensione della dimora –“trenta metri quadri che ci ha

⁴ Traduzione mia.

⁵ Traduzione mia.

assegnato il mondo”⁶ (Eltit 145)– è la causa materiale della percezione di repressione, come pure la violenza militare che assedia il quartiere e strappa agli abitanti la loro capacità di reagire contro le umiliazioni perpetrate dalle Forze Speciali⁷. Il riconoscimento della loro impotenza attiva il desiderio della protagonista di prendere distanza del suo ambiente per indagare alternative di resistenza.

In contrasto, i romanzi italiani espongono vulnerabilità di altra indole: i narratori sottolineano le difficoltà dell’essere umano nel suo rapporto con la natura, sia per rivivere un’esperienza di avventura nel presente sia per enfatizzare le imprese degli esploratori europei nel muoversi nel sud australe in un’epoca dove il ritorno alla terra materna non era una certezza. Nelle opere italiane e cilene, la coscienza della fragilità motiva i personaggi a emanciparsi dalle restrizioni dell’ambiente che gravano su di loro. Nei romanzi, la separazione momentanea della propria collocazione spaziale non è data per scontata, ma è resa esplicita con diversi meccanismi di distanziamento con cui gli spazi umani sono dotati di senso e appropriati. I meccanismi di allontanamento identificati nelle opere sono: a) la ricerca di un’autonomia simbolica rispetto all’ambiente tramite azioni di territorializzazione⁸ che forniscono nuove rappresentazioni spaziali; b) la trasgressione dei valori del sistema spaziale, generata dall’autonomia acquisita dai narratori; c) l’attuazione dell’etica della sostenibilità, proposta da Braidotti (*Transposizioni. Sull’etica nomade*, 2006), tramite la quale i fattori che producono la negatività dell’ambiente sono trasformati in opportunità per l’appropriazione spaziale.

2.2. Dal distanziamento alla compenetrazione con gli spazi umani

Per dare senso e forma all’ingente quantità di dati circolanti, i narratori si ritirano verso la loro intimità per elaborarvi le proprie rappresentazioni del mondo esterno. Tuttavia, il distanziamento è temporaneo, perché è l’istante in cui i personaggi ottengono un margine di comprensione dei referenti spaziali per poi assimilarli e raggiungere una coesione con essi. Il concetto di intra-azione spiega l’intreccio tra spazio e abitanti e la loro esistenza: uno spazio vuoto cessa di essere impercettibile e sprovvisto di significati, comincia a esistere, quando è incluso nella narrazione; allo stesso modo, le persone che abitano quegli spazi acquistano esistenza. *Ruido* contiene diversi passaggi dedicati alla narrazione di spazi vuoti: il campo di

⁶ Traduzione mia.

⁷ Polizia armata cilena.

⁸ Angelo Turco definisce l’azione territoriale o la territorializzazione come un processo di trasformazione di una determinata estensione della superficie terrestre in territorio tramite l’azione umana (Turco 15). Il geografo ha identificato tre atti con cui modifica la dimensione naturale del pianeta: la designazione, la reificazione e la strutturazione. In questa ricerca, sarà indagato con maggiore enfasi il primo atto, nella dimensione linguistica dell’appropriazione letteraria dello spazio umano.

calcio di terra di una scuola di Villa Alemana è uno di questi che, citato in relazione alla visita di Augusto Pinochet al paese, acquista una specifica *agency* che influenza lo stato emotivo degli assistenti: “Tutti ballavano in mezzo alla polvere appiccicosa che si sollevava nella provincia con il sole del mezzogiorno, quella terra sciolta da calcetto di paesino, che si attacca al corpo e sporca lo spazio tra la pelle e i nervi”⁹ (Bisama71). La polvere che entra nel corpo è un’immagine che esprime la compenetrazione totale tra i soggetti e gli spazi, un’unione presentata come un marchio dal quale è difficile liberarsi se si abita nella provincia.

Un altro episodio rappresentativo che registra l’*agency* degli spazi e le loro compenetrazioni con i soggetti si trova ne *El Faro*, che stabilisce un parallelismo tra la crescita di un glicine e la vita di Rodrigo, cugino scomparso del protagonista. Il suo destino fatale sembra essere marcato dal fiore che si rompe all’improvviso. La capacità di un elemento spaziale di determinare la direzione di una vita dimostra l’inestricabile sovrapposizione tra i soggetti e gli spazi che abitano. Nel stabilire una relazione tra il glicine e la vita di Rodrigo, il narratore riconosce l’interdipendenza tra l’ambiente e gli abitanti, conclusione a cui può arrivare grazie alla distanza temporale da dove osserva gli eventi del passato.

Infine, l’appropriazione letteraria si manifesta nel suo grado massimo quando i personaggi riconoscono la loro coesione con lo spazio umano, dopo averlo inquadrato tramite le operazioni di distanziamento. *Ruido, Fuerzas especiales, Croce del sud e Ultima Esperanza* ne forniscono numerosi esempi.

Nonostante l’appropriazione letteraria favorisca l’integrazione reciproca tra soggetti e spazi, rimane una zona invalicabile, impossibile da assimilare pienamente, definito da Agamben come “l’inappropriabile”, che emerge quando si stabilisce un’estrema vicinanza con un oggetto, spazio o attività (172). Abitare è una dimensione esistenziale inafferrabile, poiché significa “stare in una relazione di uso così intensa con qualcosa, al punto da potersi perdere e dimenticare sé stessi in esso, da costituirlo come inappropriabile” (Agamben 172). *El Faro* è sicuramente il romanzo che intuisce maggiormente l’impossibilità dell’appropriazione totale dello spazio e del tempo. Le frequenti riflessioni di Felipe, il narratore protagonista, sulla scrittura e la memoria sono il prodotto della consapevolezza dell’inappropriabile. Entrambe le azioni sono considerate come le uniche alternative con cui ambire ad avvicinarsi all’esperienza vitale trascorsa a Valparaíso.

Capitolo 3: L’immaginazione

⁹ Traduzione mia.

3.1. Ideologemi: immagini dello spazio umano in Cile

I romanzi del corpus dimostrano che lo spazio riacquisisce la sua singolarità in un'epoca storica che tende a cancellarla quando assume "immagini sovrabbondanti, nutrite del tuo spazio intimo, di «quello spazio che ha il suo essere in te»" (Bachelard 235) e al quale i personaggi accedono sottraendosi momentaneamente alla realtà. Conviene rivendicare l'atto immaginativo come pratica creativa cruciale per rivitalizzare le esperienze spaziali e, in quel modo, assicurare l'espressione delle loro molteplici dimensioni congelate nella potenzialità. In definitiva, l'immaginazione si costituisce come un aspetto chiave dell'appropriazione letteraria, perché in essa si aumentano il senso degli spazi umani e la libertà degli abitanti per viverli secondo le proprie immagini intime. In questa sezione si analizzano gli ideologemi, tenendo conto delle prospettive dei romanzi italiani e cileni: da un punto di vista esterno, allogeno ed endogeno. L'idea di collocazione assume speciale importanza in questa tesi, perché chiarisce le condizioni materiali e simboliche che si intersecano nei posizionamenti di ogni narratore. Inoltre, la nozione di collocazione permette di valorizzare l'appropriazione come un'attività topologica non vincolante. Questo significa che, indipendentemente dalla posizione che occupano i narratori, ciascuno di loro è capace di rendere suo qualsiasi spazio con i mezzi che hanno a disposizione. Tale idea aiuta a riconoscere che ogni luogo è atto a interiorizzare l'ineffabile grandezza dell'esistenza.

L'ideologema è il concetto semiotico che conferisce valore "nell'insieme testuale del romanzo"¹⁰ (Kristeva, *Semiótica I*, 150) alle "narrazioni, storie, scambi, emozioni e affetti condivisi" (Braidotti, *Trasposizioni*, 253). Gli ideologemi del punto di vista esterno, contenuto nei romanzi italiani, presentano contenuti generali, motivo per cui si è deciso di analizzare questa prospettiva in primo luogo per penetrare gradualmente nelle profondità delle realtà spaziali cilene. Un esempio della generalizzazione a cui tende la narrativa italiana si trova nella succinta descrizione di Federico Sacco di Valparaíso (*Ultima Esperanza* 26-27), in contrasto con il commento dettagliato del narratore di *El Faro* su un singolo frammento della stessa città, la basilica dove la sua fidanzata lavora e muore in un incendio (33-34). Il punto di vista esterno si caratterizza per essere mascolino, a eccezione del capitolo di *Croce del sud* dedicato a Suor Angela Vallese, ma la sua particolare esperienza nella Terra del Fuoco è mediata da una voce onnisciente che potrebbe essere identificata con quella dell'autore. Inoltre, il punto di vista esterno si contraddistingue per il rifiuto dell'atteggiamento turistico, il quale, secondo Urry e

¹⁰ Traduzione mia.

Larsen, è un'altra espressione dell'essere turista nella contemporaneità (3). Cercando di differenziarsi dagli altri turisti alla ricerca di esperienze prestabilite, i narratori italiani preferiscono riflettere sulla realtà cilena o sull'atto di viaggiare. Tale condotta turistica è identificata da Urry e Larsen come intellettuale, romantica e antropologica (103).

I principali ideologemi individuati nei romanzi italiani sono:

- a) Il Cile come territorio selvaggio: rappresentazione che nasce all'interno del pensiero europeo come un modo per definire ciò che è contrario ai valori della civiltà occidentale, come il protagonista che convive con una comunità di aonikenk e capisce che non sono esseri selvaggi in *Ultima Esperanza*, o il riferimento al selvaggio nel sottolineare la distanza geografica e temporale del Cile in *Croce del sud* e *Orizzonte mobile*. Tuttavia, il romanzo di Magris innova questo ideologema nel capitolo dedicato a Suor Angela Vallese, personaggio che mette in discussione la superiorità eurocentrica e riconosce la dignità dei popoli originari. La presenza umana è decisiva affinché Vallese assegni valori allo spazio e giunga a sentire quella "terra non meno sua che Lu Monferrato" (Magris 104). *Orizzonte mobile* spinge oltre questo ideologema: il narratore si avvicina il più possibile alla percezione degli abitanti più numerosi dell'Antartide, i pinguini, cercando di sbarazzarsi dei suoi limiti umani di comprensione.
- b) Il Cile come luogo di fuga e di principi morali edificanti: l'interesse per la *wilderness* si deve in parte a una reazione suscitata "dai processi di modernizzazione e dal conseguente degrado del paesaggio" (Brevini 111) compensato tramite lo spostamento "verso un mondo di incorrotta purezza: estremo, remoto, intangibile" (Brevini 118). Tuttavia, in *Orizzonte mobile* si realizza l'idea che "dalla modernità non si sfugge" (Leed 17) e, per questo motivo, il narratore dei capitoli situati nel presente non disdegna luoghi ormai profanati dall'impronta della civiltà per ottenere un'esperienza di appropriazione spaziale.
- c) Il Cile come destino di peregrinaggio, ideologema che mostra bene la vocazione intellettuale del punto di vista esterno, costantemente alla ricerca di luoghi che racchiudano un significato culturale e storico. Per i narratori italiani, il Cile è interessante quale scenario delle avventure di viaggiatori europei quando queste erano imprese pericolose. Il fascino per il viaggio si ritrova nel piacere di seguire le orme di esploratori, scienziati, religiosi e marinai famosi e di appropriarsi con esse del territorio.

Gli ideologemi che emergono dalle appropriazioni letterarie del punto di vista allogeno sono affrontati unicamente ne *El Faro*. Si tratta di una prospettiva intermedia tra l'essere

forestiero e un abitante locale. La specifica posizione del protagonista rispetto a Valparaíso favorisce uno sguardo capace di catturare le singolarità di elementi urbani a cui un abitante autoctono è troppo abituato e smette di notare. Inoltre, il punto di vista allogeno permette di superare lo sguardo turistico insensibile a spazi ed esperienze che non si adeguano a un programma di viaggio prestabilito. Alcuni degli ideologemi identificati da questo punto di vista sono:

- a) Valparaíso come luogo della memoria, che è ineludibile, poiché determina l'argomento della narrazione: un fatto veridico recuperato tramite la finzione. Lo spazio che rappresenta meglio questo ideologema è il faro Punta Ángeles di Playa Ancha, che dà il titolo all'opera. Il faro trascende la sua funzione originaria per il porto, diventando il luogo materiale della memoria, perché riproduce il suo funzionamento circolare e la sua capacità di illuminare alcune immagini e di lasciarne altre nel buio dell'oblio.
- b) La città dell'incanto della memoria che trasforma l'oggetto ricordato in qualcosa di molto diverso da ciò che è stato. Le evocazioni lasciano immagini incantate, il cui potente effetto trascina Felipe in una contemplazione meditativa con la quale cerca di capire l'origine dell'incantesimo. Gli spazi urbani di Valparaíso sono il principale oggetto della riflessione, perché concentrano affetti, ricordi e desideri che finiscono per trasformare la materia fisica del referente geografico. Spicca la descrizione dell'incantesimo, quando il protagonista vede apparire la città arrivando da Santiago.
- c) Valparaíso come anti-cartolina: il punto di vista allogeno non aderisce alle immagini che mostrano il carattere patrimoniale di un luogo come singolarità turistica, nemmeno agli immaginari locali insensibili alle particolarità dei posti a causa dell'abitudine. Un episodio illustrativo è la narrazione del ritorno di Felipe nella casa della sua ex compagna di università, trasformata in negozio di souvenir, della quale fa commenti aspri sulla pretesa di rappresentare Valparaíso attraverso i suoi simboli tipici.

Il punto di vista endogeno è sviluppato da *Ruido* e *Fuerzas especiales*, che focalizzano l'attenzione su aspetti spaziali periferici e marginali che trasgrediscono ogni tentativo di fissare un immaginario urbano stabile, poiché i narratori esprimono la loro intimità eterogenea e dinamica. I principali ideologemi promossi dalle appropriazioni di questo sguardo sono:

- a) Lo spazio urbano generatore di una memoria rumorosa e nebbiosa, la quale, in *Ruido*, compare solitamente nell'immagine della nebbia e del mormorio. In *Fuerzas espaciales*, la memoria si mostra come rumore nel racconto della vita quotidiana nel quartiere, inteso, come per Bisama, come un flusso caotico di dati che, a volte, è appena percettibile e, in altre occasioni, si manifesta in tutta la sua devastante potenza.

- b) Villa Alemana e il quartiere come casse di risonanza della violenza: *Ruido e Fuerzas especiales* mostrano appropriazioni letterarie di uno spazio sottomesso alle violenze esercitate dai poteri dello Stato in diversi contesti storici del Cile. Il primo romanzo ricrea l'atmosfera di Villa Alemana negli anni Ottanta, all'apice della dittatura di Pinochet. *Fuerzas especiales* mette in scena un quartiere della periferia urbana nell'attuale contesto neoliberale del paese. In entrambi i romanzi i protagonisti percepiscono i luoghi di residenza come spazi soffocanti e opprimenti.
- c) Lo spazio umano come luogo di iscrizione dell'identità eterogenea, neutralizzata dai sistemi sociali autoritari che governano i contesti di *Ruido e Fuerzas*, perché reprimono le pratiche generative e di differenziazioni dei soggetti. In questo ambiente minaccioso, qualsiasi oggetto può acquisire un valore simbolico speciale se differenzia un luogo da un altro, come la sbarra di sicurezza degli appartamenti in *Fuerzas especiales*: "I palazzi sono tutti uguali. Quattro piani. Scale di cemento. Stessa superficie per ogni appartamento. Trenta metri quadri. Una misura invariabile. Solo l'anarchica diversità dei cancelli fa la differenza. O ci umanizza, come ha fatto notare uno dei vicini. I cancelli ci umanizzano, dice"¹¹ (Eltit 115). Il segno distintivo di ogni cancello non è un dettaglio architettonico banale, bensì consente l'appropriazione dello spazio: fornisce i simboli con cui i soggetti marcano ciò che li circonda e dà loro la possibilità di riaffermare la singolarità della loro identità proiettandola all'esterno. La strategia utilizzata dal narratore di *Ruido* per rispecchiare l'identità negli spazi abitati è la narrazione di sogni, nei quali Villa Alemana appare come l'oggetto principale. La narrazione dei sogni risponde alla mancanza di una solida cornice simbolica che definisca la vita urbana e che la dimensione onirica copre con le sue immagini ricche di simboli, significati, desideri e affetti.

3.2. La multisensorialità e gli spazi vuoti

I romanzi italiani e cileni registrano le presenze invisibili che configurano lo spazio umano facendo riferimento alla percezione sensoriale. In questo modo, le zone vuote di significati sono inserite in una mappa immaginaria quando sono percepite tramite i sensi corporali. La cattura dei dati effimeri dello spazio umano richiede una concentrazione sull'esterno e l'apertura al flusso di informazioni della realtà, rendendo possibile l'appropriazione delle materialità sfuggenti di un luogo e la visibilità delle sue zone più

¹¹ Traduzione mia.

nascoste. I sensi che predominano sono: la vista, nella prospettiva esterna; l'olfatto e la vista, in quella allogena; il tatto e l'udito, nella collocazione endogena.

Capitolo 4: Il linguaggio

L'appropriazione letteraria dello spazio umano si realizza concretamente attraverso il linguaggio, soprattutto quello creativo che supera le concettualizzazioni convenzionali della comunità sul referente geografico, generando nuove forme per nominarlo e assimilarlo all'immaginazione individuale. Per linguaggio creativo intendiamo le espressioni che innovano gli immaginari spaziali prodotti da discorsi letterari ed extra-letterari, facendo uso dell'intertestualità, la polifonia, la denominazione e di alcune figure retoriche. Questi meccanismi predominano nelle appropriazioni osservate nei romanzi del corpus e permettono ai narratori dei romanzi di integrare elementi esterni alle loro semiosfere, trasgredendo quelli già codificati dal sistema semiotico di riferimento. In questo senso, l'appropriazione letteraria può essere identificata nell'istante in cui un valore spaziale alieno a una cultura è semiotizzato, tradotto "nel linguaggio della semiosfera [trasformando] le non comunicazioni esterne in comunicazioni, in informazione [...] ciò che arriva dall'esterno" (Lotman 61).

In *Croce del sud* la semiotizzazione di un elemento esterno si evince, ad esempio, quando Angela Vallese assimila le componenti spaziali della Terra del Fuoco identificando in essi i segni della presenza umana. In *Orizzonte mobile*, quando l'Antartide è concettualizzata come un archivio archeologico del pianeta, custode di un segreto che supera i limiti della comprensione umana. In *Ultima Esperanza*, quando Federico Sacco capisce il valore dei saperi ancestrali degli indigeni e integra le loro tecniche di organizzazione territoriale nella costruzione della sua capanna. È interessante notare che gli aspetti spaziali semiotizzati in questi romanzi sono solitamente legati a un campo semantico relativo al selvaggio, al barbaro, al preistorico; le alterità percepite sono unicamente le indigene, trascurando altre diversità identitarie presenti in Cile, in siti che i narratori non percepiscono. Invece, i romanzi cileni semiotizzano spazi vuoti, interstiziali e impercettibili per un passante straniero, tendono a rappresentare identità emarginate non per la loro condizione etnica, ma per criteri economici, sociali e politici.

Le principali novità dei romanzi italiani sono: l'elaborazione di una narrazione che riconosce l'*agency* della natura; l'enfasi sulla partecipazione di elementi non umani nella costruzione dello spazio; il decentramento dello sguardo, generando una visione post-antropocentrica. Queste innovazioni contribuiscono alla creazione di nuove forme di appropriazione degli spazi umani in Cile per mezzo di un linguaggio incentrato sulla

registrazione delle risonanze impreviste e imprevedibili degli ambienti. Le innovazioni dei romanzi cileni consistono nelle forme di rappresentazione dello spazio urbano nell'ambito di una produzione letteraria sempre più interessata ad affrontare l'esperienza dei soggetti emarginati e il passato dittatoriale. Le opere gettano nuova luce su questi argomenti, con particolare enfasi sull'influenza del contesto fisico su di essi. Infatti, la particolarità dei romanzi sta nella rilevanza dell'aspetto spaziale per formulare alternative ai problemi che affliggono la realtà nazionale, così come nel proporre nuove forme di abitare un contesto urbano che tende a escludere le soggettività diverse. Il bisogno di costruire un luogo proprio per difendersi dalle minacce dell'ambiente è un fattore comune in *Fuerzas especiales*, *Ruido* ed *El Faro*, che elaborano una maniera geografica di pensare l'esistenza. Inoltre, a differenza dei romanzi italiani, le opere cilene disdegnano le descrizioni dei riferimenti geografici, preferendo la creazione di paesaggi letterari costruiti sulla base di esperienze personali anziché su schemi predefiniti.

Le pratiche semiotiche che favoriscono l'appropriazione e l'innovazione degli spazi umani sono la polifonia, l'intertestualità e la denominazione. Nel caso di *Croce del sud*, il discorso polifonico si costruisce all'interno della stessa voce del narratore onnisciente che racconta le vite di tre immigranti europei: Janez Benigar, Orélie Antoine de Tounens e Angella Vallese, prospettive che mostrano diversi modi di abitare il sud del Cile da una posizione straniera. Per quanto riguarda *Orizzonte mobile*, la polifonia è presente nella distinzione di due fili narrativi, uno centrato nel presente e l'altro nel passato di viaggiatori del XIX secolo. In *Ultima Esperanza*, la componente polifonica si identifica nell'inclusione del punto di vista indigeno.

Nei romanzi cileni questa pratica semiotica si sviluppa dalla consapevolezza che la ricostruzione della realtà non può essere fatta da un'unica prospettiva, ma da un processo collettivo. Pertanto, la narrazione è composta dall'integrazione indiretta di mormorii di altre voci che apportano informazioni chiave sui modi in cui uno spazio può essere vissuto. *Ruido* spinge oltre la polifonia, poiché il narratore abbandona definitivamente la prima persona singolare per passare a un noi plurale che parla per un'intera generazione (Rojo 178). La concentrazione polifonica nel noi del narratore produce vari effetti: la costruzione di una prospettiva svuotata di sé e aperta "ai possibili incontri con «l'esteriore»" (Braidotti, *Trasposizioni*, 202), per catturare i frammenti di realtà che possano dare senso alle zone brumose della realtà spaziale in Villa Alemana. La costituzione di un narratore collettivo si

presenta come alternativa a un “io con voce dittatoriale”¹² (Amaro 112) che esclude l’espressione di altri sé. In *Fuerzas especiales* la polifonia non si manifesta nella sua definizione classica come discorso formato da molteplici voci in relazione dialogica, perché il romanzo rappresenta “l’ipertrofia [del] sé (individuale o collettivo, Io o Noi)”¹³ (Scarabelli 186) che predomina nell’atmosfera del quartiere. Per interromperla, la narratrice dà vita a una narrazione aperta alle visioni plurali: la polifonia costituisce una sensibilità comunitaria che reagisce alla passività degli abitanti. Di fronte all’individualismo estremo della sua famiglia, la protagonista si organizza costantemente con i suoi amici per ideare strategie che eludano la repressione della polizia. Secondo Scarabelli, questa articolazione comunitaria è possibile grazie al riconoscimento della vulnerabilità dell’altro, poiché “sveglia i quattro giovani dalle loro vite anestetizzate e li proietta verso una nuova forma di identificazione e di apertura, abilitando una nuova vita per il quartiere marginale, una nuova comunità di esseri in relazione”¹⁴ (193). Nel caso di *El Faro*, la polifonia si identifica nelle rimemorazioni del narratore, perché l’atto di ricordare implica uno sdoppiamento dell’identità. Nel romanzo, la polifonia acquisisce un senso esistenziale, dato che quando Felipe valuta il suo passato, si confronta con la persona che egli è nel presente e riconosce l’estraneo a sé stesso che parla dalla sua memoria.

Il discorso polifonico ispira una riflessione più ampia sul fenomeno dell’intertestualità, intesa come “l’incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un’altra parola (testo)”¹⁵ (Kristeva, *Semeiotiké*, 121). La selezione dei riferimenti intertestuali orienta la produzione di significati spaziali nei romanzi. Per esempio, le appropriazioni letterarie fatte in *Orizzonte mobile* e in *Croce del sud* sull’Antartide differiscono tra di loro, perché sono sviluppate sulla base di tradizioni testuali molto diverse: se il primo romanzo fa riferimento a fonti scientifiche per codificare uno spazio, il secondo è vincolato a una tradizione letteraria extra-europea, per sovvertire il canone europeo di testi che rappresentano l’estremo sud del mondo. Pertanto, il fenomeno dell’intertestualità interviene direttamente sulla configurazione delle appropriazioni letterarie degli spazi umani nei romanzi esaminati. Rispetto alle opere cilene, quelle italiane mostrano una maggiore propensione all’allusione a fonti che consentano di ammortizzare la stranezza dei nuovi luoghi.

12 Traduzione mia.

13 Traduzione mia.

14 Traduzione mia.

15 Traduzione mia.

Nei romanzi cileni l'intertestualità è meno frequente, poiché i personaggi sono abitanti regolari dei posti rappresentati letterariamente e si rapportano con essi a partire dall'esperienza diretta. Per esempio, la protagonista di *Fuerzas especiales* costruisce la propria costellazione di riferimenti: trattandosi di un contesto povero anche a livello simbolico e inosservato dalla maggior parte della narrativa cilena, non esistono discorsi disponibili a cui fare allusione per completare le percezioni dell'ambiente circostante. In questo senso, lo sguardo di *Fuerzas especiales* potrebbe essere considerato come privilegiato per rilevare le novità della realtà spaziale, poiché libero da condizionamenti di rappresentazioni previe e perché, situandosi nei luoghi più inferiori, può collocarsi in una posizione critica (Ríos Baeza 20), sensibile alle situazioni imprevedibili e alle esperienze meno visibili. Allo stesso modo, *El Faro* non stabilisce vincoli intertestuali ricorrenti: nel quadro della letteratura cilena attuale, inaugura un nuovo modo di immaginare Valparaíso, a partire da un punto di vista comune tra gli studenti universitari che viaggiano verso la città per vivere in alberghi umidi e vecchi, ma che non è molto rappresentato nella letteratura locale. Una mediazione intertestuale è l'allusione alla canzone *Hold on* di Tom Waits, la cui evocazione non solo risveglia il ricordo della fidanzata defunta del protagonista, ma anche dello spazio intimo che dividevano. All'interno dei romanzi cileni, *Ruido* è più propenso a stabilire nessi intertestuali, perché il narratore rappresenta e si appropria di uno spazio che appare sfuggente: l'atmosfera di Villa Alemana è riferita tramite riferimenti alla cultura pop e *underground* degli anni Ottanta, con i quali il protagonista forma la sua biografia sentimentale e la sua identità. Nel romanzo di Bisama la funzione intertestuale è imprescindibile per situare la narrazione nel periodo che l'autore ricorda e comprende.

Un altro fenomeno, trasversale alle opere del corpus, è la denominazione, ovvero, l'atto di dare un nome a una porzione di spazio. Questa pratica, che Turco definisce come la prima azione con cui gli esseri umani manipolano la complessità dei territori, è l'espressione più concreta dell'appropriazione letteraria dello spazio umano, perché a partire da una denominazione specifica avviene una trasformazione simbolica dei valori immaginari, culturali, politici e affettivi dei luoghi. *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza* e *Croce del sud* concedono particolare importanza alla denominazione: battezzano i territori e riconoscono l'origine dei nomi dei luoghi attraversati dai narratori, esercitando, così, il loro potere di azione sull'ambiente. La denominazione è un atto meno frequente nelle opere cilene, dove i personaggi non sono esposti a territori sconosciuti. Ad ogni modo, la denominazione non è del tutto assente: in *El Faro*, il narratore battezza la casa in condivisione con la sua fidanzata "La Casa Usher", in riferimento al racconto di Edgar Allan Poe, perché "sembrava sul punto di

crollare”¹⁶ (González 40). Oltre a indicare una chiara appropriazione della dimora facendo uso della capacità trasformativa del linguaggio, tale denominazione sottolinea il suo carattere intertestuale. Invece, in *Fuerzas especiales*, non appare alcun nome che faccia riferimento al quartiere o alla città in cui si trova: le uniche denominazioni corrispondono a sintagmi dove uno dei sostantivi funge da aggettivo, come in: “Corridoi carceri”¹⁷ (Eltit 167) o “blocco cyber”¹⁸ (Eltit 164). Questa è una decisione estetica con chiare conseguenze sulla rappresentazione letteraria dell’ambiente di *Fuerzas especiales*: esprime l’estrema povertà del quartiere, la cui precarietà è sepolta nell’anonimato di una dura realtà della quale nessuno vuole prendersi le responsabilità. In questo senso, il gesto di non dare un nome allo spazio urbano di *Fuerzas especiales* è anche politico: indica che quella realtà si ritrova in altri quartieri marginali del Cile e funziona come strategia di rappresentazione di contesti invisibili. Inoltre, la mancanza di nomi costruisce uno spazio puramente immaginario e aperto all’assegnazione incondizionata di valori simbolici: l’anonimato del quartiere gioca a favore dell’attività creativa della narratrice e le permette, allo stesso modo degli scienziati ed esploratori di *Orizzonte mobile*, di nominare per la prima volta i suoi angoli nascosti e di appropriarsi di essi senza determinazioni simboliche previe.

L’impiego di figure retoriche è un’altra risorsa fondamentale, tra queste: l’asindeto, la sineddoche –considerati da De Certeau come figure podistiche (157)–, l’anafora, la comparazione e la metafora. Questa ultima gioca un ruolo centrale nell’espressione delle impressioni ineffabili dei personaggi nel loro vissuto intimo dello spazio: il desiderio di spiegare le dimensioni opache dell’esperienza spaziale comporta l’esplorazione di nuovi modi di dire le immagini indefinite che sorgono dal contatto stretto con lo spazio umano. Tuttavia, la ricerca nel linguaggio della parola precisa per riferire la percezione dei luoghi non finisce mai, in quanto le rappresentazioni linguistiche non possono descrivere accuratamente la realtà e suoi diversi piani. Nonostante ciò, tale impossibilità motiva ai narratori a persistere nel desiderio di appropriazione dello spazio tramite il linguaggio e delle esperienze che emergono mentre lo si abita.

Conclusioni

Il linguaggio è l’aspetto principale dell’appropriazione letteraria dello spazio umano, perché riflette sia le operazioni di distanziamento sia quelle dell’attività immaginativa, atti

16 Traduzione mia.

17 Traduzione mia.

18 Traduzione mia.

centrali nell'interiorizzazione di un referente spaziale. Da un lato, attraverso il linguaggio i narratori dei romanzi assimilano gli spazi umani in Cile trasformando i loro dati referenziali e le immagini provenienti da altri discorsi letterari e da altri ambiti. Dall'altra parte, l'analisi del linguaggio delle appropriazioni letterarie smaschera le operazioni testuali che rendono possibile la modellizzazione, la trasgressione e la modificazione simbolica delle spazialità. Infatti, rivelando le specifiche procedure linguistiche che intervengono nelle diverse dimensioni dell'appropriazione spaziale, questa tesi supera l'indeterminatezza con cui il concetto è stato affrontato dalle discipline umanistiche, trattandolo come una nozione centrale e non più come un concetto sussidiario di altri fenomeni associati all'abitabilità.

Le riflessioni ottenute possono essere applicate al campo della geografia, in quanto complementare alle proposte sulla costituzione del territorio; alla psicologia, poiché le narrazioni mostrano i processi specifici seguiti dai soggetti per assimilare i loro ambienti e orientarsi in essi; alla filosofia, perché pone il problema della libertà individuale di fronte a contesti spaziali restrittivi ed espone da un punto di vista fenomenologico i valori che stanno alla base dell'atto di abitare il mondo; all'arte in generale, poiché si mostra come una pratica creativa e trasformativa. La transdisciplinarietà del concetto indica la sua importanza nei diversi ambiti della vita umana e la produzione letteraria è il suo ambito privilegiato perché presenta l'appropriazione non come una categoria, un tema o una tecnica di rappresentazione dello spazio, bensì come un modo di esistenza. Inoltre, le risorse creative, simboliche, immaginarie e artistiche della letteratura contribuiscono a superare l'attuale percezione di omogeneità dei luoghi, poiché favoriscono il riconoscimento dei valori peculiari degli spazi abitati e dei diversi modi possibili di stare nel mondo. Analizzare tali risorse in modo comparativo aiuta a intravedere affinità inedite per la critica letteraria di entrambe le narrative: pur da punti di vista diversi e affrontando problemi spaziali di diversa natura, condividono la necessità di fare propri i luoghi e ricorrono a pratiche discorsive simili.

Il presente lavoro contiene riflessioni sul concetto di appropriazione letteraria dello spazio umano ancora allo stato embrionale: diverse questioni rimangono da approfondire in future ricerche. Un esempio riguarda le pratiche semiotiche che influiscono sulla configurazione discorsiva delle appropriazioni spaziali, come il genere che, con la polifonia, l'intertestualità e la denominazione, condiziona il modo in cui i personaggi si rapportano con i loro ambienti.

L'appropriazione letteraria è capace di incidere sul futuro dei territori e di influire sui legami che i lettori stabiliscono con essi. Perciò sarebbe auspicabile che future ricerche studiassero la potenzialità del concetto di modificare spazi umani rappresentati in un corpus

diverso di testi letterari. Seguendo questo approccio, si potrebbe spostare l'attenzione dalla produzione letteraria alla ricezione delle opere, per identificare le ripercussioni dell'appropriazione spaziale nella produzione di effetti sulla realtà.

Introducción

I. Objetivos de la investigación

El objetivo general del presente trabajo es analizar comparativamente las representaciones de los espacios humanos en Chile presentes en novelas italianas de viaje y novelas chilenas de ciudad publicadas entre los años 2009 y 2020 desde el concepto de apropiación literaria del espacio. Esta noción es central para la argumentación que se propone en la investigación, pero debido a que no cuenta con una conceptualización circunscrita en el ámbito de los estudios literarios, salvo las puntuales intuiciones de Michel de Certeau referentes a la “retórica habitante”, el objetivo específico de este trabajo es proporcionar una definición operativa del concepto de apropiación literaria del espacio humano que permita ampliar el estudio de las representaciones espaciales en el marco de la literatura comparada.

Este objetivo específico será desglosado en otros tres dedicados a cada una de las dimensiones que componen la apropiación literaria del espacio humano desarrollada concretamente en las novelas del corpus. El primero se ocupa del nivel más general de la apropiación espacial: el distanciamiento, concepto que parte de la necesidad por superar las determinaciones del ambiente para construir espacios de reencuentro con la propia intimidad, incluso en lugares no familiares. Para analizar esta dimensión se propondrá examinar la manera en que el distanciamiento posibilita la apropiación, generando una compenetración afectiva con el espacio humano y una emancipación de sus determinaciones físicas¹⁹ y simbólicas²⁰.

La toma de distancia se muestra como una ocasión creativa necesaria para dar cabida al trabajo imaginativo desde donde se producen las imágenes espaciales. Imaginando el espacio desde diferentes tipos de alejamientos²¹ es posible captar zonas de la experiencia espacial antes imperceptibles y dotarlas de sentido. El siguiente objetivo específico se enfocará en describir la función de la imaginación en la apropiación espacial, detallando las imágenes literarias presentes en las novelas que emergen de la práctica imaginativa y que hacen vivir los espacios en una dimensión ligada más a la imaginación que al espacio concreto. Para estudiar los

¹⁹ En el caso de las novelas chilenas, oscilan entre la pobreza, el abandono y la violencia policial; mientras que, en las obras italianas, van desde los peligros que encarna una tierra desconocida como lo es Chile, hasta las carencias materiales con que se enfrentan los extranjeros en el nuevo contexto.

²⁰ Responsables estas de establecer imaginarios urbanos y maneras convencionales de vivir un espacio, muchas veces presentados como irrefutables, invariables e intrínsecos al lugar.

²¹ En el caso de *Ruido y El faro*, desde la distancia que proporciona la memoria; en *Fuerzas especiales*, desde los esfuerzos por contar el horror cotidiano en el barrio; en el resto de novelas italianas, desde la mirada externa que registra elementos en los que un habitante autóctono no hace caso.

contenidos de esas imágenes será necesario, en primer lugar, identificar y analizar sus ideogramas; en segundo lugar, comparar las percepciones sensoriales, recuerdos, ensoñaciones y conceptos sobre los espacios humanos en Chile, tomando en cuenta el punto de vista adoptado por cada novela; y, en tercer lugar, indicar los espacios vacíos que se desvelan a lo largo de las narraciones gracias a la actividad imaginativa.

Naturalmente, estas imágenes son comunicadas a través de formulaciones lingüísticas que vuelven inteligibles las versiones inéditas de los espacios habitados. Por lo tanto, la apropiación literaria del espacio se realiza específicamente en el ámbito del lenguaje verbal, porque desde allí adquieren sentido aquellas imágenes que se producen del contacto con el espacio y que transcurren inefables en el fuero interno de los sujetos. El signo lingüístico permite al ser humano -criatura esencialmente carente, “poco equipado para afrontar esa colosal aventura que es la sobrevivencia” (Turco 22)- construir una realidad alternativa a la inmediata para rehuir de sus perturbaciones impredecibles que amenazan la existencia. Asimismo, con el uso de un lenguaje creador de espacialidades los narradores exploran nuevos estilos de representación (Palmieri 11) al ensayar formas de traducir aquellas visiones inefables que emergen de la experiencia espacial. Así, el último objetivo específico de este trabajo es analizar el lenguaje literario de las novelas italianas y chilenas con el que se realiza la apropiación espacial. En particular, se interpretarán las codificaciones de los espacios humanos considerando las prácticas semióticas y el modo retórico con el que son construidos. Asimismo, se examinarán las figuras retóricas que expresan la dimensión inefable de la experiencia espacial. Este último objetivo se encarga de lo que, en definitiva, mueve a la apropiación literaria del espacio humano: la posibilidad de decir las imágenes indecibles que emergen del acto de habitar. En su sentido último, la apropiación espacial es también la apropiación de la dimensión inefable de las imágenes que surgen de la vivencia en un lugar. Ello determina su proyección hacia una zona que no se deja atrapar porque siempre está en otro lugar, pero que, al intentar verbalizarla diseña nuevas espacialidades, a su vez, también revestidas de inefabilidad.

II. Problema de investigación: la (des)apropiación de los espacios

¿Qué verá el carpintero, en su vejez, cuando mire hacia su pasado, hacia aquel pasado hecho de un tiempo irremediable? ¿Qué verá el almacenero, qué el contratista, qué el cajero, qué el gerente, qué la prostituta, qué el carabinero, qué todos y cada uno? Puertas y ventanas, muros; cajones de vela, sacos de papas; trabajadores que llegan maldiciendo en las mañanas y que se van echando puteadas en la tarde; [...] todos con un pasado hecho de asuntos y de hechos miserables, sin grandeza, sin alegría, sin espacio. (Manuel Rojas, *Hijo de ladrón*, 226)

Las novelas italianas y chilenas que se estudiarán en esta tesis ponen en evidencia diferentes dimensiones críticas de la experiencia espacial en Chile. Por una parte, las obras *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia* (Paolo Ferruccio Cuniberti), *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili* (Claudio Magris) y *Orizzonte mobile* (Daniele del Giudice) construyen un punto de vista que aprecia el espacio humano chileno como un lugar en donde es posible escapar de las opresiones ciudadanas, reconectarse con un origen perdido contenido en la naturaleza, entendida como receptáculo de una esencia humana incontaminada. En dicho espacio, logran reestablecer vínculos lúdicos con el ambiente, los cuales restituyen la percepción de poseer todavía una capacidad de injerencia en la producción simbólica del espacio. Sin embargo, tales problemas se refieren más bien a las que se perciben en la organización de la vida en las metrópolis europeas y que terminan siendo proyectadas en las conceptualizaciones de los espacios chilenos. El sometimiento de las ciudades europeas a una racionalidad funcionalista, que estructura los escenarios urbanos como herramienta de trabajo, de consumo dirigido, de segregación espacial de la población de acuerdo a sus actividades productivas; el control del espacio público y de las formas de interacción de los habitantes; además de la imposibilidad de encontrar novedad y una auténtica experiencia de aventura en los propios espacios, son las principales observaciones que se esconden detrás de las valoraciones negativas de la idea de ciudad en las tres novelas italianas, en las cuales no es raro encontrar afirmaciones como:

Simplemente no soporto la ciudad. Mire, tenía veinticuatro años cuando abandoné Praga, donde estudiaba ingeniería, y me fui al mundo lejano. Y, créame, tenía razones muy válidas. [...] ¿Cómo podría ahora acostumbrarme a la vida en esos lugares de perdición, porque qué otra cosa son las metrópolis modernas?²² (Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, 12).

²² Todas las traducciones de las citas en lengua original, cuando no se indique lo contrario, son mías.

La naturaleza que se encuentra fuera de Europa se presenta como la única posibilidad de distanciamiento de esos lugares de perdición: Chile, país lejano y poseedor de ricos paisajes naturales, resulta el escenario ideal para la fuga del mundo viciado concentrado en las urbes europeas. Otro de los motivos que contribuyen a la percepción negativa de la ciudad y a la valoración positiva de la naturaleza reside en el hecho de que, después de la Primera Guerra Mundial, la ciudad se convirtió en “un agregado de fragmentos inasimilables” (Palmieri 34). Esto podría explicar el interés de los escritores italianos por representar los espacios en Chile haciendo énfasis en sus características opuestas a las de la ciudad europea.

Muy diferentes preocupaciones movilizan a las novelas chilenas *Fuerzas especiales* (Diamela Eltit), *Ruido* (Álvaro Bisama) y *El Faro* (Felipe González). Estas obras, por su parte, abordan problemas específicos de la vida urbana en Chile, recuperando la experiencia que se da en los espacios residuales de una ciudad planificada desde las ambiciones de un proyecto modernizador que privatiza el suelo público²³ y que descarta aquellos espacios y sujetos que no cumplen con sus pretensiones de productividad. Las interacciones sociales posibles en este escenario urbano quedan reducidas a intercambios utilitaristas orientados al consumo de mercancías, inhabilitándose las relaciones basadas en saberes, afectividades e imaginaciones comunes. A todas luces, las ciudades chilenas están permeadas por un ideario urbano neoliberal que segrega a la población fundamentalmente en función de sus ingresos económicos²⁴. Esta segregación se vuelve también espacial, puesto que genera fronteras internas a la ciudad, donde las zonas favorecidas y las más vulnerables son perfectamente identificables y reconocidas por sus mismos habitantes –baste recordar la distinción social en el imaginario urbano santiaguino entre el sector oriente y el poniente, o la diferencia sustancial entre habitar en los cerros de Valparaíso y Viña del Mar respecto a la parte baja–.

Las novelas mencionadas indagan justamente aquellos espacios degradados que un tiempo prometían cumplir con las aspiraciones de un Estado moderno, pero que ahora perviven como deshechos ruinosos. En el caso de *Fuerzas especiales*, los despojos del proyecto urbano

²³ En el año 1979 se elimina en Chile la norma sobre “límites urbanos”, que impedía que la ciudad se extendiera, y se da paso a una fuerte liberalización del mercado inmobiliario, lo cual trajo consigo aumentos en el precio del suelo, el robustecimiento del mercado privado inmobiliario e incrementos de los niveles de segregación residencial, sobre todo en Santiago. Esta última consecuencia ha tenido efectos sobre la reducción de las perspectivas de integración social de los sectores más pobres y de sus posibilidades de acceso al suelo (Sabatini 49).

²⁴ Chile es el segundo país de la OCDE con la mayor diferencia de ingresos entre el 10% más rico y el 10% más pobre (Cfr. Pérez, Rodrigo; Sandoval Diego. “La geografía de la desigualdad y el poder”. 26/02/2020. *Ciper*. 20/10/2021. <<https://www.ciperchile.cl/2020/02/26/la-geografia-de-la-desigualdad-y-del-poder/>>). Esta desigualdad ha generado un malestar social que se expresó con fuerza en las manifestaciones que se han venido desarrollando en diferentes ciudades del país desde el 18/10/2019, fecha conocida como “Estallido social”.

neoliberal se localizan en los precarios edificios del barrio marginal en donde transcurre la entera narración. Allí los personajes son perseguidos constantemente por la policía que amenaza con exterminarlos y deben conformar sus vidas en torno a las carencias de un ambiente que imposibilita las articulaciones comunitarias entre los vecinos. En *Ruido*, se observa “la decisión artística de ficcionalizar el barrio” (Sepúlveda 320), espacio urbano en el que se han generado subjetividades abandonadas por el Estado (Sepúlveda 320) y que en la novela se buscan recuperar en un afán memorioso que se pierde en el pasado de Villa Alemana y, principalmente, en la figura del vidente conocido como Miguel Ángel. En *El Faro*, la memoria también se despliega como una reflexión sobre los afectos que una ciudad puede producir, hasta el punto de llegar a marcar las formas con que los sujetos se relacionan con la realidad. La ciudad en cuestión es Valparaíso, narrado como un lugar que vive de sus imágenes del pasado convertidas en mercancía patrimonial y de la precariedad de su presente, a partir de la cual el narrador va dibujando espacios ruinosos, determinantes para los mismos acontecimientos narrados: pensiones de estudiantes viejas y húmedas, viajes en autobuses destartados, una iglesia quemada, casas colgando a duras penas de los cerros porteños, un faro en las afueras de la ciudad donde parecieran depositarse todos sus deshechos: basurales, el cementerio, el manicomio, las poblaciones callampas.

De muy diferente orden son las problemáticas de la vida urbana que las novelas italianas y chilenas dan cuenta en sus narraciones. Sin embargo, todas ellas producen inquietudes similares entre sus personajes: la necesidad de participar en la conformación de espacios comunes y de exteriorizar en ellos sus geografías íntimas, la urgencia por encontrar en el territorio una ocasión de comunión (Turco 172), el deseo de trascender las determinaciones del ambiente a través de la creación de nuevas formas de habitar el espacio, en fin, la aspiración de poder transformar el territorio en un lugar propio. El elemento que acomuna estas áreas críticas de la experiencia espacial es la posibilidad de intervenir en la construcción de las propias condiciones de existencia, de manipular la realidad y transformarla directamente, preocupaciones que, como observa Rodríguez Magda en *Transmodernidad*, no se resuelven en una cultura postmoderna que separa el emisor del receptor en una “dilación espacio-temporal” (37), porque “el receptor se encuentra abrumado frente a una serie de artilugios y un bombardeo de mensajes, la comunicación pierde la cercanía de los hechos; de esta manera, el individuo se siente pasivo receptáculo de procesos sobre los que no puede influir” (37). Frente a este panorama, los sujetos se encuentran sumidos en una sensación de pasividad, pero que se rompe desde el momento en que las tecnologías brindan la posibilidad de interactuar, de incidir en la información que reciben, de transformar sus realidades con la acción directa. La

transmodernidad es, para la autora española, el nuevo marco de comprensión de nuestro presente desde el cual urge instalarse, puesto que permite un retorno a la realidad, a la posibilidad de intervenirla, asumiendo los aportes y desafíos que han dejado abiertos la cultura moderna y postmoderna.

Las novelas que se analizan en esta tesis narran el deseo de modificar los espacios para poder reestablecer un vínculo que se ha visto interrumpido por la superabundancia de signos que saturan la experiencia vital en los espacios humanos. La principal acción que permite a los personajes de las obras instaurar una relación directa y transformativa con los espacios en Chile es lo que se definirá como apropiación literaria del espacio humano. Consiste en la dotación de sentidos de las diferentes dimensiones espaciales en que los sujetos se encuentran implicados. A partir de este proceso de significación, basado principalmente en el acto imaginativo y en el lenguaje, los espacios asumen nuevas imágenes y significados que habilitan inéditas formas de concebirlo. Por lo tanto, la apropiación espacial corresponde a un acto de transformación que permite que los sujetos vean reflejados en los espacios sus propias subjetividades. El interés de esta investigación es comparar las modalidades en que diferentes miradas culturales -con sus respectivas afectividades, memorias, deseos e imaginaciones- codificadas en las novelas se apropian del espacio. El estudio de la coexistencia de estas visiones -locales y extranjeras- y de la forma en que inciden en la construcción simbólica de la realidad referida, hace de la apropiación espacial un concepto transmoderno, teniendo en cuenta que esta perspectiva halla su clave en la simultaneidad de miradas, o como la misma Rodríguez Magda sostiene, en la “transubstanciación vasocomunicada de los paradigmas” (9).

La apropiación literaria del espacio humano surge en las obras como respuesta espontánea a una serie de problemas que afectan a la vida contemporánea, en la medida en que los personajes de cada novela no se dejan determinar por los efectos de las problemáticas de sus contextos, sino que más bien manifiestan la urgencia de trascenderlos mediante la creación de nuevas espacialidades en las que intentan conjugar sus identidades con el mundo objetivado de las cosas. La necesidad de dotar de sentidos a la realidad cuando esta se muestra inaprensible y abrumadora conduce a los sujetos a apropiarse de ella para ajustarla al propio marco de comprensión y, así, transformarla creativamente. La apropiación espacial se impone, entonces, como la forma con que los personajes satisfacen la necesidad primordial de orientarse en los espacios donde pasan parte de la vida y de interpretarlos en relación con las propias imágenes de la intimidad. Por el hecho de que la apropiación del espacio transparenta la comprensión del mismo, ofrece un prisma interesante desde el cual estudiar las múltiples estrategias que los sujetos ponen en práctica para afrontar las tensiones propias de nuestro presente. Sin estas

estrategias, -que en las novelas pasan principalmente por el ejercicio imaginativo, por el uso de un lenguaje que transforma las representaciones asociadas a un determinado lugar, por la tematización de ciertos espacios en desmedro de otros, por la verbalización de imágenes inefables que suscita una determinada experiencia espacial- los individuos quedarían desprotegidos ante la avalancha de determinaciones que se imponen desde el ambiente. Las mismas novelas dejan entrever los efectos que produce en algunos personajes la falta de una apropiación espacial: alienación y apatía en el caso de los vecinos de la protagonista de *Fuerzas especiales*, aburrimiento e inercia en la población de Villa Alemana relatada en *Ruido*, incluso la muerte en el caso de Federico Sacco, narrador protagonista de *Ultima Esperanza*. Apropiarse de los espacios requiere un empeño creativo, mientras que dejarse llevar por las presiones de un contexto que inducen a vivir un lugar solo de un cierto modo, manteniendo los imaginarios espaciales heredados por una tradición cultural sin alterarlos sustancialmente, resulta la opción más inmediata y con menos inversión de esfuerzos.

Desde esa “desapropiación espacial” se generan sujetos pasivos, como los que Rodríguez Magda describe a propósito de la cultura postmoderna, o encerrados en sí mismos, como los que analiza Bauman en *Modernidad líquida*, cuando se refiere a la irrelevancia de las interacciones en los lugares públicos (pero no civiles) (109-10). En el contexto de los habitantes de la ciudad chilena, estos efectos de la desapropiación espacial se evidencian en todos los sectores sociales: en las clases burguesas que habitan desplazándose de un condominio cerrado a otro, territorios amurallados que desde la dictadura pinochetista se han convertido en signo de buen gusto (Sepúlveda 106), pero que han conducido a que esta clase social ya no habite más, que se encuentre en todas partes y en ninguna a la vez (Lefebvre 113); y en las clases medias y bajas que habitan en construcciones precarias y en ambientes violentos, en donde resulta doblemente difícil mantener la capacidad creativa de la que habla Lefebvre (19) para volver el espacio una dimensión dúctil, considerando además que, como bien comenta Scarabelli a propósito de *Fuerzas especiales*, estos habitantes son “ciudadanos expulsados del espacio público y en búsqueda de representación” (204). La modulación de los espacios a partir de las propias condiciones de existencia es, como vemos, una empresa compleja que implica necesariamente una emancipación de los imperativos materiales y simbólicos que gravan sobre la vida en un determinado contexto urbano.

En particular, las novelas chilenas afrontan estas problemáticas representando las interacciones imprevistas que se dan en espacios carentes de significados específicos, entresacando desde escenarios hostiles y abandonados la posibilidad de articularse comunitariamente para construir una memoria compartida. Son, por ello, novelas que proponen

modelos de apropiación espacial que no se limitan a la mera experiencia individual de un lugar, sino que también establecen una interacción afectiva con los otros. Así, desde la óptica que proponen estas novelas, apropiarse de los espacios se constituiría al mismo tiempo como un modo de ejercer una ciudadanía global contemporánea, en la que se volvería posible tanto la acción individual como la participación social en la construcción simbólica de los espacios urbanos.

De las novelas italianas se pueden desprender otros problemas actuales ligadas al espacio, como lo es la irrelevancia de los lugares, vale decir, la anulación de las diferencias sustanciales entre uno y otro lugar. El desarrollo tecnológico en los medios de transportes ha permitido la disminución significativa del tiempo de viaje hacia cualquier latitud del planeta, lo cual constituye un cambio decisivo que produce importantes consecuencias en las condiciones de la existencia humana. Una de ellas es que la acción ya no se encuentra limitada por el espacio, porque las diferencias entre “lejos” y “cerca” se cancelan una vez que ya no se requiere una gran inversión de tiempo para atravesar lugares distantes (Bauman 132). Sin embargo, sin la necesidad de destinar tiempo para alcanzar lugares, estos pierden cualquier valor especial (Bauman 132). Las fronteras se traspasan cada vez con más frecuencia y esto hace que pierdan sacralidad y el tránsito constante por ellas se convierta en una experiencia de rutina (Leed 158). En general, en las tres novelas italianas de las que se ocupa esta tesis, la irrelevancia del espacio se constata desde el momento en que Chile vale más por haber sido escenario de grandes viajes históricos, a partir de los cuales se dio inicio a la colonización europea del planeta y se emprendieron peligrosas aventuras y exploraciones científicas, cuyos relatos han ido construyendo un imaginario épico que produce fascinación en un público lector europeo. Por ello, Chile, y específicamente, la Patagonia se conforma como el lugar de la distancia por excelencia. Las narraciones italianas buscan relatar historias que hablen de la experiencia en la lejanía, y por ello situarlas en el escenario chileno responde a este objetivo, aunque podría haber sido ubicada también en otro espacio distante. En una entrevista sobre *Ultima Esperanza*, Paolo Ferruccio Cuniberti así lo reconoce: “La Patagonia chilena ha sido un pretexto para colocar mi historia en un lugar semidesconocido, lejano en el espacio y en el tiempo” (Bertaina 36). Situar la narración en el sur de Chile trae consigo una fuerte carga de imágenes que se han ido heredando con pocas variaciones a lo largo del tiempo²⁵. El hecho de

²⁵ Así lo constata Silvia Casini en su tesis doctoral “Ficciones de Patagonia: la construcción del sur en la narrativa argentina y chilena”. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, University of Kentucky. Accesible en <https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1380&context=gradschool_diss>. Consultado el 10/03/2021.

que actualmente se pueda llegar a esta zona mucho más fácilmente que en el pasado, sin los riesgos propios de la aventura clásica, produce que los viajeros se conformen con vivir los sitios absorbiendo las imágenes espaciales más inmediatas, sin esmerarse en elaborar una experiencia personal de este espacio que pueda aportar nuevas construcciones de sentido. Si viajar se ha convertido en una acción cotidiana, en la que cada una de sus etapas se ha ido asimilando hasta convertirse en ritos automáticos, entonces no existe la necesidad de reinventar imaginariamente los espacios, pues resulta más fácil vivirlos a partir de sus imágenes producidas por apropiaciones espaciales de otros. Las novelas italianas aquí tratadas se acogen en gran parte a los típicos significados asociados al espacio en Chile –escenario del fin del mundo, de la naturaleza salvaje, del pasado geológico, etc.–, pese a que advierten la necesidad de elaborar apropiaciones particulares que permitan rescatar sus aspectos efímeros. Además, reflexionan sobre la imposibilidad de la aventura, en un contexto donde en cualquier lugar es posible encontrar residuos de la globalización.

III. Justificación de la investigación

La aceleración de los flujos migratorios entre diferentes zonas del planeta, la abreviación de las distancias por efecto de las tecnologías de la información, los viajes a larga escala cada vez más accesibles para gran parte de la población y los efectos transformadores del postcolonialismo son algunos de los procesos históricos en curso que han llevado a poner en primer plano la categoría de espacio con respecto a la de tiempo²⁶. De ahí que diferentes disciplinas sociales hayan individuado en el espacio un prisma desde donde reflexionar sobre las cada vez más complejas relaciones entre los seres humanos y sus ambientes, en un contexto en que procesos propios de la globalización han llevado a desdibujar las fronteras geográficas de los espacios, pero también a homogeneizar las condiciones de vida que se producen en ellos. Estas afirmaciones pueden hallarse ilustradas con especial énfasis en la narrativa italiana, desde el momento en que sin siquiera moverse de sus escritorios y haciendo uso de sus enciclopedias personales, los narradores europeos pueden viajar imaginariamente a Chile para encontrar en la distancia mundos que en sus propios contextos no pueden hallar. El país sudamericano muchas veces parece un pretexto para situar la narración en un escenario lejano y natural, fantasía europea que refiere la necesidad de encontrar una novedad que permita fragmentar la

²⁶ A la dimensión temporal se le concedía más atención en los siglos anteriores al XX (Westphal 40), hasta que, con el estallido de las Guerras Mundiales, la asociación entre tiempo y progreso se fractura, produciendo un “debilitamiento progresivo de la historiografía tradicional” (Westphal 40). De todos modos, el factor temporal no queda inhabilitado: en realidad funciona conjuntamente con la dimensión espacial en la configuración de los referentes geográficos.

homogeneidad del propio lugar de referencia. Sin embargo, las imágenes con que los narradores italianos representan los espacios en Chile terminan por generar una nueva homogenización, al conceptualizarlos en razón de una naturaleza uniforme que excluye otras posibles claves de lectura.

Ante esta predisposición surgen las preguntas: ¿Cómo apropiarse de un espacio que no se conoce directamente y del que ya se han elaborado representaciones que parecen ineludibles? ¿Qué queda por decir de lugares como la Patagonia chilena sin recurrir a sus imágenes tradicionales de naturaleza indomable? ¿Dónde queda la posibilidad de modificar sus imaginarios? Estos cuestionamientos contienen implícita la idea de que los espacios no son fijos, sino que responden a criterios de una inestable fluctuación que les asegura su labilidad y la posibilidad de asumir una diversidad de significados sugeridos por las experiencias personales de quien los habita. Sin embargo, resulta paradójico que esta conciencia sea reivindicada en un contexto marcado por una Aldea Global que tiende a remarcar un “espacio planetario uniforme de la sociedad de la comunicación o, dicha de otra manera, [de] la ubicuidad” (Westphal 198). Ante este panorama, un lugar termina valiendo por otro, pues las características que los singularizan se cancelan para favorecer el imperativo de la interconectividad intrínseca a la globalización. Pareciera que ya no importa cuánto se viaje, a fin de cuentas, se llega al mismo lugar en serie. Para evitar que los lugares se deshagan y desaparezcan como la ciudad de Zora de *Las ciudades invisibles* por estar “obligada a permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor” (Calvino 16), Bertrand Westphal sugiere la importancia de que sean llevados al texto literario para “alimentar la memoria del lugar, un lugar del que, sin embargo, es imposible dar cuenta totalmente” (199).

En el marco de una narrativa italiana que insiste en las mismas representaciones espaciales de Chile, interesa, entonces, prestar atención a aquellas obras que aporten nuevas perspectivas en torno al país sudamericano. Las tres novelas italianas seleccionadas para el análisis se aproximan a esa exigencia, aunque en algún grado siguen relacionando el espacio en Chile con imágenes alusivas a la distancia temporal y espacial respecto a Europa, con la naturaleza salvaje y con los eventos históricos protagonizados por exploradores y científicos europeos de siglos pasados. Un ejemplo claro de diversificación del punto de vista se encuentra en *Orizzonte mobile*, donde implícitamente se sugiere superar aquellas miradas que no captan los matices específicos de un lugar, en este caso de la Antártida chilena, y que terminan por conceptualizarlo como un espacio uniforme, idéntico a otros con similares características

físicas: “Las historias no están en las bases,²⁷ las historias están aquí. Esta es una memoria en cristales, usted debería aprender a leerlas. Para usted el blanco es todo blanco, el hielo es todo hielo. Dado que su ánimo es sensible, se dejará conquistar por la belleza de las formas. Resista. Busque otro tipo de atención” (Del Giudice, 107). Esta cita advierte que incluso en la blancura de la nieve, que parece volver todo infinitamente igual, es posible identificar variaciones de sentidos que fragmentan su presunta homogeneidad. También allí, donde la vida humana pareciera inviable, se puede encontrar un ángulo de intimidad desde donde modificar el espacio con los propios deseos, afectos e imaginaciones para volverlo legible. Existen tantos espacios como cuantas son las personas que lo viven. Por ello, aunque se intente estabilizar el espacio en imágenes y prácticas fijas siempre termina manifestándose como una dimensión cambiante y heterogénea.

Así lo confirma también Paul Virilio cuando apunta que el espacio es concebible solo en sus fracciones, en su accidentalidad y en su instantaneidad (*Lo spazio critico*, 35). Las novelas chilenas que se estudian en esta tesis reconocen desde el principio ese dinamismo y la discontinuidad del espacio, al poner en escena personajes que, en búsqueda de una posible articulación con el propio ambiente, ensayan diferentes prácticas de apropiación con las que intervenir directamente el espacio vivido. En estas narraciones, la ciudad chilena se encuentra gobernada por “escenarios heterotópicos en serie como el supermercado, el cibercafé, el hospital, el bloque de viviendas” (Scarabelli 197), que emergen como efecto del debilitamiento del espacio público. Estos escenarios, cuando producen habitantes alienados (que no se reconocen en sus propios espacios porque no tienen injerencia en su producción), generan también una ciudad plana, que no admite “la posibilidad de recorrer informalmente la escena urbana y trazar nuevas significaciones gracias a la misma presencia y exhibición de cuerpos indóciles y disidentes [...]” (Scarabelli 197). Pero también, generan un espacio extremadamente discontinuo y saturado de signos provenientes del mercado y de los medios de comunicación que, como sugiere otra vez Scarabelli cuando comenta *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit, “debilitan el pensamiento crítico y socavan los fundamentos para el ejercicio de la imaginación y la creatividad” (179-80). La excesiva fragmentariedad de la ciudad²⁸, mina las posibilidades de comprender la propia localización y de transformarla con la acción individual. Ante esta problemática, cabe preguntarse nuevamente: ¿cómo apropiarse de un

²⁷ Se refiere a las bases científicas ubicadas en la Antártida.

²⁸ Así como la pretensión de un “espacio sustancial (continuo y homogéneo) heredado por la geometría arcaica” (Virilio, *Lo spazio critico*, 35).

espacio tan atomizado, cuyas esquirlas esparcidas por un escenario urbano cerrado al acto mismo de habitar se vuelven inasibles?

Estas inquietudes referidas a la apropiación espacial han sido abordadas desde la geografía, la urbanística, la psicología y la filosofía, revelándose su carácter interdisciplinario. Un vacío teórico, en cambio, se verifica desde los estudios literarios, a pesar de que a partir de la vereda de la literatura comparada se podrían desarrollar enriquecedoras reflexiones sobre este concepto. En efecto, ya desde la geografía se ha advertido un creciente interés por integrar el dato literario al estudio del espacio²⁹. Como argumenta Westphal, “la literatura proporciona un complemento a la geografía regional, permite transcribir la experiencia de los lugares y de sus modos de percepción y expresar una crítica a la realidad o a la ideología dominante” (50). Reforzando esta idea, Westphal confirma que el texto literario llama la atención de los geógrafos “porque es un revelador sensible de las realidades escondidas, de los pliegues de lo real” (50-1). Esta última característica del texto literario es también constitutiva del funcionamiento de la apropiación espacial y de esta afinidad deriva la principal conveniencia de estudiar este proceso en la literatura. Ambas son actividades que exploran zonas fuera de lo consuetudinario y que no tienen como propósito reproducir la realidad, sino que de revelar sus relaciones más ocultas. Ambas prácticas establecen inéditos nexos conceptuales y, así, reordenan “lo que en el mundo parece confuso” (De Fanis 36), develando las ilimitadas potencialidades generativas de la realidad. Estas ideas sugieren que, aunque convoca la atención de diferentes disciplinas sociales, la apropiación es fundamentalmente literaria. Por ello, es hora de empezar a observarla desde la literatura, sistema de representación que, tal como aquellos que se avalan de un lenguaje técnico, de todas formas, expresa “una verdad suya interna y relativa” (Schiavo 56).

Desde esta óptica, entonces, no existe una distancia insuperable entre “la topografía imaginaria que emerge de las novelas y la *representación real* de un plano” (Schiavo 56), pues también el texto literario participa directamente en la construcción de la realidad. Como nos recuerda Westphal, “la realidad ha pasado largo tiempo siendo disociada de cualquier forma de representación ficcional del mundo” (119), pero con el afirmarse de la posmodernidad su percepción se ha ido complejizando luego del “debilitamiento del concepto de historicidad y con el surgimiento de una espacialidad más estimulante respecto a aquella de la época

²⁹ En *Des Romans-géographes*, Marc Brosseau reafirma este hecho arguyendo que desde los años Setenta los geógrafos han recurrido a los textos literarios para indagar las relaciones humanas en y con el espacio. Si bien indica que esta práctica todavía no alcanza un consenso general entre los especialistas, aun así, debe considerarse ampliamente demostrada la pertinencia de la literatura en ámbito geográfico (17).

positivista” (Westphal 119). La representación ficcional se conforma, así, como otro acceso válido a la realidad, desde el momento en que las propiedades virtuales que expresa de su referente coexisten con sus propiedades actuales³⁰ (Westphal 146). Reafirmando esta idea, Westphal sostiene que “las modalidades de lo real se han acercado a las del régimen ficcional y del tipo de lectura que le es propio” (220). Esto significa que las apropiaciones espaciales que se realizan en el texto literario también pueden tener un impacto en la conformación de las prácticas concretas con que los sujetos se relacionan con sus espacios.

De esto da prueba Umberto Eco cuando comenta que unos estudiantes decidieron recorrer los lugares de París representados en su novela *El péndulo de Foucault* para verificar la exactitud de su descripción. Sobre esta iniciativa, el autor interpreta lo siguiente:

[esos estudiantes] querían transformar París, la verdadera, en un lugar de mi novela, y en efecto -de todo lo que podían encontrar en la ciudad- han elegido solo los aspectos que correspondían con mis descripciones. Esos muchachos han usado una novela para conferir una forma a aquel informe y vasto universo que es la París real” (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*, 106).

Además, esta iniciativa demuestra que la apropiación literaria de un espacio representado ficcionalmente trasciende los márgenes del texto y llega a afectar las modalidades concretas con que los lectores se apropian efectivamente de sus lugares cotidianos. En el plano de la realidad tangible, estas experiencias de apropiación, por pequeñas que parezcan, son muy importantes porque a través de “un sentimiento de propiedad de las propias acciones [los sujetos] logran convertirse en parte del tejido urbano” (Polleter y Sarkez-Knudsen 108). De todas formas, esta investigación dejará a un lado las cuestiones relativas a las prácticas de recepción de la apropiación literaria del espacio, pues se concentrará más bien en el estudio de su codificación en las obras narrativas italianas y chilenas de la última década del siglo XXI.

Las consideraciones de Gastón Bachelard, de Michel de Certeau y de Henri Lefebvre se muestran especialmente operativas para construir una definición teórica del concepto que resulte aplicable a un análisis literario comparado, porque todas ellas convergen en que la apropiación del espacio, además de ser un momento virtual “en el tránsito hacia la superación de la dominación y alienación del hombre en las sociedades modernas” (Martínez 8) y “una

³⁰ Lefebvre, por su parte, también se muestra de acuerdo con esta idea cuando comenta que “el *arte*, con su exhaustiva reflexión sobre la vida como drama y alegría, contribuye a la construcción de la sociedad urbana. En particular, el arte restituye el sentido de la obra, ofrece numerosas figuras de tiempos y de espacios *apropiados*: no padecidos, no aceptados con una resignación pasiva, sino que transformados en obra.” (*El derecho a la ciudad* 111)

voluntad restauradora del ser-habitar” (Martínez 12) ante un pensamiento que genera ciudades dominadas por la idea de consumo y por imaginarios inamovibles, es, sobre todo, un proceso dinámico basado en la imaginación y en la capacidad del lenguaje de generar nuevas espacialidades. Precisamente esta constatación sienta los elementos claves para ensayar una definición del concepto de apropiación espacial en ámbito literario, porque toman en cuenta algunos de los procedimientos específicos con que este proceso creativo se despliega en las narraciones seleccionadas para esta investigación.

Se trata de un ensayo de definición, porque de antemano se sabe que el concepto está atravesado por la complejidad³¹ y que cualquier intento de abordarlo exhaustivamente es inalcanzable. Más bien, solo se puede aspirar a brindar vislumbres y fragmentos de las diferentes capas que estructuran la apropiación literaria del espacio. La específica delimitación del concepto que se efectúa en este trabajo emerge desde lo que se ha observado en las novelas del corpus, las cuales, si bien son muy disímiles entre sí, aun de esta forma entregan una visión parcial de las diferentes e impredecibles manifestaciones de la apropiación espacial. Cada una de estas novelas aportan una lectura de los espacios en Chile y es lo que Barthes, refiriéndose al ámbito urbano, considera más necesario de tener en cuenta que solo “multiplicar las encuestas o los estudios funcionales de la ciudad” (*La aventura semiológica*, 266). Las apropiaciones espaciales que se encuentran en las novelas son, sin duda, lecturas de las ciudades, pueblos y zonas naturales que permiten reconstruir, en términos de Barthes, *el lenguaje* de los espacios.

IV. Criterio de selección de las novelas

Una de las principales dificultades que se ha tenido que afrontar desde el punto de vista metodológico ha sido la selección de las obras narrativas, problema que Westphal advierte en toda investigación geocrítica (164), dada la dispersión de fuentes útiles para abordar diferentes

³¹ El geógrafo italiano Angelo Turco define de la siguiente forma el concepto de complejidad: “La experiencia vital se configura solo en un cierto y único modo entre muchos posibles, como es evidente. Por lo que existe un residuo entre las posibilidades que el actuar puede actualizar y las que se quedan en un estado potencial. Por muy numerosas que sean las cosas que hacemos en una unidad de tiempo, las que habríamos podido hacer son siempre más. El residuo entre actualidad y potencialidad de actuar y, en definitiva, la sobreabundancia de posibilidades que se da a la experiencia viviente, es, precisamente, *la complejidad*” (*Verso una teoria geografica della complessità*, 36. Traducción mía). Otra definición en ámbito geográfico la podemos encontrar en *Il fenómeno urbano della complessità* de Bertuglia et. al.: “Podríamos decir aproximativamente, y solo para entendernos, que la percepción de la complejidad se trata del reconocimiento, de la conciencia que se alcanza, de que la totalidad de un sistema, formado por partes sujetas a interacciones no lineares, actúa, se desarrolla, se comporta en un modo diferente del que sería calculable como la simple suma de las dinámicas de cada parte en interacción” (21). Desde tal perspectiva, el fenómeno urbano puede ser conceptualizado como un sistema complejo, puesto que en él entran en juego una gran variedad de elementos diferentes que se conjugan de maneras impredecibles.

puntos de vista sobre un único lugar. Por una parte, existen pocas novelas italianas que describan el espacio humano en Chile en los últimos veinte años y aquellas que lo narran tienden a fijar la mirada hacia la región patagónica y, en contados casos, hacia ciudades de la zona central; mientras que el número mayor de obras chilenas complejiza la selección, dado que casi toda la narrativa que se está produciendo en el país guarda alguna relación con el espacio urbano o rural y con el discurso de la apropiación espacial. De modo que el primer problema consistió en determinar si las novelas chilenas debían ser seleccionadas en base a la misma zona geográfica representada por las obras italianas, o bien, vincularlas en torno a un problema común, como la inmigración, la devastación ecológica, el feminismo, entre otros. Sin embargo, este criterio habría orientado el análisis hacia la construcción del paisaje y habría especificado excesivamente el estudio de la apropiación espacial a través de la reflexión de otras temáticas, desplazando la importancia teórica de la apropiación literaria del espacio humano a un segundo plano, cuya indagación resulta más relevante en vista de los escasos estudios que se les han dedicado en ámbito literario y de sus potenciales aportes a la discusión sobre las subjetividades implicadas en el acto de habitar.

Por este motivo, en la selección de las novelas italianas se ha preferido privilegiar aquellas que evidencian con más énfasis los diferentes aspectos que configuran la apropiación espacial, a saber, la atención por modelar, marcar, transformar y transgredir los espacios a través del distanciamiento, la imaginación y el lenguaje. *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza*. *Nel cuore della Patagonia selvaggia* y *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili* cumplen con estos requisitos desde el momento en que proponen miradas alternativas a las que se repiten en la tradición literaria europea de viaje, específicamente a través de una lectura post-humana de los espacios, mediante la cual se supera un punto de vista eurocéntrico, característica de las otras obras excluidas. *Orizzonte mobile* intercala cada capítulo con diferentes temporalidades para indagar diferentes visiones de la Antártida chilena y de Punta Arenas de exploradores de fin del siglo XIX, inicios del XX y turistas de fines del siglo pasado a través del elemento común del viaje. *Ultima Esperanza*. *Nel cuore della Patagonia selvaggia*, adhiriendo al formato de novela histórica, de aventura y de diario de vida, narra ciudades como Valparaíso, Santiago, Valdivia, Quellón, Aysén y algunas áreas de la Patagonia a través de la mirada de Federico Sacco, geógrafo piemontés que emprende un viaje a Chile para descubrir una ruta por tierra hacia el Estrecho de Magallanes, viaje en el que toma contacto con diferentes pueblos autóctonos y con un extraño animal que bautiza como *Avisaurus federici*. Ambas experiencias regeneran los imaginarios de una perspectiva exógena sobre el espacio en Chile. *Croce del sud*. *Tre vite vere e improbabili* pone en escena la vida de tres personajes históricos, Janez Benigar,

Orélie Antoine de Tounens y Suor Angela Vallese que emigran hacia la Araucanía y la Patagonia por diferentes pasiones: el primero, para escapar de la civilización europea y llevar a cabo sus investigaciones antropológicas y lingüísticas; el segundo, para liberar al pueblo mapuche del Estado chileno y darle un reconocimiento internacional autoproclamándose como “Rey de la Araucanía”, operación que a todas luces se revela quijotesca; y, la última, para dedicar su existencia a la misión católica de proteger a los indígenas desposeídos y masacrados de la Tierra del Fuego. Desde cada una de estas perspectivas se lleva adelante una reflexión sobre el sentido existencial profundo de habitar un espacio desolado como el del sur de Chile y, de esa forma, superan las generalizaciones con que habitualmente se presenta ese espacio. Las tres novelas italianas pueden ser catalogadas como “ficciones geográficas”, género que según Westphal ha proliferado en Europa desde hace dos décadas producto de un creciente interés por las narraciones de espacios remotos mediante “el relato de viaje, la biografía, la autobiografía y la narración ficcional” (162). Debido a que en la metodología de esta investigación subyace el interés por tomar múltiples puntos de vista para indagar sus interacciones, las novelas italianas aportan una perspectiva exógena necesaria para estudiar la multidimensionalidad del espacio humano en Chile.

En cuanto a las novelas chilenas, se ha seguido un criterio similar en lo que respecta a la claridad con que se muestran las dimensiones de la apropiación espacial que se busca definir en esta investigación. Pero además se han considerado aquellas obras que se articulan desde una perspectiva endógena y alógena y que nombran espacios que no son codificados ampliamente por las novelas italianas porque son percibidos como “espacios vacíos” (Kociatkiewicz y Kostera 37). Este concepto resulta un parámetro útil para cumplir con el objetivo geocrítico relativo a reunir diferentes perspectivas para que se desarrollen, completen e integren y así “superar los estereotipos o las imágenes limitantes de un lugar determinado” (Tally XI). La categoría de espacio vacío permite acceder a aquellas experiencias espaciales que no son conceptualizadas por ambas narrativas, pero que de todas formas se encuentran contenidas en las espacialidades por las que los narradores extranjeros y locales transitan. Como señala Westphal, “son los vacíos y la modalidad de su captura lo que nos debería llamar la atención” (102). De esa forma, se justifica la elección de novelas chilenas tan alejadas de las preocupaciones temáticas y estilísticas de las narraciones italianas, entre las que se cuentan *Fuerzas especiales*, *Ruido* y *El Faro*, pero que igualmente se desarrollan en lugares que una perspectiva externa solo logra captar de soslayo. Los espacios vacíos tratados en la primera novela consisten en el barrio marginal donde habita la narradora innominada, quien transcurre sus días entre el cibercafé donde se prostituye y el bloque, un edificio con apartamentos de

reducidas dimensiones y de precaria construcción en el que habita con su familia enferma. Mientras que *Ruido* relata Villa Alemana, una ciudad de provincia que también dentro de la tradición narrativa chilena no ha suscitado suficiente interés literario. Por medio del trabajo memorioso, el narrador intenta reconstruir los fragmentos de un pasado para entender sus ecos en el presente de una generación crecida entre los años ochenta y noventa, en plena dictadura pinochetista y transición a la democracia. En la novela se opera una apropiación de sitios eriazos, cerros espinosos, juntas de vecinos y calles pueblerinas signadas por el abandono. Por último, *El Faro* también es una novela que a través de la memoria rescata reminiscencias de espacios en los que el protagonista, Felipe, transcurrió sus años de juventud en la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. Su punto de vista alógeno, en cuanto estudiante oriundo de Santiago de paso por la ciudad porteña, permite indagar zonas de la experiencia urbana que los habitantes locales y externos no perciben.

La representatividad de las novelas italianas y chilenas mencionadas constituye otro criterio de selección: por una parte, *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza* y *Croce del sud* muestran un espacio que goza de un cierto prestigio en la narrativa europea de viaje, apeándose, pero al mismo tiempo las imágenes tradicionalmente asociadas al sur de Chile. Por otra parte, *Fuerzas especiales*, *Ruido* y *El Faro* se ocupan de espacios escasamente representados por la narrativa chilena, por lo que necesariamente se instituyen como obras representativas de las ciudades a las que se refieren. De todas maneras, la elección de estas obras no es extraña a cierta aleatoriedad, que se justificará atendiendo al principio propuesto por Westphal, el cual plantea que “será necesario instituir una proporción entre el prestigio del espacio observado/representado y el número y la variedad de los observadores necesarios para superar este umbral” (176). Zonas metropolitanas como Santiago y determinados sectores turísticos de Valparaíso ya han sido representados literariamente; sin embargo, las novelas propuestas para el análisis se hacen cargo de esas mismas ciudades, pero enfocando la atención en sus espacios residuales. De esta manera, la selección alcanza “el necesario «umbral de representatividad»” (Westphal 177).

El concepto de espacio vacío se vuelve una estrategia útil para reconocer lo que se nombra o se calla de un lugar, así como también para evidenciar los aspectos característicos de la mirada extranjera y local en la apropiación en la apropiación espacial. Ambas perspectivas son fundamentales para la construcción de un espacio: un punto de vista extranjero constituye un lugar “en tanto representa lo que un lugar no es” (Mansilla 38) por medio de imágenes que, “por encima de su naturaleza simplificadora (y hasta falsa) de la realidad, no dejan de ser marcas identitarias que contribuyen a configurar una cierta identidad de lugar” (Mansilla 38).

Una perspectiva local, por su parte, proporciona información sobre los pliegues inobservados de sus espacios cotidianos y los vínculos afectivos con el territorio que modelan la “memoria fundante del yo” (Mansilla 38). El contraste entre ambos puntos de vista ilumina sus respectivos espacios vacíos y la forma en que cada uno hace de esos espacios un lugar propio.

Los espacios vacíos presentes en las novelas, desde el momento en que se hallan en pliegues intersticiales, pueden ser identificados con otras denominaciones tales como espacio isotrópico, liso, heterotópico y tercer espacio. La isotropía funda una de las premisas de la geocrítica, a saber, “que tiempo y espacio se intersectan en un plano común, este plano subyace a una lógica [...] totalmente osciladora en que el fragmento no está más orientado en función de un conjunto coherente” (Westphal 57). Contraria a la isotopía característica del espacio geométrico, del espacio “igual en todas sus partes, estático, analógico” (Westphal 57), la isotropía “es propia de un espacio en el que se articulan movimientos y tensiones que ningún orden superior puede someter a una jerarquía” (Westphal 57). Por definición, el espacio humano, que es aquel plenamente habitado por la subjetividad particular de cada sujeto, es necesariamente isotrópico y así son presentados en las representaciones literarias cada vez que se deslizan percepciones individuales que proponen otras maneras de comprender la realidad espacial. El espacio isotrópico presupone, a su vez, el espacio liso, opuesto al estriado que se encuentra dispuesto en los muros, recintos y caminos prefijados entre esos recintos (Deleuze y Guattari 385). El espacio liso, en cambio, es nómada, “marcado solo por «tramos» que se borran y se desplazan con el trayecto” (Deleuze y Guattari 385). Un espacio liso es un espacio apropiado, puesto que pertenece a quien se aferra a él y, de esa forma, lo posee (Deleuze y Guattari 385).

Las historias que emergen del espacio liso son siempre alternativas, tal como las que se localizan en los relatos de las novelas italianas y chilenas. El espacio isotrópico y liso se relacionan, al mismo tiempo, con el espacio heterotópico, vale decir, con todos esos contra-sitios que “la sociedad organiza en sus márgenes” (Foucault 16) y que contestan e invierten los espacios circunstantes. Estos espacios permiten sobreponer en “un único lugar espacios diferentes, incluso cuando a priori estos son incompatibles” (Westphal 92). El cuerpo es la principal sede en donde se yuxtaponen las espacialidades heterotópicas (y también utópicas), sin el cual no se podría obtener ninguna interpretación espacial, puesto que a través de él se mide el mundo y se proyectan sus representaciones. Habitar el espacio con el cuerpo significa, entonces, vivirlo desde la intimidad, de manera opuesta “a la abstracción de los grandes movimientos estudiados en los enfoques macroscópicos del espacio” (Westphal 93). La heterotopía surge de una interpretación espacial alternativa llevada a cabo por las parcialidades

de la subjetividad. De esa forma, el cibercafé, los espacios virtuales de los sitios de internet y del videojuego “Pakos Kuliaos” y el barrio marginal de *Fuerzas especiales*, las calles, residenciales, plazas y cerros de Valparaíso de *El Faro*, los sitios baldíos de *Ruido*, los asentamientos en medio de la naturaleza de *Ultima Esperanza*, las bases científicas, barcos, hospedajes y museos de *Orizzonte mobile* y las zonas agrestes descritas en *Croce del sud* se constituyen como heterotopías, en cuanto activan un discurso minoritario replegado en la esfera individual de sus personajes y en la medida en que están sometidas a un sistema de apertura y de cierre “que vuelve los espacios aislables y accesibles al mismo tiempo” (Westphal 92).

Los lugares mencionados también pueden ser definidos como terceros espacios, puesto que, desde que son filtrados por las representaciones literarias, se configuran como espacios mentales ensamblados a la experiencia vivida en los espacios reales, y también como lugares de “actividades subrepticias, de fenómenos residuos, prácticas de vida cotidiana que se infiltran, emergen, sobreviven o desaparecen entre los pliegues de la disposición espacial fijada por el sistema” (Del Bello 53). La literatura es el lugar privilegiado para dar forma a esos terceros espacios, toda vez que propone versiones alternativas y transgresivas en constante evolución y que permite “el íntimo placer del reconocimiento” (Poblete Alday 93) de los espacios de la cotidianidad cuando los encontramos inscritos en los libros. Si un espacio humano está compuesto por cada una de las impresiones de sus habitantes, entonces su escritura se vuelve fundamental para que ese tercer espacio formado en la intimidad contenida en el vaivén cotidiano adquiera existencia. Así, espacios humanos de los que nadie pareciera hablar, como Villa Alemana y la periferia de Santiago y de Valparaíso, asumen notoriedad cuando sus espacios vacíos son llenados con nuevos significados a la hora de ser llevados al papel.

Para la selección del período en que se enmarcan las seis novelas del corpus se sigue un criterio sincrónico, en línea con los planteamientos sugeridos por Barthes en relación a la metodología semiótica:

en principio, el corpus debe eliminar al máximo los elementos diacrónicos, es decir, debe coincidir con un estado del sistema, con una “sección” de la historia. [...] desde un punto de vista operativo, el *corpus* debe ceñirse lo más posible a los conjuntos sincrónicos; por lo tanto, será preferible un corpus variado pero concentrado en el tiempo a un corpus restringido, pero de larga duración (Barthes, *Elementi di semiología*, 80).

El corte sincrónico corresponde al período que comprende entre los años 2009 (fecha de publicación de la novela más antigua del corpus) y 2020 (fecha de publicación de la novela más reciente), puesto que en este intervalo tanto en Chile como en Italia se asiste a una mayor

producción de obras que ponen al centro de la atención el espacio humano chileno. Además, en este período más que en ningún otro, abundan obras que se plantean desde un punto de vista periférico que diversifica las experiencias espaciales posibles y que, como productos de la transmodernidad, “reclaman un lugar propio frente a la modernidad occidental” (Rodríguez Magda 13). Dado que la apropiación espacial es un proceso abierto hacia el futuro porque siempre persigue un más allá escurridizo, conviene estudiar obras recientes para identificar modelos literarios de apropiación que sirvan de alternativa a nuestras actuales formas de relacionarnos con los espacios: debido a un presente marcado por los desplazamientos, los intercambios interculturales y los flujos migratorios, conocer apropiaciones espaciales recientes se vuelve urgente para diseñar formas transnacionales de ciudadanía en el mundo.

Una selección sincrónica de novelas mostrará la conformación de un presente heterogéneo capaz de albergar realidades contradictorias y desvinculadas entre sí, pero de todas formas interconectadas a través de las redes de la semiósfera. Las notables diferencias que guardan las novelas a nivel estilístico, retórico y de efectos estéticos serán tratadas teniendo en cuenta “la articulación sistemática de las sustancias implicadas” y dándoles una “misma interpretación estructural” (Barthes, *Elementi di semiologia*, 80). Por este motivo, se intenta privilegiar una selección que vele por la homogeneidad del corpus respecto al género literario, al arco temporal y, por supuesto, al objeto común de indagación, con el fin de “estudiar una fase de la evolución literaria por medio de cortes sincrónicos, articulando en estructuras equivalentes, antitéticas o jerarquizadas la multiplicidad heterogénea de obras simultáneas; y descubrir así en la literatura de un momento de la historia, un sistema totalizador” (Guillén 365), o cuanto menos, una aproximación sistemática a la apropiación literaria del espacio humano.

Aunque se intente dar homogeneidad al conjunto de textos seleccionados, predominan la diversidad y la contradicción propia de los múltiples discursos que un espacio es capaz de albergar. A pesar de la contrariedad de las representaciones espaciales presentes en el corpus, es necesario admitir que “un punto de vista no excluye al otro, sino que puede ser co-existente, cómplice, co-agente con el otro” (Zaccaria 102). Privilegiar una pluralidad de miradas en una trama reticular de textos es un principio coherente con el enfoque geocrítico, sin el cual se corre el riesgo “de hacer generalizaciones indebidas, de abandonarse a una psicología reduccionista de las poblaciones, de complacer estereotipos en vez de desenterrarlos y exponerlos como tales” (Westphal 176). Sin embargo, ninguna metodología podrá aspirar a proporcionar una imagen holística, exhaustiva y acabada de las múltiples apropiaciones espaciales efectuadas sobre un territorio. Por lo que esta tesis se conforma con dar fragmentos de las apropiaciones

literarias del espacio humano en la contemporaneidad, dictando una definición aproximada pero funcional del concepto para que luego pueda ser aplicado en el análisis de otras obras literarias que se ocupen del espacio habitado.

Capítulo 1: Hacia una definición de la apropiación literaria del espacio

1.1. Estado del arte

1.1.1 Definiciones desde diferentes disciplinas

El concepto de apropiación comenzó a ser usado como noción crítica en el ámbito de las ciencias sociales por Marx en sus obras *La ideología alemana* y en *Los manuscritos económicos y filosóficos de 1844* para reflexionar sobre la desarticulación entre los individuos y sus propias producciones. Con la afirmación del capitalismo, el hombre ya no se reconoce en el mundo objetivado de las cosas y, por ello, se le aparece como un universo ajeno, en donde habría “dominación, pero no apropiación, que daría sentido a todo el proceso” (Martínez 4). Desde la visión marxista, la apropiación está en oposición al concepto de propiedad, puesto que es entendida como la internalización del conocimiento y un saber hacer que permite el reconocimiento de los individuos en sus obras creadas y en el Otro (Martínez 4). La apropiación permite la acción sobre el mundo y su transformación a través de una praxis con la que los sujetos se crean a sí mismos y a la realidad. Por lo tanto, esta noción remite a lo que es propio del hombre: el hacer, que al manifestarse como una realización individual y no colectiva, se despliega creativamente y en modalidades imprevistas.

La definición marxista de la apropiación comporta un “carácter de unidad, de totalidad” (Martínez 4); tal vez por este motivo, en las sucesivas reflexiones teóricas sobre este término en ámbito espacial, ha predominado una marcada vaguedad y escasez de estudios que se enfoquen explícitamente en los procesos de apropiación del espacio (Ripoll y Veschambre 2). Según Mameli, Rosengren, Polleter y Sarkez-Knudsen, esta ambivalencia se debe también a su etimología y a su definición contemporánea. El origen latino del sustantivo es *proprium*, cuyo significado es “propiedad” (14), mientras que actualmente el concepto puede significar “el convertir una cosa en propiedad privada, ya sea ajena o [...] propia” o “la asignación de algo a un propósito especial [...], una suma de dinero destinada a un objetivo” (Mameli, et. al., 14). Por ello la apropiación suele vincularse a la idea de una entidad material de la que alguien se apodera legal o ilegalmente y lo hace cerrando el acceso a esta. Un ejemplo lo ponen Ripoll y Veschambre, cuando dan testimonio del cercamiento en las zonas ricas y pobres de Venezuela: los conjuntos de viviendas de alto nivel están rodeados por muros que “representan una de esas formas de apropiación exclusiva³² designadas comúnmente por la expresión

³² La apropiación exclusiva es uno de los dos tipos de uso material del espacio que Ripoll y Veschambre teorizan en su artículo “Introduction. L’appropriation de l’espace comme problématique”. La apropiación exclusiva

estadounidense de *comunidades cerradas*” (Ripoll y Veschambre 4), mientras que las familias pobres de Maracaibo también siguen esta lógica cuando ocupan la tierra ilegalmente cercando el territorio, aunque ciertamente “aquí la apropiación exclusiva es mucho más frágil” (Ripoll y Veschambre 4). Esta acepción del concepto de apropiación remite al campo legal, como palabra “inseparable de varias nociones jurídicas y económicas: evidentemente la propiedad, pero también la posesión, riqueza, bienes, capital, patrimonio, etc.” (Ripoll y Veschambre 3). La perspectiva jurídica se aplica sobre todo cuando se trata de apropiaciones del espacio público que, por definición, no puede ser objeto de apropiación legal (Ripoll y Veschambre 3). Este uso parecería ser el más conocido, pero existen otros que no se limitan al punto de vista del derecho, sino que también consideran “relaciones espaciales -tanto materiales como simbólicas-, que exceden a la propiedad privada” (Blanco, Bosoer, Apaolaza, 5).

Otras disciplinas que han atribuido significados específicos a la apropiación son la psicología, la filosofía y las ciencias sociales. En la primera, el término aparece con más frecuencia en el contexto de la educación para referir el aprendizaje de habilidades y la apropiación de conocimientos. Vigotsky, Leontiev y Lurija adoptan este término para explicar los procesos de interiorización de los significados socialmente definidos en el aprendizaje. El término es central también en los estudios de la psicología del espacio emprendidos por Moles y Romer en la década de 1960, quienes evalúan la apropiación desde una perspectiva fenomenológica. En el marco de la psicología ambiental, en el año 1976 se celebra una conferencia en Estrasburgo dedicada específicamente al concepto de apropiación del espacio urbano. Hasta hoy, ha sido el único encuentro internacional y multidisciplinario que se ha ocupado concretamente del término para explicar algunos fenómenos de habitabilidad urbana. En este congreso destacaron las exposiciones de Pierre Sansot (67-75) con sus aportaciones desde la fenomenología del espacio y de Chombart de Lauwe (25-32) desde la etnología.

Los planteamientos del primer estudioso resultan más afines al punto de vista que esta investigación busca asumir, en cuanto explican que la apropiación es una práctica esencialmente imaginaria a partir de la cual los sujetos dejan su huella en el espacio, volviéndolo propio (Sansot 68). Desde esta perspectiva, para apropiarse del espacio el sujeto

consiste en la competencia por el espacio, considerado un bien escaso, “que puede ejercerse individual o colectivamente, y es sinónimo de una clausura a través de dispositivos materiales, como pueden ser los muros de las urbanizaciones cerradas, pero también las cuerdas o cercos improvisados en invasiones populares ilegales” (Blanco, Bosoer, Apaolaza, 5). Al segundo tipo de uso del espacio Ripoll y Veschambre lo llaman apropiación autónoma y describe el uso libre del espacio, “sin coacción social explícita, e involucra prácticas más o menos visibles que desvían el uso original del espacio a favor de usos alternativos, funcionales a un grupo, como puede ser la ocupación del espacio público para estacionar vehículos, la venta ambulante que restringe la circulación peatonal” (Blanco, Bosoer, Apaolaza, 5).

no necesita transformarlo físicamente, sino que basta con su identificación simbólica. En todo caso, la preocupación “por la forma en que se enfrentan los espacios objetivos materiales –lo construido, en clave funcional– desde las representaciones y vivencias del espacio subjetivo” (Martínez 10) era transversal en la mayoría de los ponentes del congreso de Estrasburgo, así como también el interés por “los procesos socio-psicológicos implicados en la apropiación espacial, procesos relativos a las prácticas del y en el espacio, a los usos, percepciones y representaciones en y del espacio” (Martínez 10). En esa misma línea, Perla Korosec-Serfaty, organizadora del congreso, introduce el concepto en el ámbito de la psicología ambiental, definiéndolo como un proceso complejo en el que el sujeto construye su propia identidad identificándose con el espacio y en el que adquiere un dominio de sus significados (56). Además, considera la apropiación un saber situado socioculturalmente que consiste en la vivencia subjetiva y en la interacción simbólica entre los individuos y los espacios, y no necesariamente en la posesión material de un lugar (Korosec-Serfaty 56). La noción de apropiación espacial sigue desarrollándose en el campo de la psicología ambiental con las investigaciones de Enric Pol, Tomeu Vidal, Joan Guàrdia y Maribel Però. Entre sus aportes teóricos destaca el modelo dual de la apropiación del espacio, propuesto por Enric Pol (123-132). En dicho modelo, la apropiación se manifiesta como acción-transformación e identificación simbólica. Mediante la acción, las personas transforman el espacio dotándolo de significado individual y social (Pol 283); mientras que, a través de la identificación simbólica, los habitantes se “autoatribuyen las cualidades del entorno como definitorias de su identidad” (Pol 283).

En el terreno de la filosofía dialéctica, la apropiación es entendida “como la formación consciente de las condiciones de la vida humana” (Mameli, *et.al.*, 14). Mientras que, en las ciencias sociales, desde la década de 1960 el concepto empieza a ser relacionado con las prácticas espaciales en la ciudad, principalmente por medio de las investigaciones de Henri Lefebvre en el Instituto de Sociología Urbana (ISU) y de sus textos dedicados a la vida cotidiana y urbana.

El tratamiento desde diferentes campos disciplinares del concepto de apropiación da cuenta de su intrínseca complejidad, porque se trata de un término que describe procesos de diferentes índoles. Por lo tanto, ha sido inevitable que la apropiación haya asumido un carácter polisémico apoyado “sobre contornos difusos” y en “una notable ambigüedad” (Blanco, Bosoer, Apaolaza, 4), convirtiéndose en un concepto subsidiario, de sentido común en las ciencias sociales o en “comodín indefinido” (Pol 123) de otras nociones relacionadas con el

espacio, tales como: patrimonio, propiedad, paisaje, medio ambiente, planificación urbana, territorio, entre otras. En el caso del concepto de territorio, la apropiación es un elemento definitorio, porque a través de esta acción una sociedad transforma una porción de espacio terrestre, pero como señalan Blanco, Bosoer y Apaolaza, en muy pocos casos se explicitan las implicaciones de la apropiación en estos procesos o, incluso, qué se entiende exactamente por este concepto. Lo mismo sucede en la distinción que tradicionalmente se hace en geografía entre espacio y lugar: el primero ha sido pensado desde su dimensión absoluta -la localización en un punto específico de la superficie terrestre, dimensión abstracta donde se sitúan los elementos- y desde un punto de vista relativo y relacional -visto como atributo de la existencia y como una esfera que asume connotaciones diferentes según quien lo produce-. Esta última perspectiva es la que podría tener más relación con un eventual despliegue de la apropiación. El lugar, por su parte, se constituye por los elementos identitarios que una sociedad transfiere al ambiente. El espacio es transformado en lugar cuando es habitado y resignificado por sus habitantes. Por lo tanto, la apropiación podría encontrarse presente en el punto preciso en que un lugar asume la forma de la identidad de un grupo social, por lo que está tácitamente presente en la conformación misma del concepto de lugar. Incluso, para Lévy, la apropiación está contenida en cualquier forma de relación con el espacio y, por ello, sería una noción difícil de mantener (908). Si cualquier espacio es “apropiado” por una sociedad, entonces el término mismo de apropiación resulta pleonástico. En este sentido, Veschambre considera que entonces el término debiera ser considerado en razón de los valores que emergen de las relaciones sociales que se producen en un espacio (2) y no como definición de un determinado tipo de espacialidad.

Blanco, Bosoer y Apaolaza advierten que la omisión de la apropiación en las reflexiones teóricas sobre los diferentes objetos de estudios de la geografía, o bien, las contadas veces en que este concepto es discutido por sí mismo, en parte se debe también a las pocas apariciones del término en los diccionarios disciplinares (4). El *Dictionnaire de l'habitat et du logement* de Segaud, Brun y Driant es uno de los pocos que registra el concepto de forma exhaustiva, reconociéndole las varias dimensiones que encierra en una misma realidad espacial y su carácter de fenómeno social (27-30). En *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique* la definición de la palabra apropiación simplemente retoma los significados que pueden encontrarse en un diccionario común, pero esta vez aplicados al espacio y de una manera muy general, porque solo indica que es un acto social fundamental, fundador en la geografía. La vaguedad del concepto es reconocida también por el *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* de Merlin y Choay, en donde se lee que es una noción usada por antropólogos,

psicólogos, sociólogos y urbanistas, cuyo contenido difiere de un autor a otro. Asimismo, el *Dictionnaire de la géographie* da cuenta del valor secundario de la apropiación, puesto que no se le reserva ninguna entrada en la que se la defina exclusivamente, aunque aparece aludida en 39 entradas, como aquellas en referencia a Mapa, Cartografía, Espacio, Espacio público, Recorte, Habitar, Territorio, etc., y de manera central en referencia al concepto de geopolítica y de autores que la usan específicamente, como Henri Lefebvre respecto a sus reflexiones entorno al habitar urbano.

1.1.2. Aportes de Lefebvre, De Certeau y Bachelard

La idea de apropiación espacial que se desarrollará en esta tesis se propone superar la vaguedad, polisemia y ambigüedad con la que el término ha sido tratado en las diferentes disciplinas, así como contribuir a su delimitación conceptual en el ámbito de los estudios literarios. Se propondrá un concepto de apropiación construido sobre la base de otras nociones –como las del habitar activo (en el sentido que le da Lefebvre), de retórica habitante que De Certeau delinea en *La invención del cotidiano* y de *rêverie* de Bachelard, presente en varias de sus obras, especialmente en el sentido que asume en *La poética del espacio*– que dan sugerencias implícitas sobre lo que se podría entender por apropiación literaria del espacio. Uno de los más tempranos y contundentes aportes provienen desde los planteamientos de Henri Lefebvre, enfocados en la idea del derecho a la ciudad, es decir, de que los habitantes puedan participar en la producción del espacio urbano, formando comunidades y posibilidades de intercambios de saberes y de afectos, habitándolo como si fuera su propia obra³³. La noción de apropiación aparece perfilada como respuesta espontánea a la alienación que se desprende de la funcionalización de la existencia en la cotidianidad moderna europea, implementada bajo la figura de Le Corbusier y de las influyentes ideas que se propagaron a partir de los eventos del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (1928-1959). Por ello, antes que todo, se instituye como transformación del mundo, como producción de prácticas que emancipan a los sujetos de las imposiciones y determinismos del ambiente circunstante, y como innovación de los gestos rutinarios que enajenan a los habitantes de sus espacios. Apropiarse de un lugar, entonces, consiste en participar activamente de su producción y convertirlo en obra, liberando la potencia de sus virtualidades a través de una actividad creadora. “La apropiación exige en todo momento una producción, la necesidad y el deseo de hacer” (Lefebvre, *La producción del*

³³ A esta idea, en *El derecho a la ciudad* Lefebvre la define como “valor de uso” de los espacios urbanos (19).

espacio, 424). Por lo tanto, es una acción generativa que da forma a lo que se encuentra contenido en un lugar, al mismo tiempo que ofrece un potencial liberador de los conflictos que reprimen “el desarrollo del hombre y la voluntad de este para emanciparse” (Martínez 6).

La apropiación, entonces, tiene que ver más con la *creación* que con la *dominación* del espacio, de la naturaleza y de la vida social. Así, apropiarse del espacio significa crearlo, plasmar en la intensidad de la vida humana y un sello personal que siempre tendrá fugas respecto a los patrones ya establecidos sobre cómo habitarlo. Como bien apunta Martínez, apropiarse del espacio implicaría, a fin de cuentas, apropiarse de la vida misma (8). Incluso, para Lefebvre, habitar implica apropiarse del espacio (*De lo rural a lo urbano*, 210), porque habitándolo activamente es posible dar forma a sus despliegues creativos y múltiples. En este sentido, el habitar se distingue del hábitat en la libertad que concede a los sujetos para modular sus espacios cotidianos, mientras que el hábitat (*De lo rural a lo urbano*, 210) responde más bien a la ordenación urbana desde donde se ejerce la dominación de los habitantes. El habitar se proyecta desde la intimidad de la casa hasta la vida cotidiana en la ciudad, a diferencia del hábitat, que parte desde un plano normativo regido por una racionalidad utilitaria que divide el espacio urbano en funciones preestablecidas y que prescribe sus usos. Por lo tanto, para Lefebvre habitar y hábitat son conceptos opuestos, porque uno contiene la idea de superación de la alienación a través de la creación de otras formas de relacionarse con el espacio, y el otro se presenta como programación de la vida en un protocolo fijo e inerte. En la óptica de Lefebvre, cuando predomina la racionalidad del hábitat –vista, por ejemplo, en ciudades dormitorio o conjuntos habitacionales construidos en serie– la posibilidad de apropiarse del espacio se desvanece. Por ello, la apropiación se desarrollaría desde abajo, vale decir, desde las prácticas cotidianas, afectos, deseos e imaginarios que activan en los espacios nuevos significados en los cuales los sujetos pueden reconocerse (Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 71). Entendida de esta forma, la apropiación espacial rehabilita “la presencia del sujeto en la producción de la ciudad” (Martínez 17), antes excluido e inmovilizado por las dominaciones externas. Desde esta perspectiva, la apropiación espacial es un complejo proceso subjetivo, pues la inversión afectiva de los habitantes en sus espacios cotidianos adquiere un valor central. Son los individuos y no ya urbanistas, propietarios de terrenos o determinadas políticas públicas quienes diseñan el espacio a través del uso, que es “donde reposa todo cuanto evoca el habitar: [...] la habituación cognitiva; el simbolismo del espacio; y los imaginarios espaciales” (Martínez 15). En este punto se puede observar que los planteamientos de Lefebvre sobre el concepto de apropiación trascienden su interpretación como posesión jurídica y establecen las

bases para seguir pensándolo como acto creativo que transforma la realidad, pero sin desvincularse de ella.

En *De lo rural a lo urbano*, Lefebvre escribe que uno de los conceptos “más importantes que nos hayan podido legar siglos de reflexión filosófica” (164) es la apropiación, justamente por su carácter transformativo y creativo, por ser un acto por el cual la acción humana adquiere sentido. Por este motivo, es posible notar la noción de apropiación en varias otras conceptualizaciones filosóficas que también se preocupan por estudiar la relación entre los individuos y los espacios. Una que resulta de especial interés para esta investigación es la de retórica habitante desarrollada por De Certeau, puesto que sigue insistiendo en el vínculo entre habitar y apropiarse de un lugar, pero reconociendo en el lenguaje un rol central, porque para el filósofo francés, la apropiación espacial se expresaría también en la enunciación lingüística y no solamente en las prácticas sociales. Según el autor, “el relato de espacio es en su grado mínimo una lengua *hablada*, es decir, un sistema lingüístico distributivo de lugares en la medida en que se encuentra *articulado* mediante una «focalización enunciativa», mediante el acto de practicarlo” (142). En definitiva, el espacio enunciado es un espacio practicado. Lefebvre también adhiere a esta idea, cuando en *El derecho a la ciudad* advierte una analogía entre la enunciación lingüística y el acto de habitar. La ciudad, señala, “puede ser analizada recurriendo a los conceptos de la lingüística: significante y significado, significado y sentido” (Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 68), puesto que, como apunta Martínez en su ensayo sobre la apropiación espacial en el pensamiento de Lefebvre, la vida urbana exige “una continua traducción al lenguaje corriente de estos sistemas de signos que son los objetos que conforman y sirven al habitar” (13).

En la misma línea se inscriben los aportes de Michel de Certeau, aunque sus planteamientos desarrollan aún más exhaustivamente la relación entre apropiación espacial y lenguaje, vínculo central para la hipótesis de esta investigación. Desde la perspectiva de Michel de Certeau, la apropiación se entiende como un conjunto complejo de prácticas cotidianas que subvierten y alteran el ordenamiento urbano. La ciudad es el lugar en donde se expresa una disciplina institucionalizada y el poder es ejercido y organizado racionalmente, pero al mismo tiempo da espacio a una anti-disciplina con la que los habitantes producen tácticas para apropiarse de la vida urbana y, así, generar un espacio original y de creación. De modo que por más que el orden dominante extienda su retículo de vigilancia a todas partes, la sociedad no se reduce a ser un cuerpo pasivo bajo control. Más bien, sobrevive usando técnicas de reciclaje de las prácticas cotidianas que generan mecanismos de evasión a la disciplina. Para ello, los sujetos necesitan una buena cuota de creatividad con la cual conformar los horizontes posibles

para poder regenerar las formas deterioradas de la sociedad y así reapropiarse del sistema existente (De Certeau LV). Por eso el autor se interesa en analizar las prácticas singulares y plurales que un sistema urbanístico se propone controlar, pero que en vez de eso se refuerzan

en una ilegitimidad proliferadora, desarrollados e insinuados en las redes de vigilancia, combinados según tácticas ilegibles pero estables al punto de constituir regulaciones cotidianas y creaciones subrepticias que esconden solamente los dispositivos y los discursos, hoy en día desquiciados, de la organización observadora. (de Certeau 108)

Al igual que en la óptica de Lefebvre, para De Certeau las tácticas de apropiación de los espacios urbanos surgen desde abajo, en donde se manifestaría una vitalidad irreprimible que burlaría la administración panóptica en formas impredecibles. A partir de la subversión del orden dominante con pequeñas prácticas cotidianas, el ciudadano se reapropia de su vida. En el plano específico de la experiencia urbana, De Certeau compara el habla con el caminar para ilustrar que ambas acciones son apropiaciones de sistemas mayores: la primera, de la lengua, y la segunda, de la ciudad. La apropiación de la ciudad, entonces, se daría en el acto de caminarla. Las diferentes imágenes captadas en el recorrido urbano pueden ser registradas con los recursos expresivos propios de las figuras retóricas, puesto que las discontinuidades que crea el caminante, ya sea seleccionando determinados significantes del lenguaje espacial o dislocando sus usos (de Certeau 111), coinciden con el funcionamiento de determinados procedimientos retóricos, tales como la sinécdoque y el asíndeton.

Por ello, el autor propone la noción de “retórica habitante”, en cuanto parte del presupuesto de que “los «tropos» clasificados por la retórica proporcionan modelos e hipótesis para que el análisis cuente con maneras de apropiarse de los lugares” (de Certeau 113). Esta idea se fundamenta en que las figuras retóricas, concebidas como desviaciones de un sentido literal, podrían describir el recorrido por la ciudad que, a su vez, es también una práctica espacial que manipula el sistema urbanístico transgrediendo sus elementos constitutivos. Existiría, entonces, “una homología entre las figuras verbales y las figuras caminantes” (de Certeau 113), en la medida en que ambas desplazan y amplían los sentidos de unidades aislables, “del mismo modo que una imagen movida altera y multiplica el objeto fotografiado” (de Certeau 113). Lo cierto es que el espacio geométrico de los urbanistas del que se operan los desvíos, también es una ficción producida por un uso particular; es un tipo de apropiación espacial que se ha estabilizado hasta llegar a constituir un nivel normativo de una manera de hacer y de ser. Las figuras retóricas y caminantes también refieren una cierta manera de hacer y de ser, aunque connotando una singularidad en el tratamiento de lo simbólico y ejerciendo

una “metamorfosis estilística del espacio” (De Certeau 113), en cuanto articulan “una segunda geografía, poética, sobre la geografía del sentido literal” (De Certeau 117) y no subyugada a los imperativos de la sistematicidad urbanística. Para De Certeau, la sinécdoque y el asíndeton son las figuras retóricas (o *caminantes*) más evidentes en las visiones que resultan del caminar por la ciudad. Son dos modalidades diferentes de apropiarse de los espacios, pero que se refieren mutuamente, porque si bien la sinécdoque amplía un elemento del espacio hasta llegar a sustituir la totalidad (la parte por el todo), el asíndeton destaca solo fragmentos escogidos, creando elisiones entre ellos, debido a “ausencias en el continuum espacial” (de Certeau 114). La sinécdoque adensa, mientras que el asíndeton acumula fragmentos separados. El caminar ininterrumpidamente por la ciudad, captando una sucesión de imágenes desligadas coincide con los procedimientos del asíndeton, en tanto que la detención de la mirada sobre un punto específico se corresponde con la sinécdoque.

Asimismo, el autor concede una importancia especial a las leyendas y cuentos en la formación de los espacios. Respecto a las primeras, sostiene que permiten “espacios de habitabilidad” (119), a través de la posibilidad que ofrecen de almacenar ricos silencios e historias sin palabras. Igualmente, valora a los cuentos como prácticas metafóricas que organizan los lugares, “los seleccionan y los reúne al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios” (127). En definitiva, las leyendas y cuentos tienen una fuerza performativa en cuanto son capaces de fundar espacios. Si un grupo social se priva de las narraciones, entonces los espacios también se pierden, haciendo retroceder a los habitantes “hacia la experiencia, inquietante, fatalista, de una totalidad sin forma, indistinta, nocturna” (de Certeau 136). Los planteamientos que se encuentran en *La invención de lo cotidiano* sobre la retórica habitante y sobre los relatos como formadores de espacio resultan de especial interés para el análisis literario de la apropiación espacial. Asimismo, estas propuestas son unas de las pocas que abordan el concepto desde un punto de vista retórico y que logran vislumbrar la estrecha relación que existe entre lenguaje y apropiación espacial, vínculo que esta investigación se propone profundizar.

Otro concepto que, aunque no afronta directamente la apropiación literaria del espacio, proporciona importantes sugerencias para su demarcación teórica es el de *rêverie* o ensoñación que Bachelard desarrolla en *La poética de la ensoñación*, *La poética del espacio* y *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. En estas obras, las ensoñaciones son concebidas como las imágenes que podemos captar de las diferentes dimensiones imaginarias que componen nuestra vida íntima. Estas ensoñaciones están alojadas en un inconsciente que “está bien albergado, felizmente instalado” (*La poética del espacio*, 32), porque cuando no padece patologías

psicológicas, tiende a recurrir a la evocación de aquellas imágenes “fielmente amadas” (*La poética de la ensoñación*, 2) donde ha podido sentirse a gusto. Cubrimos el universo con estas imágenes interiores que, lejos de ser exactas respecto al mundo objetivado de las cosas, se corresponden con las formas del espacio íntimo (*La poética del espacio*, 33). Aquí se deja entrever la función de las imágenes de la intimidad en la apropiación espacial: habitamos nuestro espacio vital y “nos enraizamos, de día en día, en un rincón del mundo” (*La poética del espacio*, 28) mediante un complejo aparato de imágenes que no estamos dispuestos a compartir de buena gana, porque hablan de un mundo onírico que la mayor parte del tiempo se aparece indecible, pero cuyos elementos pueden ser perfectamente identificables. Son imágenes oníricas que contienen la intensidad con la que se habita un lugar y que revelan “los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo” (*La poética del espacio*, 28).

La imagen de la casa es una de las más recurrentes y en la que Bachelard concentra gran parte de sus reflexiones sobre la intimidad. Las evocaciones mentales y afectivas del abrigo, consuelo y acogimiento entrañable confluyen en la imagen de la casa, lugar que “reúne el yo disperso, los sueños inventados y perdidos” (Martínez 12). Allí los sujetos encuentran el espacio originario, el primer universo al cual recurren mentalmente para volver cualquier espacio un lugar de amparo. Incluso, Bachelard llega a afirmar que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (*La poética del espacio*, 28). Aplicando esta idea a la apropiación espacial, se podría afirmar igualmente que un lugar es apropiado cuando es modificado a través de las propias imágenes alusivas al hogar que permiten a los sujetos reconocer su espacio interior en las formas del exterior.

Por este motivo, cuando los espacios son vividos mediante imágenes oníricas ya no son meros objetos inertes, sino que se imponen como realidades dinámicas que revelan siempre una forma de ser, de hacer y de imaginar. En este punto, la argumentación de Bachelard encuentra acuerdo con los planteamientos ya mencionados de Lefebvre y de Certeau respecto al antagonismo radical que establecen entre “la riqueza semántica, imaginativa y poética del habitar frente a la estrechez funcional y expresiva del hábitat” (Martínez 11). El espacio “vivido con todas las parcialidades de la imaginación” (*La poética del espacio*, 22) ya no puede ser un espacio indiferente. Al contrario, el habitante que sueña ve imágenes que siente que le pertenecen, así como también el lugar en el cual transfirió los contenidos de esas ensoñaciones. El mundo aparece nuevo en la medida en que surgen imágenes inéditas (*La poética del espacio*, 59). En sustancia, la apropiación espacial produce contenidos que amplían los significados y posibilidades de experimentar la realidad. La imaginación, tanto para el concepto de ensoñación como para el de apropiación literaria de un referente geográfico, es central porque

en ambos planteamientos se asume que se imagina antes de que se actúa. Para Lapoujade, esta idea implica “ni más ni menos que el cuestionamiento de la concepción del comienzo de la especie humana como *homo faber*” (“Mito e imaginación a partir de la poética de Gastón Bachelard”, s/n, consultado el 5/12/2021). Desde esta perspectiva, antes de hacer, el ser humano experimenta imágenes oníricas del mundo con las cuales, después, lo intervendrá.

Bachelard advierte que es necesario instaurar la urgencia de hablar de las imágenes sinceras, o sea, de aquellas que provienen de las zonas más profundas del espacio íntimo, con el fin de encontrar las raíces de la función del habitar y para recuperar los espacios que se pierden en el mundo interior por no ser dichos: “¡Cuántos valores difusos sabríamos concentrar si viviéramos, con toda sinceridad, las imágenes de nuestras ensoñaciones!” (*La poética del espacio*, 48). Los objetos que asumen las imágenes de la intimidad aumentan sus valores y se expanden más allá de sus formas superficiales “por las cuales un geómetra quisiera definir las” (*La poética del espacio*, 178). En general, las ideas que proporciona Bachelard sobre las imágenes íntimas de la ensoñación serán retomadas en el párrafo dedicado enteramente a la imaginación.

1.1.3. El vacío teórico sobre la apropiación literaria del espacio

Como se ha apreciado hasta aquí, el concepto de apropiación del espacio ha sido abordado principalmente desde la filosofía, la psicología y la geografía. Estas disciplinas centran sus reflexiones en las inequidades en el acceso, uso y disfrute de los lugares y en las prácticas sociales que contribuyen a contrarrestar esas dificultades para implicarse en el espacio vivido. Además, especialmente desde los estudios geográficos, la apropiación es vista en términos de estrategias cotidianas de desvíos de los modelos de habitabilidad impuestos por el ordenamiento urbano, de dominio del espacio público y de los alcances colectivos en la superación del enajenamiento de la vida en la ciudad. En estas consideraciones predomina, una idea de apropiación que remite “tanto al hecho físico de la ciudad (configuración urbana) como al conjunto de significaciones y relaciones implicadas en la vida social de la ciudad” (Martínez 18). En la práctica, esta idea de apropiación se expresa en el énfasis que el urbanismo y la arquitectura dan a la planificación de intervenciones urbanas que fomenten la participación de los habitantes en la ciudad; por lo que la apropiación, así entendida y ejercitada, promueve la

transformación física del espacio³⁴, así como también “un tipo de utopía de integración social” (Mameli, “Open space development through appropriation”, 26).

Sin embargo, esta investigación quiere hacerse cargo del aspecto imaginario y lingüístico que incide en la apropiación espacial y considerarla como un proceso centrado principalmente en la subjetividad de los sujetos, en vista de que los principales planteamientos relativos a este concepto han desatendido los afectos, las imágenes íntimas y la capacidad regeneradora del lenguaje para transformar el espacio vivido en un lugar propio. Las contribuciones más sólidas en este sentido se pueden localizar en las reflexiones apenas señaladas de Lefebvre, de Certeau y Bachelard, las cuales, a pesar de que no hablan directamente de apropiación literaria del espacio, proporcionan ideas claves para poder interrogarse sobre la relación entre los individuos y el espacio desde una perspectiva que privilegie las imágenes espaciales y la lengua empleada en las modificaciones de las funciones, imaginarios y usos de los espacios humanos en Chile en la narrativa italiana y chilena reciente.

La crítica literaria en este ámbito es igualmente escasa, especialmente la que se ha hecho en referencia a los textos italianos que representan la ciudad chilena. Ello se debe probablemente, al menor número de obras escritas por italianos ambientadas en Chile respecto a las que existen sobre Argentina y México³⁵, países que han sido puntos de llegada más frecuentes de los inmigrantes italianos y que han gozado de una mayor presencia en el imaginario colectivo que se tiene en Italia sobre Latinoamérica. Solamente existen dos ensayos que examinan la imagen de Chile en la narrativa italiana: “Representación de Chile en la literatura italiana: miradas colonizadoras (1924- 1930)” y “Note a *Le terre che tremano (Guatemala, Salvador, Nicaragua, Honduras, Costa Rica, Panamá)*” di Mario Appelius”, ambos de la académica Emilia Perassi. El primer texto expone los mecanismos de representación de la ciudad chilena empleados en las crónicas de Mario Appelius, Luigi Barzini, Enrico Rocca y Arnaldo Cipolla. Según Perassi, estos mecanismos evidencian implícitamente la configuración de un discurso colonizador que se manifiesta en: la descripción detallada de la naturaleza para enfatizar la distancia de los cronistas respecto a la alteridad sudamericana; el énfasis en los íconos italianos; la superposición del recuerdo de la ciudad italiana sobre la imagen de la ciudad chilena, causando una cancelación de la cultura de llegada (“Representación de Chile en la

³⁴ El libro *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citi-scapes* contiene interesantes propuestas que apuntan al aspecto físico y social de la apropiación del espacio como, por ejemplo, la creación de laboratorios para la comunidad, la habilitación de espacios baldíos y la construcción de estructuras que permitan su uso inclusivo.

³⁵ Algunos autores que se destacan en este sentido son Carlo Coccioli, con toda su obra situada en México, y Syria Poletti, especialmente con su novela *La linea del fuoco*.

literatura italiana: miradas colonizadoras (1924- 1930)”, 10). En el segundo artículo, Perassi explica que, para seducir a sus interlocutores europeos, Mario Appelius se esfuerza por mostrar Chile como un país económicamente atractivo (“Note a *Le terre che tremano (Guatemala, Salvador, Nicaragua, Honduras, Costa Rica, Panamá)* di Mario Appelius”, 233). Estos artículos aportan a la investigación una visión crítica sobre los elementos específicos que caracterizaron la inmigración italiana en Chile en la primera mitad del siglo XX. Aunque se trata de un período muy anterior al que se inscriben las novelas que se estudian en esta tesis (2009-2020), proporcionan interesantes antecedentes sobre la forma en que se han ido elaborando las imágenes del espacio humano chileno en la narrativa italiana contemporánea.

Respecto a trabajos críticos que hayan abordado el análisis literario de las representaciones urbanas en la narrativa chilena, una gran variedad de textos hace alusión al concepto de apropiación espacial, pero sin definirlo exhaustivamente. Destacan entre ellos: las actas del I Congreso Internacional “La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas” compiladas en el libro *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas* y los ensayos sobre la narrativa de ciudad recopilados en *Chile urbano: La ciudad en la literatura y el cine*, editado por la académica Magda Sepúlveda. En cuanto a estudios comparados entre la narrativa italiana y chilena no se encuentran en los archivos y bibliotecas físicas y virtuales.

Por lo tanto, el aporte de la presente investigación dentro de este estado del arte es ampliar una zona de los estudios comparados que no ha sido explorada: los contactos literarios entre la narrativa chilena e italiana, a través del concepto de apropiación literaria del espacio, noción que, a su vez, tampoco ha merecido suficientes reflexiones teóricas por parte de los estudios literarios comparatistas, a pesar de que hoy más que nunca se impone la urgencia de pensar en los problemas asociados a la falta de apropiación espacial y de sopesar alternativas que restituyan al lenguaje y a la capacidad imaginativa su potencial transformador. Estas reflexiones críticas aparecen cada vez más en la narrativa chilena de ciudad y en las novelas italianas de viaje³⁶ con renovadas miradas y, por ello, entregan un terreno propicio para detectar

³⁶ Es necesario precisar que la mayoría de las novelas chilenas recientes que escriben sobre la ciudad abordan directa e indirectamente aspectos relacionados con la apropiación espacial. Obras que destacan en este sentido son: *Mapocho* de Nona Fernández (2002), *Estrellas muertas* de Álvaro Bisama (2010), *Valporno* de Natalia Berbelagua (2011), *El sur* de Daniel Villalobos (2014), *Motel Ciudad Negra* (2014) y *Valpore* (2015) de Cristóbal Gaete, *Ecos* de Alex Saldías (2016), *Ricardo Nixon School* de Cristian Geisse (2016), *Coyaiqueer* de Ivonne Coñuecar (2018), *Paganas patagonias* de Oscar Barrientos (2018), *Será el paraíso* de Pavel Oyarzún Díaz (2019), *El museo de la bruma* de Galo Ghigliotto (2019), *La muerte viene estilando* de Andrés Montero (2021). Dentro de este variado corpus se ha elegido trabajar con *Ruido* de Álvaro Bisama (2012) *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit (2013) y *El faro* de Felipe González (2020), porque ilustran más claramente los diferentes elementos que intervienen en la apropiación espacial que se pretende definir en este trabajo. En cuanto a las novelas italianas que

otras posibles formas de apropiarse de los espacios que, sin un empeño creativo que incluya un trabajo sobre la imaginación y sobre el lenguaje mismo, aparecerían como dimensiones oprimentes, determinantes y empobrecedoras de la experiencia vital.

1.2. Marco teórico

La modelación

A partir de lo que se ha argumentado, se infiere que la apropiación literaria del espacio es un proceso de producción de ideas, imágenes y representaciones con las que se dota de sentido un determinado espacio al momento de asimilarlo al propio universo personal. Angelo Turco define la condición del ser humano en términos de *homo geographicus*, ya que se constituye como un actor social que produce territorios a través de la elaboración de ideas mediadoras entre los individuos y el ambiente (53). Es una consideración que se relaciona estrechamente con la apropiación del espacio –aunque en realidad aparece sugerida a propósito del concepto de acción territorial³⁷–, porque una vez conceptualizado a partir de las propias coordenadas intelectivas y afectivas es posible integrarlo al marco de comprensión individual y volverlo un lugar cargado de una impronta personal. Asumir este planteamiento facilita pensar que “cada sitio puede ser apropiable” (Colombo y Manfredi 89), porque en cada lugar, incluso en espacios naturales como la Patagonia o la Antártida chilena, se pueden generar sentidos personales. Francesco Careri en *Walkscapes. Camminare come pratica estetica* reafirma esta idea cuando indica que “habitar es estar en cualquier lugar en casa propia” (76), sugiriendo la posibilidad de que en todas partes se pueda emprender una apropiación espacial. Por el hecho de que las conceptualizaciones que se generan en torno a un espacio son personales, guiados por los propios gustos, afectos, deseos e imaginaciones, la apropiación literaria abre, asimismo, un margen de libertad para responder e intervenir los relatos asociados

narran el espacio en Chile son, por supuesto, más escasas. Entre ellas se encuentran: *Le case di Neruda* de Nicola Bottiglieri (2004), *Cuori a zozzo tra Italia e Cile* de Raffaella Gambardella (2007), *Il violino liberati* de Gualtiero Morpurgo (2008), *Orizzonte mobile* de Daniele Del Giudice (2009), *L'uomo dalla voce tonante. Storie dell'America del Sud* de Stefano Malatesta (2014), *Lucrezia in Cile* de Raffaella Gambardella (2016), *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia* de Paolo Ferruccio Cuniberti (2018), *A sud del sud. Quasi fuori dalla carta geografica* de Nicola Bottiglieri (2019), *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili* de Claudio Magris (2020). Para esta investigación interesan las apropiaciones espaciales que se proponen en *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza* y *Croce del sud*.

³⁷ En breve, es un conjunto de prácticas con las que se da forma a un territorio agregando o quitando complejidad “sistémica y/o ambiental” (Turco 52). Con la acción territorial, el *homo geographicus*: “a) produce el territorio; b) usa el territorio; c) activa, desarrolla y concluye relaciones con otros actores sociales a través del territorio.” (Turco 52)

a un determinado lugar. Instauro nuevos significados “dotados de un fuerte valor simbólico nacidos de la necesidad de aprendizaje de marcar y personalizar el espacio según la sensibilidad individual” (Palmieri 51). Imponiéndose los valores personales como factores de producción del espacio, los sujetos dejan de ser meros consumidores de lugares y se transforman en sus principales hacedores.

Por lo tanto, una característica inicial de la apropiación literaria es la modelación de los espacios, a partir de la cual se sacan a relucir los pliegues relacionados a su identidad, dando forma a lo que podrían llegar a ser en conformidad con la subjetividad de quien los moldea a su gusto. Por ello, se trata de una práctica que libera las virtualidades inexploradas de un espacio, con las cuales se habilitan otras formas de experimentarlo y que “al hacerlo, se asegura su sobrevivencia” (Westphal 199), porque se les mantienen vigentes, en constante reconstrucción por quien los habita. Habitar, para Lefebvre, se trata justamente de eso: “de apropiarse de algo, [de hacer del espacio una] obra, modelarla, formarla, poner el sello propio” (*De lo rural a lo urbano*, 210). También para Giuliana Bruno habitar es dar una forma al espacio en correspondencia con los propios valores (88), y así asimilarlo de la manera más íntima y personal. Por este motivo, la apropiación literaria del espacio es inherentemente orientada hacia lo privado, dado que abre una zona secreta que protege a los sujetos de las intrusiones externas y en la que pueden desplegar “un suplemento de verdad personal lejos de los ojos del mundo, de las prescripciones del código” (Westphal 65)³⁸. Sin embargo, hay pensadores como Lefebvre y Chombart de Lauwe que prefieren interpretarla en su dimensión colectiva: el primero, poniéndola en la base de su noción de carácter político y social de “derecho a la ciudad”³⁹; el segundo, destacando “las relaciones de dominio, vinculadas a la conquista y defensa de la propiedad del espacio urbano” (Chombart de Lauwe 28). En el plano literario, Nordenflycht, Doll y Kottow también consideran que las prácticas asociadas a la apropiación, como la creación de representaciones de los contenidos más inefables de los espacios, dan cuenta de “los imaginarios y de los procesos identitarios tanto individuales, como

³⁸ Una clara relación con el concepto foucaultiano de heterotopía surge en torno a la idea de que los espacios apropiados son modelados a partir del ámbito privado. La “heterotopía es otro nombre para la esfera de la intimidad, de muy difícil descripción por los códigos y que cada individuo se esfuerza por extender a su antojo” (Westphal 92). Además, el lugar heterotópico que propone Foucault es el resultado de una elección de elementos que los sujetos ponen en articulación y que sustraen del espacio público sujeto a la ley. En cierto sentido, la apropiación literaria también capta desde la intimidad de los sujetos determinados aspectos del espacio en desmedro de otros para configurar una representación asimilable ¿Se podría aventurar, entonces, que las transformaciones espaciales que se producen a partir de una apropiación generan colateralmente heterotopías?

³⁹ Social y, por ende, colectivo, porque interpela a los miembros de la sociedad moderna a ejercer el derecho a “la libertad, a la individualización en la socialización, al hábitat y al habitar. El derecho a la *obra* (a la actividad participante) y el derecho a la apropiación (muy diferente al derecho a la propiedad) están imbricados en el derecho a la ciudad.” (Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 159)

también y, sobre todo, colectivos; en la medida que el hacer de la literatura es también hablar por la cultura y la historia, de la sociedad a la que pertenece” (12). Si bien en esta investigación se reconoce la importancia de ambas dimensiones, se pondrá mayor énfasis en la apropiación como realización individual, porque de esta forma se podrán localizar las específicas modelizaciones con las que se implementan ideas y deseos sobre el espacio en Chile en cada novela.

La inversión afectiva

En concreto, el espacio es modelado a través de una inversión afectiva con la que los narradores “derrama[n] [...] sus capacidades de acción, intentando hacer de él una obra, algo a su imagen, a sus deseos, a sus recuerdos, a sus tiempos” (Martínez 15). De esta forma, se produce un espacio a la medida del individuo que lo vivencia y, así, algo exterior a los narradores resulta incorporado a sus coordenadas internas. Volcando su potencial afectivo sobre el espacio, los sujetos lo transforman alterando la realidad, pero, como apunta Martínez, “sin apartarse de ella” (16). Es un habitar, continúa sugiriendo, “en búsqueda continua de un espacio flexible, apropiable” (16) para poder adaptarlo a los propios ritmos y maneras de obrar y de vivir. La inversión afectiva se mantiene como un elemento constante en las diversas teorizaciones que existen sobre la apropiación espacial⁴⁰. Según el modelo que proponen Blanco, et al., el segundo nivel de apropiación es el apego afectivo, el cual “representa una suerte de «apropiación existencial», donde se desarrolla un sentido de pertenencia con el lugar a partir de una sensación de interdependencia a partir de la ocupación física” (6).

Llevando esta descripción al terreno literario, resulta evidente que la ocupación física no es un requisito fundamental para vincularse afectivamente con el espacio. Lo es más bien el trabajo imaginativo con el que los narradores exploran los ámbitos mentales y afectivos ligados a cierto referente espacial. A diferencia de lo que plantean Blanco, et. al., en esta investigación la inversión afectiva es puesta en un primer nivel de apropiación, porque, especialmente en el caso de los narradores italianos, es la principal vía de acceso a espacios chilenos reconstruidos a través de la evocación imaginaria; mientras que, en el caso de los narradores chilenos, se prefigura como la necesidad espontánea de ver reflejada la propia subjetividad en espacios que a veces se muestran inalterables por la acción individual, y de registrar los afectos derivados

⁴⁰ Algunos de estos autores son Jorge Blanco, Luciana Bosoer, Ricardo Apaolaza que, en su artículo “Movilidad, apropiación y uso del territorio: una aproximación a partir del caso de Buenos Aires”, entre las tres modalidades de apropiación mencionan el apego emocional; y Enric Pol que, en su texto “El modelo dual de la apropiación del espacio”, también reconoce la intervención del factor afectivo en el proceso de apropiación.

de las relaciones interpersonales que se inscriben en un determinado espacio urbano (el mejor ejemplo de esto último lo da la novela *El Faro*). A partir de la inversión afectiva se ramifica el resto de operaciones con las que se modela el espacio: el aprendizaje/familiarización, con el que los sujetos interiorizan el ambiente e incorporan conocimientos que permiten “moverse en un espacio complejo [y] administrar[lo] como una herramienta estratégica” (Blanco, et. al. 5-6); y la apropiación identitaria, “donde una porción del espacio terrestre aparece tan asociada a un grupo o clase social al punto de representar uno de sus atributos fundamentales” (Blanco, et. al. 6). Varios ejemplos de apropiación identitaria se localizan en las novelas italianas cuando en sus relatos incluyen reflexiones sobre los topónimos referidos a personajes ilustres del país europeo o sobre las hazañas de algún connacional en tierras chilenas, con el objetivo de remarcar la presencia de Italia en una zona del mundo tan alejada de Europa y para incentivar la comprensión de ese espacio a través de elementos culturales pertenecientes al lugar de origen. Pero también la apropiación identitaria se puede reconocer en los barrios narrados en las novelas chilenas, marcados por la clase social de quienes habitan allí.

Todas las acciones encaminadas a modelar el espacio a través de la inversión afectiva funcionan como estrategias de apropiación para orientar a los sujetos en sus ambientes de vida. Porciones de espacios desprovistos de cualquier significado, pero que absorben el potencial afectivo e imaginativo de quien los habita, pueden llegar a convertirse en puntos de referencia que ordenan y dan sentido al mapa mental de los sujetos. Por lo tanto, la apropiación literaria se constituye como un proceso por el cual los espacios se vuelven legibles, y esto se da en la medida en que puedan ser incorporados a los propios marcos de comprensión mediante el lenguaje, con el cual se articulan los diferentes significados que emergen de una determinada experiencia espacial. De esta forma, el lugar puede convertirse “en un centro asistencial de orientación y de identificación” o en uno de “desorientación y de pérdida de la identidad” (Palmieri 20) si por diferentes factores se resistiera a la apropiación.

El marcaje

Hasta ahora se ha argumentado que la apropiación literaria del espacio consiste en la asimilación de un referente espacial a través de los sentidos que se les ha asignado en razón de sus características físicas y simbólicas. Dicha asimilación se ejerce modelando el espacio, dándole forma y organizándolo con la potencia creativa de los afectos y de la imaginación, lo cual permite a los sujetos vincularse con su medio y orientarse en él, dar sentido al mundo y a la propia existencia. Para apropiarse de los espacios acomodándolos al propio marco de comprensión, es necesario marcarlos, es decir, producir sobre ellos signos que los carguen de

contenidos diferenciados. Estudiosos del ámbito urbano reconocen el marcaje como “el aspecto material más importante de la apropiación” (Veschambre, “La notion d’appropriation” 3) y justamente por esa razón sus ejemplos de marcaciones hacen referencia a intervenciones urbanas materiales (aunque igualmente relacionadas con el plano simbólico) que, por lo general, están destinadas a “expresar un reclamo de apropiación en un espacio dado” (Ripoll y Veschambre, “Introduction. L’appropriation de l’espace comme problématique”, 7). Entre estas se pueden mencionar: la ocupación de edificios, la destrucción y reconstrucción de la ciudad, la implantación de estatuas, manifestaciones callejeras, entre otras.

Como es evidente, esta tesis se hará cargo más bien de las marcaciones realizadas a través del lenguaje, que es en donde se realiza concretamente la apropiación espacial. Es más, la apropiación literaria del espacio puede ser considerada un proceso esencialmente lingüístico, porque las modelaciones, las inversiones afectivas, la legibilidad y las transformaciones de un lugar se realizan por medio de la palabra y sus efectos generativos. El lenguaje permite exteriorizar las imágenes íntimas que los sujetos conservan de sus espacios, así como también regenerarlos estableciendo nuevas asociaciones de sentido. Cuando en las novelas analizadas se asiste a la lectura de un espacio que es mostrado a través de metáforas, metonimias, comparaciones o cualquier otro recurso retórico, entonces este espacio está siendo marcado con contenidos que lo ajustan a la percepción de quien reconstruye sus diferentes segmentos y que lo diferencian de otros espacios que no han sido objeto de apropiación.

Barthes es uno de los principales pensadores que insiste en la idea de que la ciudad, cuando es “verdaderamente habitada por el hombre” (*La aventura semiológica*, 260) como lugar de apropiación es un terreno fértil para la significación, porque, al igual que en un texto, allí se da la “oposición, la alternancia y la yuxtaposición de elementos marcados y elementos no marcados” (*La aventura semiológica*, 260). El objetivo de hacer un estudio comparado de las apropiaciones espaciales codificadas en las novelas italianas y chilenas responde en gran parte a este “ritmo fundamental de la significación” (*La aventura semiológica*, 260) que oscila entre el signo y la ausencia del signo: rescatar los espacios que una novela no percibe (elementos no marcados), pero que la otra sí, convirtiéndolos en elementos marcados; así como también, identificar las marcaciones que agregan nuevas imágenes a lugares que ya han sido representados en obras precedentes. Un desciframiento de los espacios en Chile desde el punto de vista literario debe tomar en cuenta estos procesos de significación para acceder a lo que, como Lefebvre señala, está debajo del texto urbano: “la vida cotidiana, las relaciones inmediatas, el inconsciente urbano, lo que no se dice y, todavía menos, se escribe, lo que se esconde en los espacios habitados, la vida sexual y familiar, y que no se manifiesta en las

relaciones directas” (*El derecho a la ciudad*, 62); y a lo que está arriba: “las instituciones, las ideologías” (*El derecho a la ciudad*, 62). Para esta tarea, no bastaría el análisis perteneciente a un mismo ámbito cultural, puesto que la construcción del sentido de un lugar se realiza a través de todas las perspectivas que confluyen en él.

Una posición externa realiza apropiaciones espaciales muy distintas a las que se originan desde una perspectiva local, por ello es necesario revisar ambas para acceder a las varias dimensiones de sentido que se alojan en un mismo espacio. Para Lefebvre, la esencia de una ciudad radica justamente en eso: en las interacciones de puntos de vista diferentes y “en la necesidad antropológica de encuentro y simultaneidad, de intercambio más allá de las lógicas de mercado y en una óptica de reciprocidad” (*El derecho a la ciudad*, 10). Las apropiaciones espaciales están fuertemente influidas por el tipo de punto de vista (ya sea esta una postura exógena, alógena⁴¹ o endógena) que cada narrador asume respecto a su ambiente. Es interesante notar que a partir de cualquier posición se manifiesta espontáneamente la necesidad irrefrenable de apropiarse de un espacio, cualquiera este sea, incluso si no existen las condiciones propicias para hacerlo (*Fuerzas especiales* es el mejor ejemplo de ello). Por este motivo, se puede afirmar que, en las narraciones, la apropiación literaria de los espacios se da como una exigencia que no se puede eludir y que los sujetos buscan apaciguar explorando nuevas formas de decir el mundo para imprimirle un sentido. Se trata de una “necesidad de libertad que se asoma por los márgenes del código [y que] inscribe al individuo en una sociedad en que coexisten ritmos asincrónicos, más o menos compatibles” (Westphal 65).

Dicha necesidad responde a la urgencia de actividad creativa, de generar obras no solamente materiales, sino provenientes de la imaginación y de la actividad lúdica, inquietudes estas que no se pueden satisfacer con los servicios comerciales y culturales a los que aluden los urbanistas (Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 123). En el plano del habitar urbano, la apropiación espacial se manifiesta como una práctica social y política espontánea. Lefebvre, principal sostenedor de esta idea, indica que la apropiación es un efecto consustancial al habitar y que mueve las luchas de reivindicación “para el acceso a los recursos materiales e inmateriales de la ciudad” (*El derecho a la ciudad*, 12). Por ello, la espontaneidad de las apropiaciones espaciales desafiaría “la idea neoliberal de ciudad promovida por planificadores, políticos e inmobiliarias” (*El derecho a la ciudad*, 12). La apropiación espacial en ámbito urbano se configura, entonces, como un acto impulsado por la propia iniciativa de los

⁴¹ Westphal explica que este punto de vista es adoptado por quienes “observan un lugar no del todo familiar, pero sin que resulte efectivamente exótico” (179).

habitantes para responder a las maneras ya establecidas de usar los espacios (Lefebvre, de Certeau, Martínez, Mameli y tantos otros autores guardan una gran desconfianza por las apropiaciones espaciales guiadas por iniciativas institucionalizadas). En el plano literario, la apropiación espacial no funciona diversamente a las intervenciones urbanas de las que se ocupan los sociólogos, geógrafos y urbanistas: también las narraciones marcan el espacio mediante las palabras, ponen en escena tiempos y espacios que escapan a las reglas de una cultura dominante, privilegian las subjetividades de sus personajes por sobre los datos objetivos y, dentro de los márgenes de la ficción, permiten “autoconstruir espacios de libertad” (Careri 76) con que los sujetos recuperan “el instinto por la construcción de la propia casa y, entonces, de la propia vida” (Careri 78).

La transformación

Desde el momento en que la apropiación literaria del espacio construye un relato con el que se rompen las lógicas de control de la vida cotidiana mostrando alternativas a las rutinas que inducen a un uso preestablecido de los lugares, se constituye como una manifestación discursiva esencialmente transformativa y generativa. Esta es otra de sus principales características, porque modelando los espacios en base a la propia inversión afectiva, imaginaria, lingüística y al específico punto de vista desde el cual se vivencian, la apropiación literaria necesariamente emprende una transformación simbólica de los referentes geográficos, con la cual termina generando nuevas espacialidades⁴². La apropiación literaria del espacio es, por tanto, una operación creativa, porque produce modalidades inéditas de relacionarse con el mundo, incluso en ambientes tan hostiles donde cualquier posibilidad de encontrar un lenguaje propio desaparece (De Certeau XLVII). La creatividad de los narradores de las novelas chilenas e italianas expresada en la apropiación literaria de los espacios permite la regeneración de “formas de sociedad deterioradas” (De Certeau LV). Esto se ilustra claramente en los espacios urbanos representados en *Ruido, Fuerzas especiales* y *El Faro*, donde los personajes retuercen las coerciones provenientes de una ciudad que parece fagocitar a sus habitantes sin dejarles posibilidad de acción, usando la creatividad para intervenir, con diferentes grados de intensidad, los escenarios en que se desenvuelven. Mientras que en las novelas *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, *Orizzonte mobile* y *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, dicha creatividad regeneradora se manifiesta con mayor énfasis en la

⁴² El concepto de espacialidad se refiere a la dimensión espacial de la acción social. Es un espacio producido por los datos de los habitantes.

exploración de nuevas modalidades de relatar⁴³ y en la innovación de las imágenes de un espacio que históricamente ha sido conceptualizado con las mismas representaciones relativas al fin del mundo, lo salvaje y lo natural. En cuanto ambas narrativas proponen una apropiación del espacio que resulta en su transformación, dejan de asumirlo como un sistema, como un libro ya escrito (Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 85), convirtiéndolo en una obra que refleja las formas de sus territorios imaginarios. La creatividad contenida en la apropiación literaria del espacio radica precisamente en su capacidad de sacar a la luz las imágenes mentales de un lugar que, por su imposibilidad de ser abarcado completamente, “nunca se logra descubrir del todo” (Zaccaria 8).

La tendencia de la apropiación espacial a romper los dispositivos de la rutina y a responder a los relatos que emergen del poder refuerza su valor creativo, que nace desde el momento en que “el pensamiento cesa de funcionar según los dictámenes del razonamiento típico, con su esquema de argumentos con valor universal, con sus generalizaciones estandarizadas que uniforman los lugares según una lógica, la del poder” (Westphal 202). La creatividad de la apropiación literaria del espacio lo orienta hacia la heterogeneidad, porque explorando vías alternas para intentar vivir los referentes geográficos bajo los propios preceptos subjetivos se capta la pluralidad de temporalidades y espacialidades diferentes. Sin embargo, a través de la apropiación literaria no solo se capturan estas policronías y politopías, sino que además se transforman. Lotman propone una metáfora elocuente para explicar el proceso por el cual el código lingüístico es reelaborado por los hablantes, y que puede perfectamente ser aplicada a la transformación de un espacio a través de la apropiación literaria:

como el organismo para nutrirse debe atacar con sus enzimas lo que le han proporcionado de afuera y destruir la unidad orgánica para transformarla en una sustancia nueva, asimilable, así el trabajo del interlocutor dialógico consiste en extraer de las propias vísceras una imagen del partner realizada a través de la desintegración-reorganización del texto recibido. (24)

Cualquier tipo de apropiación, ya sea esta en el ámbito urbano -desde la ocupación de inmobiliario abandonado, hasta incluso aquellas apropiaciones espontáneas de la naturaleza sobre la ciudad a las que Colombo y Manfredi hacen mención (88)- o en el plano textual, implica una transformación del espacio. En realidad, cada vez que damos otros usos a los

⁴³ En las novelas italianas es frecuente encontrar hibridados diferentes géneros literarios para explorar otras modalidades de narrar acontecimientos muy similares a los que otras obras europeas se han interesado en contar. Algunos de esos géneros literarios imbricados son: la literatura de viaje, la novela histórica y la crónica literaria.

lugares o les atribuimos contenidos nuevos estamos ejerciendo una apropiación que termina modificando la forma en que nos relacionamos con ellos. Bastan actos muy sutiles como simplemente “poner la silla en la calle o asomarse por la ventana para charlar con los vecinos” (Mameli, “Open space development through appropriation”, 32) para apropiarse del espacio público, porque son prácticas cotidianas que dan un uso diferente al previsto por una planificación urbana y que aseguran a los sujetos la posibilidad de “demostrar un poder [de acción] a través de su mera presencia” (Mameli, “Open space development through appropriation”, 32).

Estas modalidades de apropiación que fácilmente pueden encontrarse registradas en las obras literarias del corpus de esta investigación, no serán entendidas en un sentido político, como es habitual en el terreno de las ciencias sociales, sino en su carácter simbólico-transformativo, porque interesa observar las raíces de la función imaginaria y del trabajo lingüístico que emplean los sujetos para apropiarse íntimamente de los espacios. Tal interés acerca esta tesis a una perspectiva fenomenológica, en la medida en que el énfasis se pone en las imágenes, símbolos y significados surgidos de las experiencias espaciales y no en sus eventuales correspondencias con los datos objetivos de un referente físico. No podría ser de otra manera si por apropiación literaria del espacio se entiende la transformación de la realidad a través de impresiones subjetivas que la modelan para incorporarla a los propios horizontes de comprensión.

Una perspectiva fenomenológica ayudaría a transparentar en el lenguaje empleado por cada narrador las específicas conceptualizaciones del espacio derivadas de una inversión afectiva, imaginaria y lingüística proyectadas desde la esfera personal⁴⁴. Gastón Bachelard en su *Poética del espacio* reivindica el poder transformativo de las imágenes íntimas del mundo cuando son vividas en su plena magnitud con ejemplos que evocan certeramente lo que en esta tesis se pretende plantear sobre el concepto de apropiación literaria del espacio. Uno de ellos es el siguiente:

En cuanto se introduce un fulgor de conciencia en el gesto maquinal, en cuanto se hace fenomenología lustrando un mueble viejo, se sienten nacer, bajo la dulce rutina doméstica, impresiones nuevas. La conciencia lo rejuvenece todo. Da a los actos más familiares un valor de iniciación. Domina la memoria. ¡Qué asombro volver a ser realmente el autor del acto rutinario! Así, cuando un poeta frota un mueble —aunque sea valiéndose de tercera persona—, cuando pone con el trapo de lana que calienta todo lo que toca, un poco de cera fragante en su mesa, crea un nuevo objeto, aumenta la

⁴⁴ Evidentemente, en lo personal también resuenan elementos sociales, culturales, históricos y colectivos, pero, en cualquier caso, siempre queda un margen de innovación que surge en el seno de la intimidad desde donde se reelaboran todos esos factores externos.

dignidad humana de un objeto, inscribe dicho objeto en el estado civil de la casa humana. [...] Los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica. Propagan una nueva realidad de ser. Ocupan no sólo su lugar en un orden, sino que comulgan con ese orden. De un objeto a otro, en el cuarto, los cuidados caseros tejen lazos que unen un pasado muy antiguo con el día nuevo. El ama de casa despierta los muebles dormidos. (*La poética del espacio*, 75)

El gesto de lustrar los muebles o de realizar cualquier tarea doméstica con la predisposición de encontrar sentidos profundos en sus detalles más triviales, da vida a nuevos objetos, situaciones y espacios que antes estaban dormidos en la inercia de sus usos cotidianos. La cita precedente bien puede formar parte de las apropiaciones espontáneas que realizamos en nuestras vidas diarias para llenarlas de significado y que, por darse plenamente en la esfera de la intimidad, generalmente se quedan confinadas en el territorio de lo no dicho. La apropiación literaria de los espacios, en cambio, verbaliza esas impresiones subjetivas y, al hacerlo a través de procedimientos lingüísticos específicos, transforma las representaciones habituales de un referente espacial.

La innovación y la transgresión

Las innovaciones de sentido son un efecto inevitable de las transformaciones derivadas de las operaciones de apropiación literaria. Estas consisten en la elaboración de informaciones nuevas que “sacan al sistema de su estado de equilibrio” (Lotman 131) mediante “la asimetría y el dinamismo” (Lotman 131) intrínsecas a los procesos transformativos que subyacen en la apropiación espacial. Debe presuponerse una condición más o menos estática de un ámbito cultural para que una innovación sea tal y altere las representaciones habituales cristalizadas en torno a determinados espacios⁴⁵. Una considerable cuota de creatividad es necesaria para reelaborar las figuraciones preestablecidas del mundo y liberar sus virtualidades en imágenes y conceptualizaciones inéditas. Allí donde los espacios son nombrados con nuevas referencias es posible detectar el despliegue de una apropiación espacial, porque en el acto de conceptualizarlos con nuevos datos se transfiere parte del universo personal al propio escenario de vida, dotándolo de sentido. Para observar las efectivas apropiaciones presentes en las novelas italianas y chilenas, en la investigación se pondrá especial atención a las innovaciones

⁴⁵ Se pueden enumerar las siguientes denominaciones que hacen referencia a específicos ámbitos culturales sujetos a la transgresión: “para un semiólogo como Lotman se tratará de una «semiósfera»; para Deleuze y Guattari, de un «territorio»; para Anzaldúa, representante de la causa de las mujeres y de los chicanos, de los *borderlands* o de la frontera elevados al rango de matriz de cada transgresión y transición” (Westphal 68). Como se verá en el apartado dedicado a la metodología, esta investigación toma posición a través del concepto de semiósfera y de territorio (desterritorialización).

contenidas en las descripciones del espacio en Chile. Este punto geográfico en sí mismo está marcado por la novedad, porque se encuentra en constante elaboración y renovación, ya sea por el devenir propio de sus circunstancias físicas –eventos naturales como terremotos y maremotos, cambios espontáneos del paisaje natural, reorganización demográfica, etc.– como por el de sus condiciones históricas, culturales, sociales y políticas⁴⁶. Entonces, merece la pena identificar cuáles de estos incontables dinamismos son captados por las narraciones y de qué forma, a su vez, son reinterpretados y transformados por cada narrador. Asimismo, resulta necesario revisar aquellas representaciones espaciales que constituyen efectivas innovaciones para los respectivos campos literarios en que las novelas italianas y chilenas están inscritas⁴⁷.

La novedad de las conceptualizaciones del espacio puede ser localizada en las transgresiones efectuadas a “las figuras demasiado geométricas” (Westphal 65) asociadas a un contexto de referencia. La transgresión implica la superación de un límite impuesta por una norma, cualquiera sea esta. En el plano lingüístico, haciendo referencia a Cicerón, Westphal señala que la figura retórica que le corresponde a la transgresión es el hipérbaton, puesto que produce una interferencia sintáctica, “una inversión o una disociación de palabras que normalmente estarían conectadas” (63). El efecto del hipérbaton señalaría “una espontaneidad que impone la adición de una verdad, evidente o íntima, en una construcción sintáctica que parecería cerrada” (Dupriez 237). Comentando esta cita, Westphal opina que, entonces, el hipérbaton “desplegaría una zona de intimidad más allá del cierre” (63). En efecto, las representaciones espaciales producidas por una determinada apropiación literaria reflejan un ámbito privado, cuya singularidad aporta novedades que transgreden el conjunto de ideas y usos prefijados de un espacio. Cuando se vive plenamente esa dimensión íntima, proyectándola hacia la realidad externa se recaban imágenes sinceras, concepto que Bachelard alude en repetidas ocasiones en *Poética del espacio* para expresar la necesidad de tomarlas en cuenta si no se desea perder todas esas “viviendas encajadas unas en otras [...], en sus detalles y sus jerarquías, todas las imágenes por las cuales vivimos nuestros ensueños de intimidad” (48).

⁴⁶ En realidad, asumiendo que el espacio es una dimensión móvil, dinámica y heterogénea, se admite, al mismo tiempo, que la innovación transgresiva es su condición inherente. Desde esta perspectiva, todo espacio “es territorio de germinación múltiple” (Westphal 68), movido por fuerzas fluctuantes que lo regeneran en cada una de las percepciones íntimamente vividas por sus habitantes.

⁴⁷ Una representación espacial puede proporcionar innovaciones para la narrativa italiana y no para la narrativa chilena, y viceversa. De esto se tiene la siguiente evidencia: en una conversación informal, el autor de *Ultima Esperanza* me comentó la negativa de su editor de publicar la novela traducida en Chile. Tal vez, una de sus motivaciones consistía en la intuición de que las metáforas espaciales propuestas en *Ultima Esperanza* encontrarían acogida en un público lector italiano, pero no en uno chileno porque no propondrían nuevas asociaciones de sentidos, ni inéditas sugerencias que permitieran acceder a inexploradas modalidades de imaginar la Patagonia.

Esas imágenes sinceras que pertenecen íntimamente a quien las crea (Bachelard 45) expresan en su plenitud el concepto de apropiación literaria del espacio, en cuanto están impregnadas de una reelaboración personal del mundo en grado de proponer alternativas a las manidas representaciones de un lugar. Su intrínseca novedad es transgresora, puesto que emergen de forma paralela a un orden hegemónico que administra los tiempos y los espacios de la vida cotidiana.

Westphal nota que los efectos de esa transgresión se transparentan con mayor énfasis en las literaturas fundadas sobre las experiencias subalternas “obligadas a transgredir el discurso dominante para acceder a la palabra” (68). No es casual, entonces, que, en las novelas chilenas, protagonizadas por voces narrantes provenientes de los márgenes sociales, se aprecie una variedad más amplia de transgresiones a las representaciones literarias de los espacios respecto a las que se encuentran en las obras italianas. De todas formas, ambas narrativas producen innovaciones transgresoras en la medida en que proponen inéditas interacciones entre los personajes con los espacios y con sus habitantes humanos y no humanos, a partir de las cuales se exploran otras relaciones posibles que ayudan a ampliar el espectro de la percepción de un lugar. Aun así, las innovaciones aparecen con distintas intensidades: en ciertas ocasiones, absolutas –“si lleva a lo nuevo” (Westphal 76)– y, en otras, relativas⁴⁸ –“si termina reanudándose a la tradición, aunque el territorio, como las aguas del río de Heráclito, nunca tendrá dos veces la misma naturaleza” (Westphal 76)–. En definitiva, la innovación de las representaciones espaciales, cualquiera sea su nivel de intensidad, hace de la apropiación un proceso que da forma a espacialidades antes no percibidas y que expresa la necesidad inmediata de vivir creativamente la propia colocación geográfica, porque así esta asume un sentido estrechamente ligado a los deseos, afectos, lenguajes e imaginaciones de los sujetos situados.

⁴⁸ La transgresión relativa podría producir un tipo de apropiación que, como apunta Mameli et.al., si bien contesta las articulaciones formalizadas de un espacio, al mismo tiempo contribuiría a robustecerlas, pues existen algunas “prácticas de apropiación que frecuentemente terminan siendo encapsuladas o erradicadas por los flujos oficiales de poderes, políticas y economías de la ciudad” (12-3). Un ejemplo de esto se advierte en las representaciones literarias de la Patagonia promovidas por las novelas italianas, las cuales coinciden con la imagen de reserva natural de la biodiversidad que las instituciones chilenas intentan difundir para obtener beneficios económicos a través de la instalación de parques dedicados al turismo verde. Por lo tanto, las imágenes espaciales de la Patagonia presentes en las novelas italianas alimentarían la idea de una *wilderness* que, como nota Brevini, es funcional a las dinámicas del capitalismo (283). Ver también B. Debarbieux. *Imaginarios de la Naturaleza*. en D. Herniaux, A. Landon (ed.), *Geografías de lo Imaginario*. Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2011, p. 15; y E. Aliste et al. “El discurso del desarrollo en Patagonia-Aysén: la conservación y la protección de la naturaleza como dispositivos de una renovada colonización. Chile, siglos XX y XXI”. *Scripta Nova*. Vol. 18, n° 493, 2014, p. 2.)

1.2.1. El espacio humano

El ámbito territorial donde se ejerce la apropiación literaria del espacio en Chile es muy vasto, y de ello dan cuenta las novelas italianas -centradas en representar zonas en que la acción humana pareciera aplacarse ante las fuerzas de la naturaleza- y chilenas -que tienden a situar sus narraciones en áreas urbanizadas-. Entonces ¿cuál es, en definitiva, el tipo de espacialidad sobre la cual estas obras ejercen una apropiación literaria? No puede tratarse exclusivamente de una apropiación del espacio urbano ni de uno natural, puesto que los referentes geográficos aludidos en las obras presentan ambas dimensiones imbricadas. Ni tampoco del espacio a secas, porque supone un concepto que “engloba el universo entero, tanto en la dirección de lo infinitamente grande como en aquella de lo infinitamente pequeño, a su vez, infinitamente vasto” (Westphal 11). En la acepción que le asigna Angelo Turco, el espacio es, en primera instancia, “la extensión pura en la que se despliega la acción humana” (Turco 67), porque es “el ambiente de la vida *tout court*, también no humana” (71). Por otra parte, conceptualizaciones más apegadas a una interpretación euclidiana (en todo caso, ya casi superadas por el debate crítico) definen el espacio como una extensión de la superficie terrestre que no ha sido modificada por la acción humana, o como mero receptáculo fijo y pasivo de los diferentes agentes que lo componen. Entonces, ¿cómo plantear una apropiación literaria de un espacio que hace referencia a una dimensión geográfica demasiado general y abstracta, y que, por lo tanto, pareciera no contemplar las colocaciones específicas de sus habitantes?

En definitiva, se trata de un espacio captado y modificado por la percepción humana; por lo tanto, una ciudad, el campo, un pueblo, la Antártida, la Patagonia o cualquier otro ámbito espacial que reciba algún significado podría ser apropiado a través de la ficción. En efecto, se ha concertado que cuando el espacio asume valores significativos para una comunidad, llega a convertirse en un lugar que “transforma el espacio amorfo en geografías articuladas” (Yi-Fu Tuan 83). En esta misma dirección, Turco sostiene que el espacio, “porción de una zona geográfica dotada de meros atributos físicos” (15), se transforma en territorio cuando “se ejercita un cierto trabajo humano” (15) y, de esta forma, la fisicidad terrestre “se incorpora al circuito de relaciones humanas, deja de ser dato inerte y asume una plasticidad dependiente de la interpretación que dan de ella los grupos sociales” (58). Así pues, para el geógrafo italiano, la transformación del espacio en territorio, “menos reducible a la fisicidad y siempre más ligado a una realidad producida” (Turco 65), se realiza con la creación de artefactos que intentan dominar la imprevisibilidad del ambiente. Un ejemplo de territorialización del espacio puede localizarse “en el pasaje desde la boca generosa por donde la roca deja pasar naturalmente el agua, al pozo, que presupone la elección de un sitio, la excavación” (Turco 65). Para Francesco

Careri, en cambio, no es necesaria una construcción física para transformar un espacio: bastaría la presencia del ser humano “en un espacio no mapeado y el variar de la percepción que recibe al atravesarlo” (28). Por ello, acciones como salir a la vereda para conversar con los vecinos de casa, escribir sobre un sitio o simplemente caminar⁴⁹, podrían “modificar culturalmente el significado del espacio y, por tanto, del espacio en sí, transformándolo en lugar” (Careri 28).

Por lo tanto, si un lugar es un espacio dotado de sentido se podría concluir que la apropiación literaria se ejerce sobre un lugar, o que ella misma es la que convierte los espacios en lugares. Sin embargo, la distinción entre el concepto de espacio y de lugar está lejos de ser aclarada y los esfuerzos teóricos por determinar sus rasgos constitutivos revelan la dificultad de eludir su interdependencia. Una parte de la discusión se inclina por definir el espacio como una dimensión abstracta y conceptual caracterizada por Yi-Fu Tuan como una expresión de la libre movilidad y al lugar como una esfera concreta y factual que encierra “un centro tranquilo con valores establecidos” (Yi-Fu Tuan 12) y, por ende, más humanizado y delimitado, porque manifiesta la forma en que un individuo o una colectividad “organiza el espacio marcando el topo como especial para diferenciarlo de los espacios que lo rodean y lo infunden” (Tally Jr. X). En el lugar no está presente la idea de distancia, pues implica una co-presencia temporal y espacial en la que se desarrollan simultáneamente una serie de acciones humanas que confieren al lugar su identidad. Mientras que otras propuestas encabezadas por Michel de Certeau, autor clave para el concepto de apropiación que esta tesis desarrolla, plantean que el espacio es una focalización enunciativa específica desde donde el lugar es practicado (de Certeau 142). Reforzando este planteamiento, el pensador francés llega a sugerir que el espacio es “una lengua hablada, es decir, un sistema lingüístico distributivo de lugares” (142), o bien, un acto de practicarlos (142) y que “la calle geográficamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (129). El lugar, por su parte, correspondería a “una configuración instantánea de posiciones abstractas y no habitadas” (Del Bello 52). Por lo tanto, desde esta perspectiva, el espacio asumiría las características que otros autores atribuyen a la noción de lugar, y viceversa. Esta discrepancia terminológica demuestra que no existe una línea de demarcación netamente definida entre espacio y lugar (Westphal 12), lo cual lleva a sugerir que ambas categorías pueden constituirse como dos formas básicas de percibir una porción de tierra habitada no excluyentes entre sí.

⁴⁹ Práctica que Careri da un especial énfasis en *Walkscapes* al considerarla “una acción que es simultáneamente un acto perceptivo y creativo, al mismo tiempo lectura y escritura del territorio” (Careri 28), en suma, una modalidad de apropiación del espacio humano que se puede ver desplegada sobre todo en *El Faro*, *Ruido*, *Ultima Esperanza*. *Nel cuore della Patagonia selvaggia* y en algunos pasajes de *Orizzonte mobile*.

El desafío se halla en encontrar un término que incluya “los valores materiales e inmateriales tanto del espacio como del lugar” (Schiavo 76) que interfieren en la apropiación literaria de una colocación geográfica. Haciéndose cargo de esta tarea, la urbanista Flavia Schiavo propone que el espacio (entendido como el escenario que circunda la actividad humana) se conecta con el lugar (ámbito específico dotado de sentido por la acción de los sujetos) mediante la noción de contexto, puesto que permite apreciar la forma en que las diferentes áreas culturales y sociales del espacio organizan “la arquitectura general de un lugar habitado” (Schiavo 77). El concepto de contexto podría ser la opción metodológica para la superación de la dicotomía entre espacio/lugar y para revelar la efectiva correspondencia entre ambas categorías. Sin embargo, no termina por resolver el problema “de identificar una tipología de las interacciones entre espacio propiamente humano (*Lebenswelt*) y espacio que circunda al hombre (*Umwelt*)” (Westphal 13), puesto que al constituirse como un “fragmento delimitado y aislado del mundo de las ideas [...] de un ámbito particular” (Schiavo 78) centrado en los esquemas colectivos que organizan, economizan y orientan su percepción, la noción de contexto remite más bien a una dimensión general asociada convencionalmente a la categoría de espacio.

En la búsqueda por ensamblar en un único aparato conceptual los planteamientos implicados en la idea de espacio y lugar, Bertrand Westphal sugiere la noción única de “espacios humanos” (14) para desarrollar sus planteamientos sobre la geocrítica, propuesta metodológica que nace en el seno de los estudios literarios comparados, cuya principal preocupación es “sondear los espacios humanos que las artes miméticas disponen a través del texto/imagen y en el texto/imagen, explorando al mismo tiempo las interacciones culturales subyacentes” (Westphal 13). A pesar de que el autor francés no desarrolla una explicación exhaustiva del término, es posible inferir su sentido partiendo del presupuesto de que la *Lebenswelt* y el *Umwelt* están imbricados en tramas complejas, por lo que, ante la presencia del ser humano, cualquier ámbito geográfico se manifiesta simultáneamente “como matriz física [y] como la percepción que [se] tiene sobre él y el significado que lleva implícito” (Guida Navarro 7). Así, el conjunto espacio/lugar pasa a valorarse de forma multidimensional y como un ámbito que no se restringe solo a las zonas urbanizadas, sino que se extiende a cualquier área terrestre captada por la percepción humana. Es más, la distinción entre ambos términos se anularía si se admite, como lo hace Heidegger en *Ser y tiempo*, que la espacialidad es constitutiva del ser en el mundo: “la existencia es espacial. No puede disociarse el hombre del espacio. El espacio no es ni un objeto externo ni una experiencia interna. No podemos situar al hombre y al espacio uno al lado del otro” (Heidegger 31).

Esta consideración recoge lo que se ha venido planteando hasta ahora: que la existencia humana se vuelve pensable solo si se la considera en su asociación indisociable con el espacio. Aun así, es necesario insistir en darle un adjetivo para que la palabra “recupere fragmentos de la alteridad y riqueza de sentido que es innata a la idea de lugar” (Schiavo 76). El calificativo de *humano* podría restituir a la noción de espacio sus raíces profundamente existenciales antes reservadas al concepto de lugar. Por lo tanto, la apropiación literaria que se plantea en esta tesis será referida a una apropiación de los espacios humanos (sean estas ciudades, aldeas, zonas desiertas, etc.), es decir, de todos los espacios que, por ser habitados física y/o imaginariamente, activan en los sujetos la necesidad primordial de “adquirir relaciones vitales con el medio que lo[s] rodea[n] para aportar sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones” (Norberg-Schulz 9). La apropiación literaria es la realización textual desde donde se produce una orientación afectiva en el entorno, por lo que un espacio humano es, necesariamente, un espacio apropiado que reúne tanto la materialidad del ambiente como sus representaciones forjadas en la dimensión imaginaria de sus habitantes.

Aun cuando están vinculados a un referente geográfico real (en el caso de esta tesis: Valparaíso, Villa Alemana, los extrarradios de Santiago de Chile, Ultima Esperanza, la Antártida chilena, Punta Arenas y la Patagonia), los espacios humanos constituyen más bien una realidad mental que se extiende a la realidad material, pues su representación produce imágenes que terminan conduciendo las acciones humanas en ellos (Ceno 59). En este sentido, el concepto de espacio humano remite al de espacio concebido y vivido, categorías que forman parte de la triada espacial propuesta por Lefebvre⁵⁰ para comprender el espacio como una representación en vez que como un producto comparable a “un kilo de azúcar o un metro de tela” (*La producción del espacio*, 141). Etimológicamente representar “deriva del latín *repraesentare* y significa «volver presente lo que está ausente»” (Ceno 59), operación que no

⁵⁰ La primera categoría alude al espacio percibido, o sea, a los elementos evidentes y prácticas concretas que conforman un espacio. Debe entenderse como el espacio material “que vincula realidad cotidiana (uso del tiempo) y realidad urbana (redes y flujos de personas, mercancías o dinero que se asientan en -y transitan- el espacio), englobando tanto la producción como la reproducción social” (Martínez Lorea 15). La segunda categoría, el espacio concebido, reúne las representaciones espaciales, como las que plantean “los científicos, urbanistas, planificadores, tecnócratas fragmentadores, ingenieros sociales y hasta [...] cierto tipo de artistas próximos a la cientificidad” (Lefebvre, *La producción del espacio*, 97). El espacio concebido es el dominante en cualquier sociedad, porque al ser forjada por representaciones configuran “un sistema de signos verbales – intelectualmente elaborados” (Lefebvre, *La producción del espacio*, 97) que dirigen las prácticas sociales. Por último, el espacio vivido indica los espacios de representación, es decir, las imágenes y símbolos que acompañan la experiencia de los habitantes, pero también “de ciertos artistas y quizás de aquellos novelistas y filósofos que *describen* y solo aspiran a describir. Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar. Recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos” (Lefebvre, *La producción del espacio*, 98). En práctica, “es el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una experiencia material [...] donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial” (Martínez Lorea 16).

recupera la totalidad de una realidad, sino que necesariamente proporciona algunas de sus informaciones en desmedro de otras (Ceno 59) en base a los filtros que los sujetos aplican voluntaria o involuntariamente. Los espacios humanos pueden llamarse así porque se sostienen sobre la base de impresiones (vale recordar, siempre parciales y diferentes en cada habitante) desencadenadas por el contacto con un determinado referente geográfico. Por este motivo, el espacio humano, al contener geografías imaginarias que intervienen directamente las que se encuentran inscritas en el mapa real, coincide con el espacio concebido y, especialmente, con el vivido. En este espacio, donde la imaginación y la capacidad creativa son los principales factores de acceso y de transformación de la realidad, se desplegaría la apropiación espacial. A su vez, el concepto de espacio humano asume las características del *thirdspace*, el cual engloba en un conjunto integral “la subjetividad y la objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo conocible y lo inimaginable, lo repetitivo y lo diferenciado, la estructura y la agencia, la mente y el cuerpo, la conciencia y la inconciencia, la disciplina y la transdisciplina, la vida cotidiana y la historia sin fin” (Soja 56-7).

En definitiva, desde que los espacios humanos abordados por las novelas chilenas e italianas asumen la forma de las representaciones dadas por sus habitantes/narradores, entran en la órbita de la vida humana, configurándose como ámbitos rizomáticos, desterritorializados y “privados de cualquier estabilidad en el tiempo” (Westphal 76), condición que garantiza su perenne reactualización. En los siguientes dos apartados se describirán los principales espacios humanos aludidos en las obras.

Espacios urbanos: Valparaíso, Villa Alemana, Punta Arenas, Santiago de Chile

Este es el espacio humano por excelencia, porque allí se depositan las obras materiales y simbólicas que los sujetos construyen para transformar el paisaje y hacerlo encajar en sus propias imágenes del mundo. Para Lefebvre, un espacio urbano puede ser identificado por la presencia de los siguientes elementos:

el agua, la electricidad, el gas (butano en el campo), acompañados del coche, la televisión, los utensilios de plástico, el mobiliario “moderno”, lo que implica nuevas exigencias en lo relativo a los “servicios”. Entre los elementos del sistema de valores, citaremos el ocio a la manera urbana (bailes, canciones), las costumbres, la adopción rápida de las modas. Y también las preocupaciones por la seguridad, las exigencias de previsión relativas al porvenir; en resumen, una racionalidad difundida por la ciudad (*El derecho a la ciudad*, 26-7).

Estos aspectos pueden ser encontrados tanto en zonas “completamente dominadas por la arquitectura, la publicidad y las comunicaciones” o en aquellas en que se “mantiene[n] reductos todavía campestres o rurales” (Szmulewics 9). Por la manera en que son representadas en las novelas italianas y chilenas, la ciudad de Valparaíso (presente en *El Faro* y en ciertos pasajes de *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*) y de Santiago (en donde se sitúa *Fuerzas especiales*) pueden ser incluidas dentro del primer grupo, en tanto son narradas como tejidos urbanos marcados por “el hogar y el trabajo, el descanso y el placer, lo local y lo global, lo capitalino y lo regional” (Szmulewics 9) y por el encuentro con el otro, característica esencial de la ciudad (Agudelo Castañeda 118). Mientras que en el segundo grupo figuran Villa Alemana (principal escenario de *Ruido*), Punta Arenas (referida en *Orizzonte mobile*, en *Ultima Esperanza* y en *Croce del sud*) y los poblados dispersos de la Patagonia (descritos en *Orizzonte mobile* y *Croce del sud*), porque son mostrados como zonas abandonadas con muy poca densidad poblacional, desconectadas con el resto del mundo y con una infraestructura que aparenta “una continuidad general” (Bailey 63), a diferencia del nivel urbano, que se distingue por su fragmentariedad dada por la distribución dispersa de edificios, plazas y calles. Sin embargo, en la actualidad Villa Alemana y Punta Arenas están lejos de ser pueblos rurales; en realidad, son ciudades que acaparan cada vez más habitantes y que han adquirido una notoriedad cultural y política relevante dentro del país⁵¹.

Los primeros elementos que pensadores como Lefebvre y Norberg-Schulz⁵² atribuyen al espacio urbano remiten a un plano material, el cual interesa en el análisis literario en la medida en que crea “oportunidades y campos de acción, potenciales o actuales” (Turco 76), a

⁵¹ Villa Alemana ha albergado algunos hitos culturales como el nacimiento de varias bandas de rock que han alcanzado reconocimiento internacional, destacándose entre ellas La Floripondio, o como el avistamiento de la Virgen María por parte de Miguel Ángel Poblete, joven huérfano que entre los años 1983-1988 logró movilizar multitudinarios peregrinajes al cerro Montecarmelo para mostrar sus contactos con la Santa. Es ampliamente sabido que este hecho fue aprovechado por la dictadura militar para organizar montajes políticos. Basada en estos sucesos, se estrena la película *La pasión de Michelangelo* en el año 2013, en la que participé como extra de varias escenas rodadas a pasos de mi domicilio de aquel entonces. Desde el punto de vista político, Villa Alemana destaca por ser una de las primeras comunas del país con un gobierno municipal abiertamente eco-feminista, dirigido por la alcaldesa Javiera Toledo, autoridad comunal más votada en la historia de la ciudad.

Punta Arenas, por su parte, es la ciudad más poblada de la Patagonia chilena y uno de los principales focos de interés de turistas extranjeros interesados en visitar el Parque Nacional Torres del Paine o en seguir las huellas de exploradores, científicos y marineros europeos que marcaron el pasado colonial de la ciudad. El actual Presidente de la República de Chile, Gabriel Boric, es oriundo de Punta Arenas, así como también varias personalidades de renombre en el ámbito literario: Alfonso Alcalde, Oscar Barrientos, Marina Latorre, Pavel Oyarzún, Astrid Fugellie, Roque Esteban Scarpa, entre otros/as. Una de sus últimas novedades políticas de gran repercusión ha sido la inclusión de un representante del pueblo Selk’nam en la Convención Constituyente (órgano en el que se redactará la nueva constitución de la República), nunca antes presente en ninguna instancia institucional, debido a que, hasta el día de hoy, no ha sido reconocido oficialmente por el Estado como pueblo originario.

⁵² Paralelamente a Lefebvre, Norberg-Schulz estima que los elementos básicos del espacio urbano son: “el distrito, considerado como una aglomeración o grupo de construcciones más o menos bien definidos; la calle, que es básicamente una formación lineal, y la plaza, que es un cercado” (90).

la vez que “recuerdos, deseos y emociones [...] que se alojan en los recovecos más impensados” (Szmulewics 9). Asimismo, es importante tomar en cuenta el plano material de los espacios urbanos representados en las novelas por la siguiente cuestión: dado que la apropiación implica una transformación de los espacios humanos, es necesario que esta se realice sobre puntos geográficos reales para observar las modificaciones efectivas que sufren cuando son transferidos al texto literario⁵³. La apropiación de las materialidades de una ciudad permite transformarla en un “lugar de deseo, desequilibrio permanente, sede de la desilusión de normalidades y presiones, momento de lo lúdico y lo imprevisible” (Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 100), características que el filósofo francés atribuye a la esencia misma de lo urbano y que dan la entrada a la apreciación de su dimensión inmaterial, que es de la que se ocupará esta tesis con más detención. En este sentido, la apropiación literaria aporta a la ciudad los valores que la vuelven un tejido urbano, a saber, el dinamismo, la simultaneidad, el intercambio y la interacción (Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 103). Pero si la apropiación literaria genera características que Lefebvre identifica como propias del espacio urbano, entonces se podría concluir que cualquier espacio humano cuando es apropiado asume rasgos de lo urbano. Esta sugerencia halla sustento en las mismas palabras de Lefebvre cuando plantea la hipótesis de que “la vida urbana, conducidas por el tejido urbano, penetran en el campo” (*El derecho a la ciudad*, 26) y, así, termina por urbanizar por completo toda la sociedad (Lefebvre, *The Urban Revolution*, 44). Las interacciones, intercambios, encuentros y convergencias, elementos definidores de esa “forma mental y social” que es lo urbano, también están presentes en otros tipos de espacios humanos cuando son plenamente habitados.

¿Espacios naturales?: Antártida chilena y Patagonia

La cordillera de la Costa y de los Andes del sur de Chile, los fiordos de la Patagonia como el de Ultima Esperanza, los lagos, ríos, valles, bosques y la Antártida son algunos de esos otros espacios humanos apropiados por las novelas estudiadas, particularmente por las italianas. Desde la perspectiva de estas obras, esos ambientes son dominados por la fuerza de la naturaleza concebida como salvaje, “idea cualquier cosa menos «natural»” (Brevini 19), puesto que surge en el seno de la civilización con la función de contraponer la voluptuosidad del paisaje, el comportamiento de los nativos y el supuesto retraso de sus sociedades a los

⁵³ Esta idea podría sugerir que no es posible apropiarse literariamente de lugares que no existen. Sin embargo, aun cuando este fuera el caso, dicha apropiación se efectuaría a partir de la selección de los elementos de un espacio humano ya experimentado para construir uno fundado en la imaginación.

modelos europeos impregnados de cultura colonial. Incluso, para los pueblos que viven dentro de esos territorios, la idea de naturaleza salvaje les resulta totalmente ajena (Brevini 22).

En la cultura occidental, la conceptualización del espacio no domado por la acción del hombre se remonta a la civilización clásica fuertemente urbana, en la que el campo era visto como el lugar de la barbarie y de “las fuerzas oscuras que se agitan en la sombra” (Brevini 72). De allí que palabras como rústico, agreste o salvaje encerraran sentidos negativos y que reforzaran una polarización que “se revelará constitutiva de la mentalidad del hombre occidental” (Brevini 71). Los narradores italianos no son la excepción, aunque en muchas ocasiones interpreten de forma positiva los elementos asociados a lo natural, al ser considerados como válvulas de escape a la degradación moderna que llevan hacia “un mundo de incorrupta pureza: extremo, remoto, intangible” (Brevini 118). Chile engloba un territorio que suscita interés precisamente porque se encuentra lejos de Italia y esto sitúa al país en “un más allá, ya sea geográfico o cultural” (Brevini 104) que podría reconfortar a los habitantes solitarios y alienados de los centros urbanos europeos. Otra reinterpretación de la naturaleza salvaje observada en las novelas italianas es la de presentarse como un archivo de los secretos geológicos de la tierra, pero también de las raíces de la existencia humana. Tales indagaciones científicas y espirituales son facilitadas por la presunta ausencia de habitantes en territorios que, en realidad, eran todo menos que deshabitados. Pero el encanto del sur de Chile para un imaginario europeo radica precisamente en que estén desprovistos de una dimensión antrópica.

A partir de estas conceptualizaciones, las novelas italianas configuran un paisaje que privilegia la descripción de “buenas vistas” panorámicas (Urry 110) en pausas narrativas que muestran los elementos ambientales que los observadores consideran dignos de representar. Por lo tanto, componen un paisaje artificial que es fruto de una construcción cultural, de mediaciones literarias y de habilidades aprendidas sobre cómo ver la naturaleza, cuya geografía termina siendo mental antes que física. La definición misma de paisaje contempla un evidente componente humano, pues “designa una determinada parte de territorio, así como es percibida por la población” (Cisani 247). Por este motivo, sería engañoso catalogar los escenarios de las novelas italianas como espacios naturales desprovistos de la acción humana. También porque en ellos se encuentran racionalidades territorializantes autóctonas históricamente ignoradas, pero que las narraciones intentan recuperar e integrar en su sistema de valores⁵⁴, siendo un

⁵⁴ Según Turco, si la lógica que mueve la creación de un territorio proviene de quienes siempre han vivido allí, produce una territorialización autocentrada. En cambio, si ese territorio es producido por una sociedad externa al espacio transformado, entonces se genera una territorialización heterocentrada (Turco 140). En el caso de que convivan ambas racionalidades territorializantes será posible observar elementos simbólicos, materialidades y estructuras territoriales pertenecientes a cada sociedad. En el caso de los territorios habitados por indígenas de lo

claro ejemplo de esto la novela *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, en la que, a fin de cuentas, se reconoce la validez de las representaciones de la naturaleza de la superficie terrestre de los pueblos autóctonos con los que el protagonista de la historia entra en contacto. Tomando en consideración los planteamientos de estudiosos del espacio tanto en geografía como en literatura⁵⁵, bastan dos ramas cruzadas puestas allí de manera intencional para que un espacio se convierta en lugar, ya que expresan “una realidad física y geográfica [transformada] en una realidad económica y social” (Brevini 70). Así, aunque la primera impresión del explorador italiano que narra la novela de Paolo Ferruccio sobre las construcciones habitacionales de los chonos, mapuches y aonikenks es de asombro por su precariedad material, luego cambia hacia una comprensión que reconoce su función en un ambiente en que los habitantes deben adaptarse para sobrevivir.

La dimensión natural de los escenarios en que transcurren las narraciones italianas queda, así, englobada en la noción de espacio humano, en cuanto es apropiada simbólicamente por las percepciones que la transfieren al texto literario, dando cuenta de sus transformaciones “y de su titánica potencia, en detrimento de quienes han subestimado o han pretendido doblegar las fuerzas oscuras de la vida a sus propios intereses” (Brevini 347). El espacio humano que se configura a partir de esta interpretación es uno construido por la interacción entre las fuerzas impredecibles de la naturaleza y la acción de animales y de personas. De esta forma, es posible definir la naturaleza como algo más que sus elementos naturales: “podemos verla como un flujo, un proceso en movimiento, algo que sucede activamente y que literalmente hace que un espacio esté lleno de vida” (Colombo y Manfredi 82). Vista así, la naturaleza no estaría confinada a un solo tipo de espacio, sino que irrumpe en cada lugar habitado “ocupándolo y llenándolo” (Colombo y Manfredi 82). Si el arquitecto paisajista es quien ayudaría a discernir las potencialidades espaciales de la naturaleza tanto en el contexto urbano como en el rural (Colombo y Manfredi 82), en ámbito literario las novelas italianas podrían asumir este rol cuando en sus narraciones dejan entrever que el espacio natural es un todo relacional (Neira, et. al., 322) articulado por “humanas/os y no-humanas/as” (Haraway 46). Reconociendo las transformaciones, agencias y compenetraciones de la naturaleza con los sujetos, las obras trascienden la idea de un espacio natural salvaje asociado tradicionalmente al sur de Chile. En

que hoy se conoce como Chile, la coexistencia de las territorializaciones autocentradas y heterocentradas ha sido conflictual, al punto de provocar el exterminio total del pueblo aonikenk y chonos, por citar solo aquellos que son nombrados en las narraciones italianas.

⁵⁵ Es el caso de los aportes de Angelo Turco (*Verso una teoria geografica della complessità*), de Franco Brevini (*L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*) y de Francesco Careri (*Walkscapes. Camminare come pratica estetica*).

este sentido, se aproximan a un enfoque post-humano (Barad, 2017; Haraway, 1992; Braidotti, 2008, 2017) que subraya la capacidad de los sujetos de entrar en relación con los diferentes agentes que componen el espacio chileno.

Admitiendo que las interacciones humanas y la asignación de sentido a la realidad son posibles también en espacios extra-urbanos, las novelas proponen una superación de los rígidos confines que a menudo se dan por sentado entre lo urbano y lo rural, la naturaleza y la cultura, el centro y la periferia, lo estructurado y no estructurado, etc. Así, se pone en evidencia que las apropiaciones espaciales se desarrollan en donde exista presencia humana, puesto que no están sujetas al tipo de espacialidad en que se despliegan, sino que a los procesos y relaciones que abundan dentro de un espacio dominado por la naturaleza o por la acción antrópica. Con esta idea se muestran de acuerdo Mameli et. al., Ripoll y Veschambre, quienes afirman que la apropiación espacial pone énfasis en las relaciones que se dan en un espacio más que en el espacio en sí (Mameli et. al., 12; Ripoll y Veschambre 9). En particular, los dos últimos autores sostienen que, desplazando el enfoque desde la espacialidad a las presencias, políticas y experiencias, la apropiación del espacio presentaría para la geografía social el interés metodológico de permitir la comprensión de los “actores y sus prácticas, relaciones y procesos sociales en lugar de los «objetos geográficos» a menudo demasiado fijos, cosificados o incluso personificados” (Ripoll y Veschambre 9). Desde esta perspectiva, conviene poner el acento en la apropiación en vez que en el espacio mismo para apreciar sus fluctuaciones internas. Llevado al ámbito literario, este cambio de perspectiva permitiría poner al centro de la atención el lenguaje empleado en la elaboración de las representaciones ficcionales de los espacios humanos, en tanto refleja los afectos, imaginaciones y conceptualizaciones que inciden directamente en la forma de habitar y también de transformar las diferentes espacialidades.

1.2.2. Las categorías de la apropiación literaria del espacio humano

El lenguaje es la dimensión más evidente de la apropiación literaria del espacio humano, porque a través de sus mecanismos de representación efectuados principalmente a través de figuras retóricas, tales como la metáfora, la sinécdoque, el asíndeton, la comparación y la anáfora, y de intertextualidades y resignificaciones de un imaginario precedente, muestra concretamente las transformaciones espaciales y el conjunto de valores que guían la apropiación⁵⁶. Sin embargo, en ella también confluyen otras dimensiones, tal vez menos

⁵⁶ Una oración que proponga una forma diferente de apreciar un lugar da cuenta de un proceso de apropiación guiado por las sugerencias, significados y valores de quien lo vivencia, y los textos literarios son sus depósitos más prolíferos. Más allá de las novelas que se analizarán en los siguientes capítulos, vale la pena notar, por

evidentes, pero igualmente relevantes para comprender la forma en que los espacios son asimilados y modificados literariamente. Estas son el distanciamiento y la imaginación, los cuales, junto con la dimensión lingüística, son interdependientes y, por ello, se manifiestan simultáneamente. Aun así, por cierta conveniencia metodológica, en esta tesis se intentará darles una secuencia lógica que transparente sus relaciones de correspondencia, así como también delimitar sus características para captar las específicas operaciones y modalidades con las que el espacio humano es apropiado literariamente en las novelas italianas y chilenas. A continuación, se explicará cada una de estas categorías concatenándolas en una relación de sucesión, aun admitiendo que la apropiación literaria es un proceso no lineal, dinámico e impredecible.

El distanciamiento

En las narraciones se observa que los personajes tienden a poner sus esfuerzos en alejarse de las condiciones materiales, sociales y simbólicas que determinan sus contextos y las maneras de habitarlos, con el fin de producir nuevas representaciones del espacio habitado y de transgredir aquellas que se encuentran demasiado enraizadas en el imaginario común. Por lo tanto, el distanciamiento se constituye como una instancia inicial de creación en la que la imaginación y el lenguaje se despliegan, favoreciendo el ajuste de los espacios humanos a ese territorio interior desconocido al que se aspira dar forma.

Es posible distinguir dos ejes que configuran la posición distanciada: la compenetración afectiva con el espacio humano de referencia y la emancipación de sus determinaciones físicas y simbólicas. El primer punto reúne una de las primeras ideas que se suele evocar a propósito del concepto de apropiación espacial, y que, a la vez, pareciera indicar una contradicción con la noción misma de distanciamiento. Sin embargo, esta paradoja se resuelve en cuanto se asume que los valores que se les atribuye al espacio habitado y que generan el apego afectivo, son producidos en el retraimiento hacia las imágenes de la intimidad. Allí se configuran los significados que permitirán una orientación en el mundo a partir de las formas subjetivas con que es percibido. Este retiro hacia la vida interior implica una separación momentánea con el

ejemplo, las apropiaciones de Gabriela Mistral sobre el Duomo de Siena, del cual sugiere que “es una gran cebra o un tigre” (58). A través de esta metáfora, que Bachelard podría catalogar como una “imagen sincera”, la poeta chilena abre la posibilidad de imprimir las propias imágenes incluso sobre sitios fuertemente marcados por su función religiosa, social o cultural. En la vida cotidiana no es extraño que también se efectúen estas reelaboraciones de sentido sobre los espacios que transitamos diariamente, las cuales producen una estrecha implicación afectiva con el propio territorio. Cuando escucho decir que la cadena de cerros de Valparaíso es el lomo de un dinosaurio dormido o que el Duomo de Milán, en realidad, es una estalagmita, entonces allí presencio una apropiación en toda su plenitud.

entorno, puesto que es el pasaje preliminar para generar una cohesión emotiva con la realidad espacial y así llegar a lo que Ripoll y Veschambre entienden como “apropiación «existencial»” (5) o, en otras palabras, aquel sentimiento de pertenencia con el que se percibe que “un lugar es nuestro porque somos suyos, es parte de nosotros porque somos de él” (Cavaillé 222). Michel de Certeau advierte que este alejamiento transitorio es necesario para que surjan “los paisajes desconocidos y las extrañas fábulas de nuestras historias interiores” (124) y, según Ceno, para que emerjan las “infinitas posibilidades de relaciones entre seres humanos y territorio” (44).

El distanciamiento transitorio de un espacio humano para apropiarse de ello es una idea que no suscita acuerdo general por parte de quienes escriben ficción. Hay autores que son de la opinión de que “la construcción de los lugares no puede ser una operación desarrollada *in absentia*, sino que se funda en una relación vivida casi carnalmente con los espacios que el escritor luego transpone en su obra” (Westphal 208). Umberto Eco es uno de los pensadores que adhiere a este planteamiento en *Seis paseos por los bosques narrativos*: “cuando relato me gusta tener ante los ojos los espacios de los que voy relatando: esto me da una especie de intimidad con el asunto y me sirve para ensimismarme en los personajes” (86). Es una preferencia que los escritores italianos a la hora de narrar los espacios en Chile no toman en cuenta, puesto que montan sus historias a partir de conocimientos previos o experiencias pasadas de viaje al país, por lo que la distancia es ínsita a sus narraciones. Un autor célebre que, a diferencia de Eco, comulga con la necesidad de escribir a partir del alejamiento es Ítalo Calvino. En *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, comenta: “Tal vez para escribir de París debería desapegarme, estar lejos: si es verdad que siempre se escribe partiendo de una falta, de una ausencia” (190). El presente trabajo se inclinará por esta última reflexión, puesto que se muestra afín con lo que se intentará sugerir: que la distancia es un lugar de producción de sentidos de un espacio humano y de su asimilación a los paisajes interiores de sus habitantes.

El segundo nivel del distanciamiento parte del presupuesto, ampliamente desarrollado por Angelo Turco, de que por su constitución biológica, el ser humano, a diferencia de otros seres vivos, está “expuesto a la perturbación de un «diluvio de estímulos» [provenientes del ambiente] que atenta contra su conservación y que no son capaces de gobernar sobre la base de procedimientos dados naturalmente” (Turco 22). Por lo que, para no dejarse determinar por esas condiciones externas -que pueden provenir desde las amenazas de las fuerzas naturales o desde las opresiones de los sistemas sociales- los sujetos toman distancia construyendo un campo propio de alusiones que les sirve de “«segunda naturaleza» idónea para la vida” (Turco 22), a partir de la cual se liberan “de un contexto del tipo estímulo-respuesta” (Turco 22). De

esta forma, consiguen minimizar “los puntos de contacto con la situación contingente” (Vendryès 111), establecer relaciones no determinísticas con el ambiente y exonerarse “de las obsesiones de la inmediatez” (Turco 25). Si bien estos planteamientos se inscriben en el campo de los estudios geográficos sobre la acción territorial, consistente en el conjunto de prácticas que permiten a los seres humanos eximirse de las constricciones de la espacialidad (Turco 73), el estudio literario de la apropiación espacial puede servirse de sus hallazgos para analizar el proceso creativo con el que se elaboran representaciones que trascienden algunas formas estructuradas de usar, imaginar y habitar un determinado espacio humano. Estas representaciones formuladas a partir de un distanciamiento permiten la creación de sentidos con los cuales apropiarse de un lugar.

En las novelas estudiadas, la distancia aparece declarada explícitamente por los narradores de *Fuerzas especiales*, *El Faro* y *Orizzonte mobile*, o entre líneas en obras como *Ruido* (expresada en el trabajo memorioso de una época y un espacio), *Croce del sud* y *Ultima Esperanza* (reflejada en el punto de vista extranjero). En ambos casos, la posición distanciada genera dos procedimientos básicos que permiten que los sujetos configuren un espacio humano sin dejarse arrastrar completamente por sus determinaciones: la representación y la transgresión. La representación de un espacio implica la selección de algunos de sus incontables rasgos imposibles de percibir en su “multiplicidad de fases de impresión” (Fink 37). Es una selección que se realiza a partir de una “unilaterización, una reducción monofocal” (Westphal 175) que permite tomar cierta distancia respecto a la simultaneidad de niveles que confluyen en un espacio y así extraer sus datos más relevantes. La representación, por lo tanto, comporta un “salir del presente y, al mismo tiempo, un salir del lugar” (Westphal 175). La transgresión, por su parte, al efectuar “trayectorias nuevas, imprevistas e impredecibles” y al atravesar “un límite más allá del cual se extiende un margen de libertad” (Westphal 70), va dirigida hacia una emancipación de las representaciones con las que un territorio es referido, porque su tendencia es huir siempre “del centro del sistema” (Westphal 70). Para complementar esta idea, Westphal cita el estudio de Maffesoli sobre el nomadismo, en el que el sociólogo afirma que “se es de un lugar, se crean lazos a partir de ese lugar, pero para que adquiera todo su significado debe ser negado, superado, transgredido, realmente o fantásticamente” (Maffesoli 73). Las experiencias espaciales plasmadas en las seis novelas analizadas constituyen representaciones transgresivas, porque expresan las particularidades heterogéneas de los universos íntimos de cada narrador, las cuales, por ser múltiples, improbables y creativas, se distancian de los significados convencionales establecidos en el espacio vivido y los subvierte. Sin embargo, por muy transgresivas y sutiles que sean dichas representaciones, no

logran dar cuenta de todas las dimensiones de un espacio, por lo que inevitablemente se configuran como ideas generales fruto de operaciones de abstracción y de reducción de la complejidad espacial, realizadas necesariamente a partir de un punto de vista, aspecto que será estudiado en profundidad en el segundo capítulo de esta tesis.

La imaginación

La zona donde los sujetos se retraen para distanciarse transitoriamente de las representaciones, experiencias e imaginarios fuertemente asociados a un espacio humano, corresponde al plano de la imaginación. Si bien es una operación psíquica intrínseca a la actividad humana, en el ámbito de la apropiación literaria del espacio cobra especial importancia, puesto que participa directamente en los procesos de creación de imágenes espaciales, tanto en la fase de distanciamiento como en la de su materialización en el lenguaje. Se trata de una función esencialmente generativa que “puede asumir diversas configuraciones y aparecer ya sea predominantemente como concepto o como imagen o como recuerdo [o, también, como emoción o *rêverie*]” (Lapoujade 17). Es, al mismo tiempo, una dimensión que, aunque se encuentra insertada en la historia y en la cultura, no está sujeta a ellas (Lapoujade 17). Por lo tanto, la imaginación proporciona a los sujetos la posibilidad concreta de independizarse de sus contextos. Entre las seis novelas del corpus, *Fuerzas especiales* destaca en este sentido, dado que hace del trabajo imaginativo la principal vía de resistencia contra un ambiente que amenaza la vida de sus habitantes. A partir de la imaginación se vuelve posible proyectar espacios habitables alternativos a los que ofrece una realidad marcada por la violencia y la miseria. En las otras obras, la actividad imaginativa produce espacios simbólicos que trascienden su concreción, ya que se manifiesta como un “fenómeno poético de liberación pura, de sublimación absoluta” (Bachelard 76) que, incluso en las situaciones más cotidianas, restituye la oportunidad de encontrar nuevos sentidos⁵⁷. De modo que la imaginación se instituye como el plano en donde se resuelven los constreñimientos que impiden cualquier tipo de apropiación espacial (Lefebvre, *De lo rural a lo urbano*, 210).

⁵⁷ En *Poética del espacio*, Bachelard proporciona varios ejemplos donde la imaginación aumenta los valores de actos y espacios habituales. Uno de ellos alude a la historia que encuentra en una novela italiana sobre un barrendero que al limpiar las calles activa sus ensoñaciones que le permiten figurarse que no solo barre el asfalto, sino que también “la gran pradera de la verdadera naturaleza donde volvía a encontrar su juventud, el gran oficio de segador al sol del amanecer” (76).

Las espacialidades creadas con la imaginación forman parte de la realidad en un conjunto indisociable a sus datos objetivos (Westphal 215). Claudio Magris, autor de *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, da cuenta de la inseparabilidad de la dimensión imaginaria y material de un espacio humano cuando, a propósito de su natal Trieste, comenta que esta es una ciudad hecha de papel, o sea de las imaginaciones de todos aquellos que la han ficcionalizado: “Svevo, Saba, Slataper no son escritores que nacen en ella o de ella, sino más bien escritores que la generan y la crean, que le dan un rostro” (Ara y Magris 16). A su vez, Calvino llega a afirmar respecto a París que, antes de ser un espacio urbano del mundo real, esta es “una ciudad imaginada a través de libros, una ciudad de la que nos apropiamos leyendo” (*Eremita a Parigi*, 190).

Lo mismo se podría afirmar de cualquier otro espacio humano del que existan representaciones literarias, puesto que estas, así como la esfera material de esos espacios, lo conforman e, incluso, se muestran como sus primeras vías de acceso. Es el caso de las novelas italianas: proponen una Patagonia fundada principalmente en una imaginación que toma referencias intertextuales de una red de obras que aluden tanto a esta zona como a las experiencias de viaje a otros lugares recónditos. También es el caso de las novelas chilenas que convierten en ámbitos mentales y afectivos la realidad material de los espacios captados a través de todos los pliegues de la actividad imaginativa. Por lo tanto, los espacios humanos surgen del ensamblaje de una lectura real e imaginada del mundo (Soja 242) que, como observa Westphal, el pensamiento occidental tradicional siempre se ha preocupado de diferenciar (222). Marc Augé es uno de los teóricos que critica la contraposición entre espacio imaginado y espacio real, argumentando que la urbe existe justamente “gracias al imaginario que produce y que le llega de regreso, que alimenta y del cual se nutre, que engendra y que la hace renacer en cada instante” (142). Lefebvre también adhiere a esta idea al plantear que “cualquier ciudad, cualquier aglomeración, ha tenido y tiene una realidad o una dimensión imaginaria [...] y es necesario hacer un sitio a estos sueños, a este nivel de lo imaginario, de lo simbólico” (*De lo rural a lo urbano*, 210). La imaginación es, pues, uno de los mecanismos fundadores de los espacios que no debe seguir siendo eludido⁵⁸, porque considerando Chile, así como Grenier lo hace con India, como “un *país imaginario* nos acercamos más a su realidad” (Grenier 113). En efecto, en las representaciones ficcionales de los espacios humanos en Chile prevalecen imágenes

⁵⁸ Esta es una advertencia generalizada entre los estudiosos contemporáneos del espacio y que puede ser resumida en los siguientes términos: “la investigación sobre la apropiación del espacio urbano también debe incluir el análisis de mundos imaginarios, porque la realidad social de las personas que se apropian de estos espacios está saturada de imaginaciones” (Schwanhauser 39).

que ponen en evidencia recuerdos, percepciones sensoriales, sugerencias o cualquier otro producto de la imaginación desencadenado por una determinada experiencia espacial.

Esta realidad imaginaria de los espacios en Chile se aborda en el capítulo dedicado a la imaginación y se procurará analizarla a través de los ideogramas espaciales presentes en las novelas chilenas e italianas. El primer teórico de la literatura en utilizar la noción de ideograma fue Mijail Bajtin, quien establece que “el hablante en la novela es, en una u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras son siempre *ideogramas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social” (Bajtin 148). A partir de estos planteamientos preliminares, se desglosa que los ideogramas son aquellos enunciados que expresan una ideología del personaje hablante. Estas primeras aproximaciones al concepto de ideograma son posteriormente profundizadas por Julia Kristeva para desarrollar sus teorías sobre la intertextualidad y la semiótica del texto literario. La autora búlgara refiere que un ideograma es “aquella función intertextual que puede leerse materializada a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales” (*El texto de la novela*, 16). En esta definición subyace, por una parte, una perspectiva semiótica que considera el texto como un ideograma insertado en la trama de textos de la sociedad y de la historia como un producto ideológico y ya no solo como uno lingüístico (Kristeva, *Semiotica I*, 148); por otra parte, predomina un enfoque intertextual que asimila prácticas discursivas exteriores reorganizándolas en el texto para darle “las «coordenadas» que necesita para ser inteligible” (Sueldo 53); y, por último, un punto de vista “que toca la teoría del conocimiento materialista” (Pérez 73), puesto que el ideograma “es el hogar” (Kristeva, *Semiotica I*, 148), o si se quiere, la unidad de base desde donde se aprehende “la historia monumental, la historia estratificada de significancias” (Pérez 73). En definitiva, el ideograma es una función intertextual en la que “el conjunto textual extra-novelesco” asume un valor “en el conjunto textual de la novela” (Kristeva, *Semiotica I*, 148). Por este motivo, el ideograma permite unir “las prácticas translingüísticas de una sociedad, condensando el *modo dominante* de pensamiento” (Kristeva, *Semiotica I*, 110). La definición de ideograma propuesta por Edmond Cros conecta con esta última idea, puesto que coloca el énfasis en su capacidad “para infiltrarse e imponerse en las diferentes prácticas semióticas de un mismo momento histórico” (Cros 122) más que en su función intertextual. La definición en cuestión es la siguiente:

el ideograma es un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso. Esta se impone en un momento dado en el

discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta. El microsistema que se va instituyendo de esta forma se organiza en torno a una dominante semántica y a una serie de valores que fluctúan según las circunstancias históricas (Cros 97).

La recurrencia a la que se hace alusión no es eficaz porque se repita muchas veces en el discurso social, sino porque hace del ideograma un “principio regulador subyacente en los textos narrativos” (Moszczyńska 244). También para Sarlo y Altamirano el ideograma es la unidad organizativa de las narraciones, puesto que proporciona el elemento base para que una realidad pueda formar parte de un contenido literario: una interpretación ideológica del mundo (54). Los ideogramas presentes en las novelas transmiten imágenes, conceptos, afectos, percepciones sensoriales o ensueños sobre los espacios humanos en Chile. En esos ideogramas están filtradas las imaginaciones de otros textos literarios y discursos sociales (como el del turismo), por lo que su análisis se vuelve importante para detectar el contenido de la realidad imaginaria que se transmite en las posiciones ideológicas de los personajes desde donde interpretan sus contextos espaciales.

Un segundo elemento que será abordado en el capítulo dedicado a la imaginación en la apropiación espacial es la percepción sensorial que subyace en las representaciones literarias del espacio humano en Chile. Si los olores, sonidos, sabores, imágenes y experiencias táctiles captados por una perspectiva externa podrían distar mucho de lo que percibiría una visión local, entonces la “percepción sensorial [y todas las imágenes que emerjan de ella] es una cuestión de punto de vista” (Westphal 189). Por este motivo, junto a las polisensorialidades, se estudiarán los puntos de vista de los personajes, puesto que cada perspectiva -sea esta exógena, alógena o endógena- privilegia una determinada percepción sensorial para crear imágenes espaciales. En general, esas imágenes expresan “una toma de conciencia, incluso en mínimas proporciones, de un Yo en relación al Otro, de un Aquí en relación a un Más Allá” (Pageaux 60). Analizar comparativamente las imaginaciones que surgen de esas relaciones diferenciales, permitiría localizar los estereotipos ligados al espacio humano en territorio chileno y a sus habitantes, así como también aquellos ideogramas que desestabilizan dichas representaciones estereotipadas proponiendo nuevas interpretaciones de esa realidad espacial. Tanto los estereotipos como los ideogramas innovadores son el resultado de específicas apropiaciones espaciales, pero solo estos últimos le otorgan a la apropiación su carácter de literario, puesto que crean espacialidades imaginarias y simbólicas inéditas sobre espacios humanos reconocibles en la esfera extra-literaria. Los estereotipos, por su parte, realizan una interpretación genérica de los lugares, como es el caso de algunas representaciones de la

Patagonia presentes en *Croce del sud*, *Orizzonte mobile* y *Ultima Esperanza*, las cuales, en ocasiones, propenden a no considerar sus elementos específicos porque prefieren observarla como un soporte instrumental que funcione de paisaje exótico. El análisis de los estereotipos cobra sentido, entonces, para “desmitificar todo lo que entorpece las relaciones interpersonales, la libre valoración de la realidad, la originalidad y la innovación” (Amossy y Herschberg 118).

Tanto en el apartado dedicado a los ideogramas de los espacios humanos en Chile y a las percepciones sensoriales, se estudiarán los tres puntos de vistas que predominan en el conjunto de las novelas y que determinan el carácter de las imágenes y de las experiencias corporales que obtienen sus narradores del contacto con el ambiente. Estas perspectivas son: la mirada exógena (*Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza* y *Croce del sud*); alógena (*El Faro*) y endógena (*Ruido y Fuerzas especiales*). Vale la pena notar que las posturas adoptadas en cada obra nacen de una elección de otras infinitas posibles formas de aproximarse a un espacio. Por este motivo, las novelas italianas no están obligadas a asumir un punto de vista exógeno, así como las chilenas no demandan necesariamente uno endógeno.

El último aspecto que se indagará a propósito de la actividad imaginativa presente en las novelas corresponde a los espacios vacíos, es decir, los ambientes que escapan a la vista porque “no presentan ningún significado y no son considerados capaces de presentar uno” (Bauman 114). La dimensión imaginaria hace de la apropiación literaria un proceso que vuelve visibles aquellos espacios imperceptibles al modelarlos a través de imágenes, conceptos, afectos, recuerdos, etc. En este sentido, el punto de vista sigue siendo una categoría a tener en cuenta si se considera que cada perspectiva puede iluminar parcialmente algunos ámbitos del espacio, pero no todos. Indefectiblemente, la mirada de una novela se enfocará en la representación de determinados espacios, dejando de lado otros y, convirtiéndolos a su vez, en espacios vacíos dentro de aquel orden ficcional. Es necesario, entonces, abordar la imaginación desde diferentes ángulos para obtener una visión más amplia, aunque nunca completa, de los múltiples pliegues, perceptibles e imperceptibles, de un espacio humano. En efecto, por el hecho de que los espacios son vividos principalmente en la esfera de la imaginación, su conocimiento solo es parcial y “alcanzable a través de aproximaciones, una búsqueda constante por ir más allá de lo conocido” (Soja 57). La apropiación literaria del espacio humano se funda en esa búsqueda, por lo que actúa también como una apropiación de las trayectorias imaginarias que los sujetos siguen para explorar las diferentes virtualidades de sus realidades espaciales.

El lenguaje

La relación entre lenguaje y apropiación espacial no ha pasado inadvertida para autores como De Certeau, Lefebvre y Marrone. Situándose desde un enfoque semiótico, este último estudioso afirma que:

la lengua registra los diferentes modos de percibir y de vivir el espacio; construye términos, es decir, uniones de significantes y de significados, a partir de las posibles experiencias topológicas vividas por las personas dentro de las diferentes culturas. Por esta razón, la lengua es un óptimo testimonio de cuáles y cuántas pueden ser tales experiencias. (209)

A partir del lenguaje, las representaciones mentales derivadas de los procedimientos de distanciamiento y de la actividad imaginativa llegan a ser legibles y a incidir en la transformación simbólica del referente espacial. El lenguaje presupone un distanciamiento de la realidad inmediata y una dimensión imaginaria, en primer lugar, porque el signo lingüístico crea realidades espaciales a partir de reflexiones no condicionadas por los elementos contingentes, reforzando así la relación de independencia que los seres humanos intentan entablar con el mundo para eximirse de su originaria dependencia. En segundo lugar, porque las formulaciones lingüísticas con las que los sujetos se apropian simbólicamente de la realidad expresan verbalmente conceptos, imágenes, percepciones sensoriales, memoraciones, afectos, entre otros productos de la actividad imaginaria que, a su vez, participan en la configuración de las formulaciones lingüísticas. Por ende, las operaciones de distanciamiento y de la imaginación se condensan en la esfera del lenguaje, conformándose, entonces, como la dimensión más específica de la apropiación literaria del espacio. Este ámbito es capital para la apropiación literaria del espacio humano porque es su manifestación más concreta: cada vez que un lugar es referido con expresiones que remiten a los contenidos de un universo personal y que expresan la particular posición desde donde se interpreta el mundo, se asiste a una apropiación espacial que tiene como efecto la modificación del espacio apropiado, o más bien su creación, porque, como reconoce Westphal, “es la palabra misma la que crea el espacio” (109). De tal manera que la descripción de los lugares no solo reproduce un referente espacial, sino que también, al disponerlo “según el orden de la frase” (Westphal 114), lo funda a la medida de quien lo conceptualiza (Westphal 114).

El lenguaje es el plano donde se evidencian las innovaciones, transformaciones simbólicas, modulaciones y personalizaciones de los espacios humanos que surgen de la apropiación literaria. Por lo tanto, el lenguaje empleado para este proceso puede ser definido

como una actividad semiótica, a partir de la cual los espacios habitados son codificados en un sistema lingüístico que permite su asimilación en una unidad inteligible de sentido. La codificación de un espacio humano se halla en cada una de sus representaciones literarias, por lo cual su análisis será central en el capítulo dedicado a la dimensión lingüística de la apropiación espacial. En este caso, la representación literaria será entendida como una construcción lingüística que traduce la realidad en imágenes mentales, “disponiéndolas según principios de identidad, analogía, oposición y semejanza” (Bonta y Protevi 135). Westphal agrega que “la representación de un objeto solo puede tener lugar en un segundo momento, en el de la *captura* estética de «algo» preexistente” (170).

Las representaciones literarias presentes en las novelas realizan esa captura a partir de un criterio de verosimilitud, porque hacen referencia a espacios humanos reales que, al ser insertados en el relato, terminan formando parte de un único punto nodal que reúne el plano de la ficción con el de la realidad. Así, el espacio oscila ente dos niveles de representación “no completamente distinguibles uno del otro [...], porque la realidad absorbe cada configuración de la representación [...] para ficcionalizarla” (Westphal 128). Desde este punto de vista, un espacio humano representado literariamente no pertenece solo al ámbito de la ficción, sino que integra una visión “real/imaginaria” que, por una parte, toma en cuenta la referencialidad de un lugar, y por otra, libera sus propiedades virtuales a través de un lenguaje que, al nominar ciertos aspectos de un espacio, “les da existencia” (Westphal 110). Por lo tanto, las representaciones literarias de un espacio no son experiencias discursivas menos atendibles de las que se desarrollan en discursos disciplinares que se avalan de lenguajes técnicos. En realidad, tanto los espacios ficcionalizados como los espacios reales al ser construidos mediante el lenguaje, no pueden aspirar a ser reflejos miméticos “de un lugar situado en el espacio sino [de] un lugar imaginario y real, es decir, «surreal», y no obstante concreto. Y conceptual” (Lefebvre, *La producción del espacio*, 291).

Esa dimensión real/imaginaria de la experiencia espacial es siempre plural y dinámica, por lo que las representaciones literarias que derivan de ella también lo son. Así lo constatan las múltiples visiones que existen de Chile en las novelas italianas y chilenas, las cuales contribuyen a entregar lecturas provisorias y abiertas a nuevas actualizaciones. Cada una de esas visiones es el resultado de una selección, consciente o inconsciente, de una determinada porción de contenido del espacio humano. La apropiación espacial se localiza justamente en esa selección, porque supone un proceso creativo de reelaboración de algunas propiedades del espacio que revisten un sentido particular para quien lo vivencia. Cuando estas propiedades son expresadas en la narración se vuelven pensables y comprensibles realidades espaciales

antes imperceptibles. Por lo tanto, en el capítulo dedicado al lenguaje será de especial interés examinar las modalidades con que las novelas codifican un aspecto del espacio en desmedro de otro, teniendo en cuenta que dichas codificaciones no son aisladas ni completamente originales, sino que se nutren de otros textos que han contribuido a alargar indefinidamente la cadena interpretativa sobre la experiencia espacial. Por ello, uno de los primeros aspectos que atender en el análisis de las codificaciones de los espacios humanos en Chile es la relación de intertextualidad que las representaciones literarias de las novelas establecen ya sea con obras precedentes cuyos contenidos son explícitamente citados, con discursos que reglamentan los valores de la vida social, o con otros textos literarios con los que no se relacionan directamente, pero que, al compartir un mismo referente espacial, componen un entramado discursivo que registra las diferentes interpretaciones que se adensan sobre un espacio humano en común. Este último aspecto marca la relación entre las novelas italianas y chilenas, las cuales, aunque no se citan unas a otras, forman una red textual que da cuenta de los diferentes significados que puede asumir un mismo ámbito territorial.

Una vez más, el punto de vista será un factor a tener en consideración para analizar las codificaciones del espacio, porque condiciona la selección de los elementos que serán representados u omitidos. De igual modo, canaliza los contactos de las novelas con algunos contenidos de la semiósfera, favoreciendo determinadas relaciones intertextuales dentro de las representaciones literarias del espacio humano en Chile. La intertextualidad que embiste a un mismo ámbito territorial expresa una heterogeneidad de puntos de vista que no conviven en “régimenes paralelos o incluso en competencia”, sino que se expresan sincrónicamente, porque “un mismo instante [así como un mismo espacio] asume un valor diferente según las personas que lo viven” (Westphal 190). El estudio comparado de las apropiaciones literarias de diferentes autores permite acceder a esa simultaneidad de percepciones e identificar a nivel textual los procedimientos literarios que codifican sus específicos órdenes temporales y espaciales. A través de ese análisis se verá, por ejemplo, cómo las novelas chilenas tienden a concentrar sus narraciones en solo un escenario urbano (*Ruido* en Villa Alemana, *Fuerzas especiales* en Santiago y *El Faro* en Valparaíso) y esa detención prolongada sobre un mismo lugar influye en la configuración de una temporalidad más lenta; mientras que el conjunto de novelas italianas está marcado por el movimiento del viaje que produce, a su vez, un discurrir temporal más rápido y unas imágenes espaciales más generales.

El análisis de estas codificaciones se realizará considerando el lenguaje de la apropiación literaria del espacio humano, por una parte, como una actividad semiótica que pone en evidencia los mecanismos con que las novelas italianas y chilenas hablan de Chile en

términos de significación (Barthes, *La aventura semiológica*, 258); por otra, como un lenguaje literario que actúa como interfaz entre la realidad y la ficción, puesto que con sus varios procedimientos artísticos permite que las actualizaciones de las nuevas virtualidades de los espacios representados transiten entre ambos planos. Por esta razón, es necesario precisar que el lenguaje literario no es una lengua diferente a la que se usa cotidianamente, sino que es un uso lingüístico que abre un más allá de los códigos empleando creativamente “los materiales expresivos y los contenidos propios de los signos denotativos” (Pozuelo Yvancos 61). El lenguaje literario es creativo en cuanto: “1) crea nuevas expresiones (pero no fonemas); 2) crea nuevos contenidos (pero no nuevos componentes); 3) crea nuevas asociaciones entre expresión y contenido, y 4) establece ciertas relaciones suplementarias inéditas entre expresiones, contenidos y signos” (Pozuelo Yvancos 65). En este mismo intento de definir el lenguaje literario, comentando el punto de vista de Gottlob Frege, Westphal adhiere a la idea de que en los enunciados ficcionales se pueden distinguir dos tipos de lenguaje: uno cognitivo que remite a la “denotación de una entidad en el mundo” y otro poético que remite al “modo de la designación” (Westphal 137). Este planteamiento permite reconocer la existencia “de un solo mundo, descrito gracias a la complementariedad de esos dos lenguajes” (Westphal 138), de modo tal que un mismo espacio a veces se podría aparecer en la narración en su dimensión referencial o poética. Por este motivo, los mundos posibles que se abren a partir de la apropiación literaria gracias al lenguaje podrían incidir tanto en el ámbito de la realidad como en el ficticio.

Desde una perspectiva deconstructivista, Jonathan Culler llega a conclusiones similares cuando postula que las características que definirían el lenguaje literario en realidad se inscriben dentro de una literariedad general que engloba tanto a los textos literarios como a los no literarios. Por ello, la lengua literaria ya no puede ser concebida como el único “ejemplo de lenguaje desviado y parasítico” (Culler 165), sino más bien como una que “implícita o explícitamente significa su propio modo retórico y prefigura su propia incompreensión como correlato de su naturaleza retórica” (De Man 171). En efecto, el aspecto retórico del lenguaje literario juega un papel fundamental en la apropiación literaria del espacio humano, puesto que, en línea con la interpretación propuesta por De Certeau, los sujetos expresan sus apropiaciones espaciales a través de figuras retóricas. Con estos procedimientos verbales un material no literario, como lo es el espacio habitado, “recibe una motivación estética [insertándose] sólidamente en la narración” (Todorov 335), pero también, a fin de cuentas, en la esfera extraliteraria de los imaginarios de sus habitantes.

Por otra parte, la modalidad retórica del lenguaje literario vuelve visibles experiencias espaciales contenidas en una *chora*, es decir, en “una totalidad no expresiva constituida por las pulsiones y su *estasis* en una motilidad animada y regulada” (Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, 28). Esta dimensión indecible es la que se intenta capturar por medio de la apropiación literaria del espacio humano, pero que nunca se realiza completamente porque el lugar es deseo que se desplaza siempre hacia un más allá inalcanzable. En este sentido, el lenguaje encierra la imposibilidad de fijar cualquier tipo de referente, pues solo permite un acercamiento aproximado y, por ende, abre indefinidamente múltiples esferas inefables que se desencadenan a partir del contacto con un lugar. Esa dimensión indecible intrínseca al acto de decir y de habitar es el estado mental que no se deja colmar por el lenguaje. Su insuficiencia expresiva, sin embargo, le confiere una fuerza textual que le permite seguir produciendo sentidos dando formas legibles a lo no dicho. Por este motivo, la inefabilidad funciona como motor narrativo de las apropiaciones literarias y como lugar de significación de esas imágenes sin nombre que emanan de los lugares. Nombrarlas significa, entonces, apropiarse literariamente de los espacios humanos. Novelas como *Fuerzas especiales* y *El Faro* proponen reflexiones explícitas sobre la inefabilidad de la experiencia espacial, pero cuando no aparece claramente enunciada, de igual forma se encuentra presente con un valor retórico a través de figuras como la elipsis, la paralipsis, la sinécdoque, la metáfora y las citas.

1.3. Marco metodológico: la geocrítica, la semiótica y el nuevo materialismo

1.3.1. Un enfoque geocentrado

Bertrand Westphal propone en su libro *La géocritique: réel, fiction, espace* una nueva metodología crítica para examinar las representaciones artísticas de los referentes geográficos y que, debido a su carácter interdisciplinario, se revela especialmente útil para los estudios literarios comparativos, “los cuales a menudo tienen que afrontar el problema de asociar metodologías distintas, pero entre ellas compatibles” (Westphal 168). Se trata de la geocrítica, enfoque teórico en plena emergencia cuyo objeto de estudio coincide con el de esta investigación: la representación subjetiva de un espacio humano en obras literarias, aunque también se propone como una metodología aplicable a otras artes miméticas que señalen un lugar reconocible. La geocrítica se ocupa, entonces, del estudio de las estratificaciones literarias del espacio referencial (Westphal 234) y de sus transformaciones, evidenciando su ficcionalidad fundamental y sus niveles de realidad en la medida en que se vuelven parte de nuestro mundo (Tally, X). Por ello, la geocrítica se propone explorar ese tercer espacio que se

revela a partir del cruce de diferentes representaciones miméticas sobre un mismo ámbito territorial, así como también identificar “las virtualidades escondidas del espacio-tiempo” (Westphal 105) y sus potenciales creativos que emergen de la imbricación de la realidad con la ficción. Si la apropiación literaria que se estudia en esta investigación remite a espacios que existen efectivamente en la realidad material, entonces la geocrítica se muestra como la metodología más adecuada para analizar las transformaciones del espacio humano en Chile producidas por su apropiación.

Su pertinencia también se hace notar en su interés por evidenciar “las formas en que la literatura interactúa con el mundo, pero también [por] explorar cómo todas las formas de tratar con el mundo son algo literarias” (Tally, X), tal como lo hace la apropiación literaria, cuyos efectos trascienden los límites ficcionales de los textos, permitiendo repensar el modo en que “habitamos, atravesamos, imaginamos, inspeccionamos, modificamos [y] celebramos” (Tally, X) los espacios. La influencia que ejercen las obras europeas sobre las novelas italianas en la forma de apropiarse de ciertas zonas de Chile es un claro ejemplo de que la separación entre texto y realidad no es absoluta. Esta idea caracteriza un presente transmoderno en el que la realidad es “el reino de la simulación, de la simulación que se sabe real” (Rodríguez Magda 9). En tal contexto, la percepción de los confines entre lo real y lo ficcional se desvanece, ya que ambos discursos son capaces de interferir en la configuración del espacio-tiempo. Así lo confirma también el autor de *La géocritique*, cuando comenta que “ya no se puede decir que el mundo de cemento, concreto o de acero es más real que el mundo de papel y tinta” (Westphal 10), pues, de hecho, los efectos de la literatura integran el mundo y lo crean. Por ello, la premisa de la geocrítica es que, al igual que otras artes miméticas, la ficción, lejos de estar aislada en una “torre de marfil” (Westphal 232), tiende puentes que la conducen fuera del ámbito literario al establecer vínculos con realidades interconectadas y al contribuir a descifrar el mundo (Westphal 234). Si la geocrítica “toma al pie de la letra la relación entre realidad y ficción, o entre mundo y biblioteca, considerándola como una auténtica hipótesis de trabajo y ya no como una simple metáfora” (Westphal 233), entonces otra de sus preocupaciones medulares es el estudio del lenguaje como principal frontera interactiva entre el plano material y el imaginario.

Otra novedad de la geocrítica que la distingue de la mayor parte de los enfoques literarios que se ocupan del problema del espacio, se encuentra en su carácter geocentrado, dado que privilegia un análisis concentrado en los lugares y en la manera en que sus figuraciones ficcionales ejercitan una influencia sobre otras representaciones de la realidad. Desde el punto de vista de la geocrítica, el espacio se constituye como un “punto focal para una variedad de prácticas críticas” (Tally, IX), entre ellas, la literatura. Adoptar un enfoque

geocentrado significa, entonces, “considerar que la representación literaria está incluida en el mundo, en una realidad ampliada y en un espacio infinitamente modulable directamente conectado a una pluralidad de discursos” (Westphal 163). Asimismo, implica abandonar una perspectiva egocentrada adoptada por la mayor parte de las metodologías literarias, especialmente por la imagología, en la que “el objeto representado desaparece en beneficio de quien lo representa” (Westphal 160). Los estudios imagológicos detectan “las estructuras mentales y psicológicas, individuales y colectivas, que, también gracias a la mediación de *clichés* y estereotipos, remiten a lo que es extranjero o a lo que, de todas formas, no se reconduce a la idea de nacionalidad entendida como modelo de agregación y de cohesión social y cultural” (Proietti 34).

En ese sentido, un enfoque imagológico se podría prestar para analizar el punto de vista de las novelas italianas respecto al espacio en Chile, dado que su preocupación inicial es la representación de la otredad, a partir de la cual se observa no solo aquello que una cultura dice sobre otra, sino que también lo que dichas representaciones expresan sobre el punto de vista de quien las produce (Proietti 138). Desde esta perspectiva, la imagología inevitablemente se hace cargo de los estereotipos presentes en las imágenes literarias de la cultura observante, los cuales funcionan como “grillas de valores más o menos preconstruidas” (Proietti 47). Visto de este modo, el estereotipo permitiría volver comprensible y apropiable una realidad que presenta coordenadas culturales muy diferentes a las de los narradores italianos. Así, la imagología se podría revelar como un instrumento teórico válido para analizar las traducciones textuales de la experiencia espacial en Chile desde un imaginario europeo. Sin embargo, los estudios imagológicos parten de un presupuesto diferente al de esta investigación, puesto que se inclinan por interpretar la imagen literaria como una “traducción deformante de la realidad” (Moura 40). Esta idea explica el motivo por el cual la imagología “descuida completamente la cuestión del referente para concentrarse exclusivamente sobre la *modalidad* con las cuales el escritor transcribe el realema” (Westphal 160).

Para la geocrítica, en cambio, la representación literaria de un referente espacial es fundante y no una distorsión de lo real, ni una dimensión ubicada fuera del mundo tangible. Ello debido a que el espacio “real” no es independiente de las representaciones de las que es objeto, sino que más bien mantienen una relación de correspondencia “sometida a una incesante evolución” (Westphal 160). Si el espacio humano es interdependiente de sus representaciones y estas son múltiples, entonces necesariamente es polifónico y se encuentra en cada interpretación que provoca en cada autor “según sus propias idiosincrasias” (Westphal 204). Ejemplificando con Estambul, el autor de *La géocritique* sostiene que los lugares, al ser

representados, siempre se encuentran en alguna otra parte: “en sus descripciones, en las innumerables narraciones del mundo. Por lo tanto, no exclusivamente en el relato de un solo autor, sino que en la tela rizomática de las historias -o de las líneas de fuga- que inspira de lejos y de cerca” (Westphal 204). Dado que esta investigación privilegia un análisis desterritorializado de las apropiaciones espaciales, poniendo a los autores en un universo en el cual son solo uno de los engranajes y no el centro, su enfoque está mucho más inclinado hacia una visión geocentrada que a una egocentrada.

La geocrítica proporciona tres nociones claves que pueden arrojar luz sobre el entramado de representaciones literarias: la multifocalización, la polisensorialidad y la visión estratográfica del espacio. La articulación de estos conceptos en el análisis de las novelas podría evidenciar la proliferación de los centros focales desde donde se producen las apropiaciones literarias de un espacio humano, sacando al espacio de un ambiente “monológico” (Westphal 160) si solo se lo estudiara, como plantea la imagología, a través de las conceptualizaciones de la otredad y de las experiencias subjetivas de un solo autor. Estos conceptos cardinales de la metodología geocrítica permiten fundar el análisis sobre el referente espacial y ya no solo sobre el autor y su obra, “siguiendo el hilo de una cronología compleja y de una pluralidad de puntos de vista” (Westphal 159), puesto que contribuyen a prestar atención a la variedad de representaciones de un lugar. Como explica Westphal, este aparato conceptual se mueve “desde el escritor hacia el lugar y ya no desde el lugar hacia el escritor” (159). En esta tesis, tal operación será efectuada identificando, por una parte, el punto de vista con el que cada novela percibe el mundo y, por otra, las modalidades con que este punto de vista refunda el espacio representado.

Para la geocrítica, la multifocalización es un objeto de análisis imprescindible, porque el examen de la multiplicidad de las perspectivas que convergen en un lugar revela las otras dos nociones que configuran la óptica geocrítica, a saber, la percepción sensorial experimentado por cada punto de vista y la sedimentación de diferentes estratos de sentidos y temporalidades sobre un espacio. La multifocalización deriva del cruce de representaciones distintas, las cuales son “asimiladas en un proceso dialéctico en el que la alteridad deja de ser una cualidad intrínseca de la cultura observada y se convierte, a su vez, en cultura observadora” (Westphal 161), pues, de hecho, “la representación del espacio nace de un movimiento de ida y vuelta, y ya no de uno direccional como el que subyace, por ejemplo, en un punto de vista eurocéntrico” (Westphal 160). Si bien la geocrítica deja a un lado el examen de los mecanismos con que se actúan las percepciones individuales sobre un espacio -lo cual es una tarea fundamental para entender las apropiaciones espaciales que se efectúan en las novelas-

establece los presupuestos para evidenciar el efecto de los entrecruzamientos de perspectivas en el plano de la representación, contribuyendo, así, a poner a las novelas italianas y chilenas en un mismo nivel de análisis basado en las conceptualizaciones de un espacio común. Justamente, el principio metodológico de la geocrítica se funda en la comparación “del más amplio espectro posible de ópticas individuales que se corrigen, se alimentan y se enriquecen mutuamente” (Westphal 160), objetivo que esta investigación comparte plenamente. Por esta razón, tanto la geocrítica como el estudio comparado de la apropiación literaria del espacio humano se proponen “comenzar a establecer un inventario «espacial» [...] más allá las fronteras nacionales de un campo crítico de estudio, más allá de los confines lingüísticos de las obras de ficción, y también más allá de los límites disciplinarios, ya que la literatura se recontextualiza aquí en un ambiente que respeta la geografía, el urbanismo y otras disciplinas” (Westphal 14). La presente tesis se interesa por rastrear ese “inventario espacial” entre dos literaturas cuyas relaciones han permanecido inexploradas, pero que al compartir un mismo referente geográfico contribuyen a ampliar la trama reticular de sus potencialidades, así como también a enfatizar la heterogeneidad asincrónica del presente de los espacios humanos en Chile.

Debido a que desde el punto de vista de la metodología geocrítica la ficción “se arroga la doble facultad de dar cuenta de la realidad y de influir en ella, o más exactamente en su representación” (Westphal 163), es también necesario tomar en cuenta los aportes de la semiótica y de los nuevos materialismos, en cuanto las apropiaciones literarias del espacio generan efectos en el plano de la significación y de la realidad tangible. En efecto, la geocrítica implica esos dos enfoques desde el momento en que insiste sobre la relación entre los signos y la representación del mundo material.

1.3.2. El enfoque semiótico

Si los espacios humanos son apropiados literariamente a través del lenguaje, entonces se vuelve necesario adoptar una perspectiva semiótica, desde la cual se indagará uno de los pilares metodológicos de la geocrítica: la visión estratigráfica de los espacios. A partir de los presupuestos de la semiótica será posible estudiar las estratificaciones⁵⁹ de sentidos que la

⁵⁹ El concepto de estratificación ha sido abordado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* para especificar que el espacio está compuesto de acumulaciones, sedimentaciones, coagulaciones y plegamientos (164) que forman estratos que se distinguen de “la propia «unidad de composición», [organizándose] en función de otro estrato que funge de soporte” (Westphal 191). Cada uno de los estratos establecen relaciones dinámicas generando otras capas intermedias, “cuya gama de variabilidad está circunscrita al umbral de identidad o al grado de tolerancia desarrollado por el sistema hacia la desviación” (Westphal 191). En esa dirección, el autor de *La géocritique*

narrativa chilena e italiana han ido configurando sobre los espacios humanos en Chile, haciendo de ellos verdaderos sistemas semióticos en los que se atribuyen determinados significados a unos significantes que se captan en desmedro de otros. Así, por ejemplo, mientras en *Ultima Esperanza* el puerto de Valparaíso da lugar a una serie de evocaciones históricas para caracterizar la llegada a Chile de Orélie Antoine de Tounens, para *El faro* la narración situada en el puerto será la ocasión para construir un discurso de rechazo de las tradicionales imágenes de postales turísticas porteñas y de las aspiraciones de ciudad patrimonial impulsadas por determinadas políticas institucionales⁶⁰. Tomar en cuenta el conjunto de significaciones que se encuentran en las novelas italianas y chilenas respecto al espacio humano en Chile permite, como señala Marrone a propósito de sus propias indagaciones sobre la semiótica urbana, “reconstruir el sentido de ese lugar” (320) y así “encontrar detrás de las cosas del mundo las operaciones humanas que las han dotado de sentido” (320). En uno de los pocos estudios específicos que existen sobre el concepto de apropiación espacial, Martínez refuerza esta idea cuando remarca que “el simbolismo del espacio reenvía a una simbolización de la vida social, de las relaciones sociales, que se efectúa desde el espacio orgánico del cuerpo hasta el entorno construido” (16). En esta misma línea, sigue señalando que las relaciones espaciales “se anudan a unas maneras de ser típicamente culturales, que prescriben lo correcto, lo decente, lo que es susceptible de ser mostrado y lo que debe ocultarse, empezando con el cuerpo como primer espacio” (Martínez 16). Desentrañando el funcionamiento de la apropiación literaria desde una metodología semiótica se podrían individuar esos valores sociales y culturales con que las novelas chilenas e italianas dan forma a los espacios humanos en Chile.

Desde el punto de vista de esta investigación, la apropiación literaria de la ciudad se da cuando esta pasa a través de la mediación de la lengua, “que aísla los significantes (bajo la forma de nomenclaturas) y que nomina los significados (bajo la forma de usos o de razones)” (Barthes, *Elementi di semiologia*, 4). Desde el momento en que los espacios urbanos albergan significados, no pueden existir fuera del lenguaje, porque como recalca Barthes “para percibir lo que una sustancia significa, se debe recurrir necesariamente al trabajo de articulación desarrollado por la lengua: no hay sentido que no sea nominado” (*Elementi di semiologia* 4). El semiólogo francés advierte, entonces, que cualquier elemento visible es susceptible de ser

agrega que dado que el espacio humano es un conjunto de estratificaciones no puede ser “uno en el instante” (192), de la misma forma que “la ciudad nunca está en sincronía consigo misma” (Roncayolo 143).

⁶⁰ Como, por ejemplo, aquellas vinculadas a la conservación del casco histórico que, en el año 2003, le ha valido ser declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

analizado semióticamente. A todas luces, la ciudad es uno de esos sistemas -como la moda o la comida- sujetos a la descripción lingüística (Lotman 56). Esta idea encuentra acuerdo también entre geógrafos y filósofos como Angelo Turco y Henri Lefebvre. El primero señala que, en general, la geografía “puede ser individualizada como una particular modalidad de organización semiótica” (82) y que el proceso de territorialización⁶¹ puede ser pensado “como un fragmento de la semiósfera en la acepción de Lotman, o sea un conjunto de signos que (i) encierra informaciones; (ii) permite la elaboración de informaciones; (iii) posibilita la transmisión de informaciones” (82). Mientras que el segundo autor juzga que si los espacios urbanos son efectivamente sistemas semióticos no lingüísticos, su análisis debe hacer distinciones entre sus varios niveles: entre “la *palabra* de la ciudad” (Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, 83), o sea lo que sucede y se dice en la calle; “la lengua de la ciudad”, vale decir, las particularidades de una ciudad que se expresa, entre otras prácticas culturales, en “las palabras y el empleo de las palabras por los habitantes” (Lefebvre 83); “el lenguaje urbano”, es decir, el sistema connotativo y denotativo que se genera entorno a una ciudad; y, por último, “la escritura de la ciudad” o lo que se encuentra inscrito en la disposición de los lugares, en sus interconexiones, en sus elementos significantes y en el uso del tiempo de sus habitantes. El análisis semiótico de estas dimensiones podría evidenciar los mecanismos con que las novelas ponen en acto una apropiación literaria de la ciudad en Chile.

La doble articulación de los espacios urbanos en un plano expresivo y otro de contenido produce significaciones que, según autores como Marrone y Barthes, le dan la categoría de texto (Marrone XXII) y de lenguaje (Barthes, *La aventura semiológica*, 260-1): si un texto es portador de un sentido social, entonces una articulación espacial también lo es (Marrone XXII); y si el lenguaje está compuesto por encadenamientos de unidades significantes, entonces un espacio humano es también un lenguaje. Un contrargumento a esta hipótesis proviene de Brosseau, quien de entrada sostiene que “la ciudad no es un texto” (155) y que la metáfora que pone al mismo nivel el espacio y el lenguaje es excesiva, puesto que no se puede “aplicar literalmente sobre uno los modos de lectura y de análisis del otro” (155). Dicha metáfora

⁶¹ Angelo Turco define la territorialización como un proceso de transformación del espacio, entendido como una extensión de la superficie terrestre dotada de atributos físicos, en territorio a través de la acción humana (Turco 15). La modificación de la dimensión natural del planeta se realiza a través de tres actos: la denominación, consistente en la apropiación intelectual y simbólica del elemento natural a través de *designadores* que transfieren al territorio los valores identitarios de una sociedad; la reificación, que designa la transformación práctica de los recursos naturales y que puede darse como una construcción *ex novo* o como modificación de los elementos ya existentes; y la estructuración, que explica la creación de estructuras territoriales que organizan el territorio atribuyéndoles funciones constitutivas. En el marco de esta investigación, el acto de denominación es el que predomina en el proceso de apropiación literaria del espacio.

cumpliría, más bien, una función didáctica y heurística. Sin embargo, esta objeción no reconoce que el texto y el espacio están íntimamente interconectados por sus influencias recíprocas: las representaciones ficcionales de un ámbito espacial intervienen en las percepciones de los lectores, así como la referencialidad de un espacio proporciona las directrices con que será transferida en un texto literario. Por este motivo, es posible seguir afirmando que el espacio puede ser leído como un texto, así como “el texto puede ser recorrido como un espacio” (Westphal 232). Guattari es otro filósofo que advierte una relación entre espacio y texto, o más precisamente, entre ciudad y escritura: “¿Puede existir una ciudad sin escritura? El flujo de escritura permite la liberación de una superficie de inscripción, de un cuerpo sin órganos, de un objeto separado de un flujo más desterritorializado que otros [y] que puede conectarlos [...]. La ciudad es el cuerpo sin órganos de la máquina de escritura” (42-3). Esta visión ampliada de la textualidad permite superar la “alteridad radical que tiene inexorablemente separados el mundo y la biblioteca, la realidad y la ficción, el referente y la representación” (Westphal 232). Barthes, por su cuenta, también se muestra crítico ante la expresión “lenguaje de la ciudad”, porque advierte la urgencia de vaciarla de su sentido metafórico “para darle un sentido real” (Barthes, *La aventura semiológica*, 260-1) y así pasar a su análisis científico, del cual Lefebvre esboza las primeras directrices en sus consideraciones sobre la semiótica urbana. De alguna forma esta investigación se hace cargo de ese desafío al intentar distinguir los diferentes elementos que componen la apropiación literaria del espacio, concepto que bien podría explicar los diferentes lenguajes que emergen desde la experimentación lingüística de la ciudad. La apropiación espacial que se encuentra codificada en cada una de las novelas estudiadas, da cuenta de los procesos de significación que se hacen sobre los espacios urbanos y justamente por eso “aquí es donde la semiología (en el sentido más amplio del término) podrá quizá, [...] brindarnos una ayuda” (Barthes, *La aventura semiológica*, 261) y así emprender un camino hacia el estudio concreto del lenguaje de la ciudad.

Admitir que los espacios urbanos son sistemas semióticos implica reconocer en el análisis de sus representaciones literarias tres planos: el de la materia, el de la lengua y el del uso (Barthes, *Elementi di semiologia*, 24). Cabe considerar cada uno de estos planos como elementos que se entrelazan modificándose mutuamente y que en su relación estrecha delimitan organizaciones categoriales del mundo (Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, 73). A partir de estas organizaciones se generan significados que diseñan las formas de concebir y de habitar los espacios. En comparación con las novelas chilenas, las novelas italianas presentan significados que se han mantenido estables en el tiempo y que, por ello, han sido capaces de construir una forma particular de mirar los espacios urbanos en Chile. En general, las obras

italianas leen el paisaje buscando significantes de ciertas “nociones preestablecidas o signos derivados de discursos de viaje y del turismo” (Urry y Larsen 16). El viaje a Chile ha sido asociado históricamente a las expediciones europeas de colonización y de exploración científica. Además, obras como *En la Patagonia* (Bruce Chatwin), *El viaje del Beagle* (Charles Darwin), *I miei viaggi nella Terra del Fuoco* (Alberto de Agostini), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe), entre las más conocidas, han configurado un programa de viaje que se ha instalado con fuerza en el imaginario europeo. Por ello, no es casual que las narraciones italianas pongan particular atención a los elementos naturales y al contacto con los pueblos indígenas.

Estas precisiones aclaran que no existen significados intrínsecos a un espacio. Por ello, la Patagonia puede ser imaginada no solo como metáfora de la naturaleza o metonimia de Chile; en ella pueden albergarse también otra infinidad de significados. Así, incluso cuando parecieran existir solo determinadas maneras inevitables de vivir un lugar, hay un margen para la innovación. Sin embargo, en un contexto cultural donde la obra de arte ha perdido su valor “como objeto único y original que caracterizaba la estética moderna” (Rodríguez Magda 115), predomina la “serialidad” de historias, tópicos y personajes que remiten a otras referencias culturales. En la cultura postmoderna, un texto es valorizado en razón del reconocimiento de los otros que le preceden o, en otras palabras, de la puesta en juego de “una enciclopedia intertextual” (Eco, *De los espejos y otros ensayos*, 142). Todas las obras que se estudian en esta investigación establecen un diálogo consciente e inconsciente con la herencia literaria, pero son las novelas italianas las que explicitan con mayor énfasis sus fuentes. En esta operación *Croce del sud* se destaca respecto a las otras dos novelas italianas por recurrir constantemente a la cita, principalmente para homenajear a tres personajes históricos cuyas vidas tienen en común haber transcurrido en el sur chileno: Janez Benigar, Orélie Antoine de Tounens y Suor Angela Vallese. La narración de estas tres figuras sirve como puerta de acceso al espacio urbano y rural de Chile. La misma técnica es utilizada en *Ultima Esperanza*: a partir de la experiencia de un científico italiano se va reconstruyendo el paisaje chileno con sus típicas imágenes de naturaleza indomable, salvaje y ancestral. En ambas novelas el conocimiento del mundo, “entendido de modo ingenuo como conocimiento derivado de una experiencia extratextual” (Eco, *De los espejos y otros ensayos*, 142), no interesa tanto como los conocimientos adquiridos por la mediación literaria.

Si las novelas italianas basan sus narraciones en un contacto indirecto con el espacio chileno, mediado literariamente por un entramado de citas, entonces se podría esperar que las representaciones espaciales resultantes sean la variación de una repetición y que tiendan a desmaterializarse al producir “imágenes autónomas cuyo sentido se encuentra en ellas mismas

sin remitir a un referente” (Rodríguez Magda 119). Autores como Eco, Calabrese⁶² y Rodríguez Magda advierten que esta es una sensibilidad estética que define nuestro presente, en el cual la copia o la cita comportan una ampliación del mundo, en cuanto este ya no estaría compuesto solo por sus objetos, sino que también por sus dobles (Rodríguez Magda 119). Admitir que la cita, la copia o el doble también hacen parte de lo real, implica trascender la idea postmoderna que relega estas prácticas semióticas a una dimensión desligada del mundo y empezar a asumir que igualmente contribuyen a la formación de la realidad inteligible.

Las representaciones literarias del espacio humano también afectan la formación del mundo, puesto que son el producto de una actividad inferencial a partir de la cual el interpretante reconfigura sus relaciones con el referente espacial. En ese sentido, las representaciones literarias funcionan como signos que permiten conocer siempre algo más del espacio representado (Peirce 332) y no solo reemplazarlo en su ausencia. También Lotman enfatiza esta idea cuando señala que las innovaciones o las informaciones nuevas “son aquellas que no pueden ser obtenidas en modo unívoco desde otra información” (117), sino que a través de la interpretación de ese “algo más” que se deja inferir del signo, incluso cuando se trata de una cita, una copia o un doble. Este incremento cognitivo suscitado por la interpretación de los signos conduce nuestras relaciones con las cosas: “somos lo que la forma del mundo producida por los signos nos hace ser” (Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, 54). Si bien es una afirmación que integra los planteamientos centrales de la investigación, al mismo tiempo será puesta en tensión al considerar también un análisis del despliegue de la materialidad del mundo como otro factor a tener en cuenta en los procedimientos de significación de los espacios urbanos, puesto que la apropiación espacial es un proceso que incluye una dimensión semiótica y otra materialista. Ambas perspectivas son necesarias para detectar representaciones literarias inéditas del espacio chileno y la forma en que sus innovaciones de sentidos inciden en su percepción.

El grado de innovación de las secuencias expresivas que comunican una parte de la ciudad depende de las condiciones de producción de sentido del ámbito cultural, o como señala Eco, de la tradición intertextual (*Semiotica e filosofia del linguaggio*, 254) en que se inscriben. Dos son los ámbitos culturales que serán tomados en cuenta en esta investigación y que serán entendidas como semiósferas, vale decir, como sistemas conectados por un continuum semiótico que transmiten y generan signos. La semiósfera “transforma el mundo real del espacio en que vivimos en una representación a su imagen y semejanza” (Lotman 124). Desde

⁶² En su libro *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea* desarrolla ampliamente esta idea.

una perspectiva geocrítica, se podría sugerir, entonces, que la semiósfera permite “una comunicación entre lo real y lo irreal e [...] incluso una verdadera interacción entre las dos instancias” (Westphal 74). En esta tesis interesa indagar las interrelaciones de las semiósferas relativas al espacio cultural chileno e italiano, porque como sostiene Lotman “la frontera con otro texto es siempre una zona donde se tiene un incremento de las formaciones de sentido” (65). Cada una de estas semiósferas ponen en acto diferentes mecanismos de traducción para volver comunicables los datos de la ciudad. Por lo tanto, importa estudiar las imágenes espaciales que resultan de esa traducción, poniendo especial atención a aquellas que sugieren nuevas asociaciones de sentido, puesto que el principio de innovación y de transgresión, “inherente a cada representación dinámica (versus estática) del espacio, está en el corazón de la mayor parte de las teorías literarias, semiológicas y/o filosóficas que llevan adelante una reflexión espacial o espacializante a nivel macroscópico” (Westphal 68).

1.3.3. El enfoque de los nuevos materialismos

La apropiación literaria del espacio involucra además una dimensión material que debe ser tomada en cuenta para explicar las formas impredecibles en que modifica lo existente. Urge, entonces, considerar también un enfoque materialista que nos haga volver a la realidad, pero asumiendo al mismo tiempo las aportaciones que se han hecho desde la semiótica para comprender los significados atribuidos a dicha realidad.

Si bien es cierto que las teorías de los nuevos materialismos ponen el énfasis en la materialidad de los fenómenos como respuesta a la excesiva importancia dada por el giro semiótico, lingüístico, hermenéutico y cultural a los problemas del lenguaje y de la representación, es posible hacer converger los postulados de esta metodología con los de la semiótica en la siguiente idea: los signos también son agentes en grado de transformar la realidad, puesto que actúan como fuerzas generativas que producen efectos concretos en la relación entre los espacios y los sujetos. Aunque la perspectiva del nuevo materialismo resta atención a los signos lingüísticos como principales instrumentos de producción del conocimiento, no niega que la materia toma la palabra volviéndola caja de resonancia de la naturaleza, de los cuerpos y de la materialidad en general. Estos agentes se manifiestan a través de la palabra de quienes intentan verbalizar las imágenes mentales suscitadas por la experiencia espacial que surgen precisamente desde los elementos materiales de los espacios humanos. Por este motivo, el signo lingüístico confluye con la irreducible materialidad de los cuerpos y se constituye como un factor más de construcción de la realidad.

La apropiación literaria del espacio urbano resume la relación que los sujetos establecen con sus ambientes y esta contempla no solo una dimensión lingüística, sino que también material, compuesta por la articulación de diferentes actores humanos y no humanos. Cuando se tratan lugares tan marcados por condiciones geográficas particulares, como lo es la Patagonia, resulta imposible eludir la notoria presencia de sus elementos naturales. La apropiación literaria de los espacios se realiza sobre la base de los diferentes agentes materiales que dan forma a un lugar, los cuales adquieren diferentes significados cuando son transferidos al texto literario por medio del lenguaje.

Filósofos de los nuevos materialismos como Karen Barad, Rosi Braidotti y Donna Haraway ponen en discusión la capacidad del lenguaje de representar la realidad, idea que estriba en que las palabras son espejos de fenómenos preexistentes con atributos intrínsecos que esperan a ser representados. Desde esta perspectiva, el lenguaje asume un rol de mediador entre los sujetos y la realidad, como si fueran dos categorías independientes entre sí. En efecto, sirviéndose de los aportes de la semiótica para configurar su teoría geográfica de la complejidad, Angelo Turco sostiene que el lenguaje es el principal mediador simbólico entre el ser humano y el espacio en los procesos de territorialización (23). Para el geógrafo italiano se trata de un mediador que por sí mismo no modifica la realidad, pero que permite su apropiación en cualquier momento. Así, el lenguaje abriría una dimensión intermedia entre la percepción y el “tratamiento activo de lo percibido” (23), permitiendo la emancipación de los individuos “del despotismo del «aquí y ahora» enteramente contingente y causal” (23). Sin embargo, según Rosi Braidotti, definir el lenguaje como un mero mediador o instrumento “es una forma de arrogancia humanista que no ayuda al proyecto moral de reunir la humanidad, ni a la tarea de la crítica social” (*Trasposizioni*, 28), porque contribuye a seguir considerando a los sujetos como seres atomizados que, a través del lenguaje, obtienen un control racional sobre sí mismos y el mundo.

En realidad, para Braidotti, el lenguaje se comporta como la fuente más accesible a la espesa materialidad de un sistema simbólico, y ponderarlo de este modo podría dar lugar a “análisis más sutiles sobre la interacción entre el Yo y la sociedad y entre las diferentes identidades del Yo” (Braidotti, *Trasposizioni*, 28). Por ello, desde las propuestas del nuevo materialismo es posible pensar el lenguaje no ya como mediador simbólico que conserva intactas dos dimensiones, la humana y la de los objetos inanimados, sino que como un fenómeno que en estrecha relación con otros agentes es capaz de transformar la realidad, generando formas concretas de implicarse en ella. Esto es, precisamente, lo que se busca revelar en el análisis comparado de la producción de los espacios en la apropiación literaria. La

capacidad del lenguaje de generar efectos concretos en el espacio también es advertida por Urry y Larson al estudiar las modalidades con que los turistas asimilan los signos de la ciudad: “los signos no son solo signos, podemos decir, ya que tienen muchos efectos materiales” (118). El lenguaje, entonces, no se agota en su función mediadora: es también operación dinámica de significaciones que se rehacen indefinidamente abriendo otras posibilidades de sentido; se presta a los sujetos para que estos se hagan a sí mismos en concomitancia con el continuo devenir de las cosas del mundo; en fin, es la dimensión en que resuenan los efectos estéticos de los significantes y significados que se generan del constante movimiento de los objetos.

Considerar el lenguaje como un mero mediador simbólico entre los individuos y la realidad implica asumir una separación ontológica propia de una herencia cartesiana que presupone la existencia de una parte activa que da significados a una parte pasiva. Para Barad, esta operación representacionista es una “simple hábito mental cartesiano” (37) que responde más bien a un hecho histórico contingente que a una necesidad lógica. En efecto, una de las insuficiencias del presupuesto representacionista que advierte Barad es que el lenguaje no es capaz de representar la realidad con precisión, ni tampoco de responder por sí solo a la pregunta sobre cómo se construye lo existente. Sin embargo, como la misma filósofa acusa, se le ha concedido al lenguaje y a la cultura una propia *agency* y una propia historia, mientras que, por el contrario, “la materia es representada como pasiva e inmutable o, en los casos más afortunados, hereda un potencial transformativo solo gracias al lenguaje y a la cultura” (Barad 32).

En efecto, tanto para Barad como para Braidotti y Haraway, la materia actúa generando efectos en el mundo. Este planteamiento involucra directamente a la literatura en cuanto “hace parte de procesos materiales y también los representa” (Hoyos 256). La investigación se centra en esa última dimensión, la representación literaria de un objeto material -el espacio humano-, haciendo emerger el entramado de condiciones históricas, afectivas y simbólicas que configura la perspectiva con que un lugar es retratado. Es posible analizar las representaciones literarias de la ciudad chilena desde la posición del nuevo materialismo, porque las mismas novelas elaboran narraciones en las que se reconoce la agencia propia de los espacios y sus articulaciones impredecibles con los seres humanos y no humanos que los habitan. En las obras el espacio se muestra como un agente formador de las identidades, imaginaciones y afectividades de los sujetos, y por este motivo, ya no es una dimensión pasiva a la espera de representación; más bien, se manifiesta en la palabra de los narradores como una dimensión en continuo devenir.

Adherir a los planteamientos del nuevo materialismo permite también individuar las múltiples formas que los espacios pueden adoptar en contacto con individuos provenientes de diferentes ámbitos culturales. Esto era lo que precisamente Gabriela Mistral quería leer sobre Nápoles, pero que no lo encontraba escrito en ningún libro: lo que habían dicho los poetas sobre el golfo y también saber “qué calidad de contacto puso en sus corazones noruegos, galos o australianos” (Mistral 178) la imagen de ese espacio. Puede ser que, en alguna medida, esta investigación colme esa curiosidad advertida por la poeta, pero en suelo chileno y recopilando diferentes imaginaciones literarias locales y extranjeras. El concepto de apropiación literaria de los espacios humanos permite volver perceptibles las impresiones de esos específicos contactos materiales a través del lenguaje. Al mismo tiempo, se constituye como la práctica por la cual se revelan y se registran los efectos estéticos que se generan del movimiento siempre cambiante de los cuerpos que componen un espacio. Por este motivo, la apropiación implica un estado de apertura hacia el desplegarse impredecible de los diferentes actores del mundo. La atención al devenir de las cosas permite la formación de un vínculo relacional con ellas que “empuja al Yo fuera del hoyo negro de su aislamiento atomizado y lo dispersa en una miriada de bits y fragmentos de indelebles rastros de datos o de impresiones” (Braidotti, *Trasposizioni*, 138). Por lo tanto, la apropiación espacial es un proceso en el que los sujetos se vuelven receptivos a la totalidad de un conjunto combinado de elementos para capturar solo una parte del mundo externo y así poder orientarse en él. Para ello, la apropiación abarca no solo una dimensión semiótica, sino que también la materialidad de las fuerzas afectivas e imaginarias de los sujetos con las que producen nuevas imágenes espaciales capaces de regenerar las formas habituales de relacionarse con los lugares.

1.3.3.1. El realismo agencial: la intra-acción, la *agency* y la performatividad

Una propuesta teórica neomaterialista que resulta de interés para valorar la dimensión material de la apropiación literaria del espacio urbano es la que Barad ha llamado como “realismo agencial”. Consiste en una metodología que reconoce a la naturaleza, el cuerpo y la materialidad como agentes que se configuran en su propio devenir (Barad 32) más allá de la acción humana, pero también en compenetración con esta. El realismo agencial surge como crítica metodológica al estado actual de las ciencias exactas y del constructivismo social, y se propone conciliar la materialidad de los datos de la realidad con la evanescencia de las prácticas sociales. La idea realista agencial que engloba ambos terrenos disciplinares consiste en concebir los cuerpos no solo como materia o construcciones discursivas, sino que como co-

construcciones temporales y espaciales capaces de actuar materialmente sobre la reconfiguración de la realidad. Si bien muchos de los presupuestos del realismo agencial provienen de los aportes de la física cuántica, Barad los exporta al examen de las ciencias sociales, dejando abierta la posibilidad de aplicar sus elaboraciones críticas a la interpretación de textos literarios que pongan al centro de su discurso la agencia de seres no-humanos y los efectos estéticos que producen en su continua reconfiguración.

A partir de los planteamientos del realismo agencial es posible considerar el espacio como una construcción que no depende solamente de la agencia humana, sino que también del devenir que resulta de la articulación dinámica e impredecible de todos los elementos que lo componen. Desde esta perspectiva, la apropiación espacial se muestra como un proceso en que los sujetos no son los únicos que intervienen en la dotación de sentido de los espacios, sino que también es el mismo ambiente el que se manifiesta a través de la facultad interpretativa de sus habitantes. Así, se trasciende la visión moderna del espacio como una dimensión pasiva a la espera de ser representado y se hace emerger su condición creativa que contribuye a la construcción de sus significados. En esta línea, Rosengren en su entrevista a Gandy sugiere que desde el momento en que se observa que los actores que configuran lo urbano no son solo actores humanos, es necesario ampliar la definición de apropiación espacial, “como una que no esté únicamente ligada a la intencionalidad humana, sino también, por ejemplo, a la relacionalidad así como a la estacionalidad” (69). Las novelas tratadas en esta tesis no se limitan a registrar las apropiaciones hechas por sus personajes, sino que también dan cuenta de aquellas ejercidas por objetos inanimados, animales y fuerzas de la naturaleza. De esta forma, se demuestra que la apropiación es una transformación del espacio derivada del movimiento de los cuerpos y que tiene como efecto la producción de significados que se vuelven accesibles en cuanto son transcritos al texto literario.

La intra-acción, la *agency* y la performatividad son algunos de los conceptos claves del realismo agencial y que serán aplicados en el análisis de las apropiaciones literarias del espacio humano elaboradas por las novelas italianas y chilenas. La intra-acción es un neologismo que busca trascender la noción de “interacción”, dado que presupone la existencia anterior de entidades y realidades independientes. En cambio, la intra-acción asume que las unidades ontológicas primarias son los fenómenos, entendidos como “dinámicas de reconfiguraciones topológicas/imbricaciones/relaciones/(re)articulaciones” (Barad 48), mientras que las unidades semánticas primarias “no son las palabras, sino que las prácticas material/discursivas” (Barad 48).

La relación en modos imprevistos y no determinísticos de los entes materiales es lo que Barad entiende por intra-acción. Consiste en un acto generativo de nuevas fenomenologías que implica la modificación continua entre los agentes que entran en relación. En este sentido, el contacto de los sujetos con los espacios es claramente una intra-acción, porque es un encuentro de flujos dinámicos que se hacen continuamente a sí mismos, adquiriendo existencia en cuanto interactúan. Desde esta óptica, la apropiación espacial es fruto de una intra-acción de los habitantes con los componentes materiales y simbólicos del espacio, a partir de la cual resultan nuevos estados de existencia. El concepto de intra-acción podría ayudar, entonces, a detectar lo que se encuentra contenido entre el espacio y los habitantes, puesto que la apropiación literaria consiste justamente en la verbalización de ese punto intermedio.

Para el realismo agencial, la materia se genera a sí misma y, por ello, el espacio no es un contenedor donde ocurren los fenómenos, sino que se produce a través de la intra-acción de los diferentes elementos materiales que se articulan. Los fenómenos adquieren significado y delimitan sus confines solo cuando intra-accionan, porque es a través de específicas intra-acciones que los agentes materiales logran diferenciarse de los otros elementos con los que se encuentran imbricados (Barad 45). La repetición de específicas intra-acciones permite que los fenómenos se materialicen y que existan. Así se construye la identidad de los cuerpos, siempre en devenir y en constantes reconfiguraciones. De esta forma lo advierte también Braidotti cuando afirma que “la coherencia y la unidad del yo aparecen como el resultado de la repetición, de regresos concertados” (*Trasposizioni*, 228). De manera que, aplicando estos planteamientos al objeto de estudio de esta tesis, se puede afirmar que los espacios son generados y reconfigurados por la repetición de una misma imagen literaria asociada a ellos. Dentro del conjunto de novelas que serán estudiadas, las obras italianas son las que más se hacen portadoras de imágenes espaciales que persisten en el tiempo y que terminan por instituirse como realidades efectivas. Tal vez, por este motivo, les resulta más difícil evadirse de esas imágenes y crear nuevas reconfiguraciones del espacio en Chile.

El segundo concepto realista agencial útil para el análisis literario de las representaciones espaciales es el de *agency*, que es un hacer y un ser en su intra-actividad y por ello despliega la permanente e imprevista reconfiguración del mundo. En palabras de Barad, la agencia “es la actuación de cambios reiterados en relación a prácticas particulares a través de la dinámica de la intra-actividad” (57). Para Barad la agencia no está alineada “a la intencionalidad o a la subjetividad humana” (57), pues se realiza fuera de la tradicional órbita humanista. Esta idea permite reconocer las agencias de los seres no humanos, cuyas actuaciones producen cosas. Por lo tanto, la agencia contiene en sí misma un potencial creativo

y en su desplegarse genera efectos estéticos que a su vez transforman la realidad. A partir de la actuación de los diferentes agentes que intra-accionan se genera el espacio humano que las novelas italianas y chilenas se proponen registrar. El énfasis que se le otorga a determinados agentes y no a otros en la construcción de un lugar explica porqué, por ejemplo, en *Croce del sud* se insiste en la presencia humana para que un espacio exista como tal; o en el barrio marginal, narrado en *Fuerzas especiales*, el cual adopta las formas que la protagonista le va imprimiendo de acuerdo a sus propias sugerencias; o en la posibilidad de percibir como los pingüinos antárticos en *Orizzonte mobile*, idea que abre una reflexión posthumanista relevante. En todos estos casos, los espacios no son elementos dados, sino que procesos abiertos en los que participan diferentes entidades, no solo humanas.

La performatividad es la tercera noción del realismo agencial que se tomará en cuenta en el análisis literario. Este concepto supone un cambio de perspectiva desde el excesivo poder otorgado al lenguaje en determinar lo que es real a las prácticas materiales-discursivas, es decir, a las encarnaciones de significados de la materia, a la cual se le concede una parte activa en el devenir del mundo y en su continua intra-actividad. Indirectamente, Lefebvre coincide con esta idea cuando sostiene que la ciudad es la obra de la acción de personas y grupos bien definidos que la realizan en determinadas condiciones históricas (*El derecho a la ciudad*, 54). Asimismo, el proceso de apropiación espacial podría ser considerado como una práctica performativa, porque activa relaciones materiales y discursos que en su intra-acción configuran el espacio. Dado que estas materialidades son procesos abiertos, imbricados y dinámicos, los habitantes de un lugar pueden vivirlos creativamente, generando desvíos y prácticas productivas capaces de transformar el espacio. En contraste con las representaciones oficiales o institucionalizadas de una ciudad o con los estudios que retratan el turismo como “una etapa sobredeterminada donde los turistas siguen pasivamente rutas y guiones preestablecidos” (Urry y Larsen 192), la idea de la performatividad recupera el valor de la singularidad de toda experiencia personal en un lugar. Así, un espacio emerge, por ejemplo, como un lugar turístico, como una zona para la aventura o para el encuentro espiritual solo cuando han sido performado de estas maneras. Por lo tanto, cada lugar se genera desde las específicas performances de sus habitantes, las cuales son impredecibles, creativas y encarnadas.

Estos planteamientos coinciden plenamente con el concepto de apropiación literaria que se persigue desarrollar, en cuanto ponen énfasis en la posibilidad de generar nuevas formas de experimentar el espacio, transgrediendo las condiciones materiales y simbólicas que prescriben cómo se debe habitar un lugar. Además, destacan la esfera imaginativa, afectiva y sensitiva de los habitantes en sus relaciones con el ambiente. Por último, reconociendo la dimensión

performativa de la apropiación literaria de los espacios, es posible asociarla al proyecto ético-político del nomadismo, propuesto por Braidotti y Deleuze con Guatari, que igualmente se concentra en las transformaciones y en la necesidad de “actuar, de experimentar nuevos modos de construir la subjetividad y de relacionarse con la alteridad” (*Trasposizioni* 234).

Haciendo converger una metodología semiótica con una neomaterialista para desentrañar el fenómeno de la apropiación literaria de los espacios urbanos, la investigación se hace cargo de uno de los principales desafíos de la Transmodernidad: conciliar los aportes del pensamiento postmoderno que “lo transforma todo en lenguaje” (Rodríguez Magda 37) con la necesidad de volver a la realidad material. De esta forma, es posible admitir que lo que no existe como material concreto, aun así, forma parte de la realidad: “lo real y lo irreal ya no son opuestos” (Rodríguez Magda 37). Esta idea implica que todas las versiones virtuales de los espacios en Chile que se despliegan en las novelas italianas y chilena sean actualizables y contribuyan a la modificación efectiva de los imaginarios espaciales. Asimismo, conlleva un reconocimiento de los elementos materiales e inmateriales como componentes formantes de la experiencia en un espacio humano. Por este motivo, la imaginación, el lenguaje y las formas concretas de las espacialidades tratadas por las novelas adquieren especial importancia para el análisis de la apropiación espacial. La articulación de estos tres elementos hace de este concepto una práctica que puede restituir a los sujetos la capacidad de incidir sobre la realidad, modelando los espacios, haciéndolos íntimamente suyos.

Capítulo 2: El distanciamiento

Entre la inmovilidad de dentro y la de fuera, se introduce un equívoco [...]. El quiasmo se efectúa por medio de la ventanilla y el riel. [...] cesura transparente entre los sentimientos fluctuantes del observador y las influencias de una realidad oceánica; la vía de fierro que, con una línea recta corta el espacio y transforma en la velocidad de su huida las serenas identidades del suelo. La ventanilla es lo que permite *ver*; el riel, lo que permite *atravesar*. Se trata de dos modos complementarios de separación. Uno crea la distancia del espectador: no tocarás; mientras más ves, menos tienes: desposeimiento de la mano en favor de un mayor recorrido del ojo. El otro traza, indefinidamente, el mandamiento de pasar; es su orden escrito, con una sola línea, pero sin término [...].

(Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 124)

2.1. La emancipación de las determinaciones físicas y simbólicas

En las seis novelas examinadas, la apropiación espacial se genera cuando los sujetos crean imágenes que escapan a las determinaciones materiales y simbólicas que conducen a vivir de limitadas formas los espacios humanos. Por este motivo, la apropiación literaria del espacio se presenta como afirmación de una libertad individual que interrumpe las relaciones de dependencia con el contexto. Las presiones externas que suelen aducir los narradores italianos consisten en las inclemencias de la naturaleza patagónica, mientras que los de las novelas chilenas aluden a las opresiones derivadas de los sistemas sociales que restringen la realización plena de los individuos. En ambos casos, los sujetos se perciben desprovistos de herramientas naturales con las cuales determinar sus propias condiciones de vida para enfrentar las fuerzas arrolladoras del ambiente, lo cual es esperable si, como sostiene Turco en ámbito geográfico y una vasta tradición filosófica encabezada por las ideas nietzscheanas, se admite que “el hombre es ese ser «no definido» [...], incompleto en cuanto «abierto al mundo»” (Turco 22).

Dentro de las novelas del corpus, *Fuerzas especiales* es la que refiere con más persistencia las presiones del entorno sobre los individuos y sus vulnerabilidades. De forma literal, la siguiente cita muestra el clima de asfixia que generan las condiciones precarias de la vivienda de la narradora y de su familia: “El departamento pesaba sobre nosotras y nos causaba una grave opresión” (Eltit 138). La reducida dimensión de la morada –“treinta metros que nos asignó el mundo” (Eltit 145)– es la causa material del agobio imperante, pero también lo es la violencia policial que asedia el barrio y que quita a sus habitantes la capacidad de reaccionar en contra de los vejámenes perpetrados por los militares. Es más, el acoso de los uniformados

llega a ser asimilado como elemento estabilizador de los ritmos vitales más profundos de los vecinos del bloque⁶³: “En este tiempo nadie cierra los ojos en los bloques porque ya no sabemos cómo vivir o cómo dormir sin la ira de la policía y sin la acústica destructiva de las balizas” (Eltit 43). En este caso, se observa que los habitantes están presos en una relación inmediata con el ambiente que anula cualquier posibilidad de acción y de resistencia. Aun así, el reconocimiento de esta indefensión se plantea como la precondition para admitir la necesidad de tomar distancia de un contexto que socava la autonomía de los sujetos. Como se verá en los siguientes capítulos, en *Fuerzas especiales* ese distanciamiento se genera principalmente a través de la imaginación y del lenguaje, armas -o si se quiere, fuerzas especiales- con las que se vuelve posible contar el horror, pero también transformarlo con la creación de espacios simbólicos que permiten a la protagonista sobreponerse a la angustia de la constante persecución militar.

Sin embargo, conviene notar también otras formas de distanciamiento que ponen en evidencia la necesidad de escabullirse de la opresión. Tal es la articulación comunitaria de la narradora con otros habitantes que también buscan formas de combatir la vulnerabilidad frente a un sistema envolvente. Con el reconocimiento de las resistencias llevadas a cabo por sus pares, la mujer consigue nutrir sus propias iniciativas de emancipación y hace notar que el imperativo de apropiarse del espacio arrebatado por las Fuerzas Especiales⁶⁴ es compartido y no solo una necesidad personal. Así lo sugiere cuando, refiriéndose a su amigo Omar, cuenta las vicisitudes que lo aplastan, pero también las ganas de no dejarse apabullar por estas, aunque sea ideando planes de acción desesperados:

Dice que no quiere rendirse ante los llantos de la guagua de uno de sus vecinos. Dice que algunas veces piensa que está enloqueciendo. Dice que no entiende cómo la música puede grabarse en su cerebro a pesar de la tortura sónica masiva que experimenta. Dice que investiguemos juntos la ruta de nuestra próxima sordera. (Eltit 125)

⁶³ En la novela, el bloque se refiere a los edificios en que viven los habitantes de *Fuerzas especiales*. El término se presta para ser interpretado ya sea como frente de resistencia en el que se atrincheran los vecinos o restituyendo literalmente la imagen de una mole gris de cemento precario, uniforme y alienante. En Chile, esta palabra se usa efectivamente para nominar los edificios de conjuntos habitacionales fabricados en serie en las poblaciones más vulnerables, pero en su versión inglesa: *block*. Puedo dar fe de ello desde mi propia experiencia viviendo toda mi infancia en el *block* 14 del sexto sector de Playa Ancha, en las afueras de Valparaíso, donde no había que esforzarse mucho para encontrar similitudes con la misma atmósfera de pobreza relatada en *Fuerzas especiales*.

⁶⁴ Nombre que en Chile se utiliza para designar el conjunto que agrupa diferentes entidades militares.

El punto de partida de la creación de nuevas formas de acción es, entonces, un escenario negativo que obliga a la narradora y a sus amigos a replantearse sus carencias y a ensayar, con los pocos recursos que les quedan, inéditas estrategias de sobrevivencia.

En contraste, las novelas italianas exponen vulnerabilidades de otro orden: se interesan en remarcar las dificultades del ser humano en relación con la naturaleza; por una parte, para compensar la imposibilidad de revivir una experiencia de aventura en el presente y, por otra, para enfatizar las hazañas que los exploradores europeos debieron realizar para moverse en el sur austral. Respecto a la primera motivación, el narrador omnisciente de *Croce del sud* se propone la tarea de reconstruir la mirada de personajes históricos europeos, barajando las posibles impresiones que aquellos pudieran haber tenido en su aventura en la Patagonia chilena: “[Dino Campana] se pierde en la ciudad y aún más en la Pampa, cuya plana vastedad en la que no se puede orientar es el vacío de la vida misma” (Magris 18)⁶⁵. Esta cita rescata una impresión de una época pasada que ya no encuentra asidero en las experiencias de viaje actuales, pues en el mundo contemporáneo, extremadamente urbanizado, difícilmente una zona territorial está exenta de signos humanos. La posibilidad de encontrar “el vacío de la vida misma” está acabada, en cuanto ya no hay espacio del cual no se haya escrito o dicho algo. De la falta de vacíos surge una nostalgia que intenta satisfacerse recurriendo a experiencias de viaje en las que aún era posible perderse y sentirse desprovistos frente a la inmensidad de la naturaleza. Posicionándose en ese contexto, los narradores de *Croce del sud* y de *Ultima Esperanza* emprenden el ejercicio imaginario de subrayar las vulnerabilidades que generaría un ambiente natural vasto e impredecible en una época en la que aún quedaban espacios por recorrer, y así traer al presente una reflexión renovada sobre la necesidad humana de perderse para explorar el sentido que lleve a un retorno o a un nuevo desvío.

En el caso de *Ultima Esperanza*, la experiencia de aventura es enfatizada para demostrar los esfuerzos que Federico Sacco tuvo que afrontar en su expedición científica. Más allá de constatar la imposibilidad actual del viaje de aventura, el narrador se detiene en las dificultades que cualquier otro viajero de la época tuvo que lidiar. A diferencia de *Croce del sud*, en *Ultima Esperanza* el interés está puesto en recrear la atmósfera de una época, insertando al narrador en un ambiente ideológico decimonónico que conceptualiza la naturaleza y el viaje en términos de utilidad, pero que, en ocasiones, el protagonista, Federico Sacco, contesta con una mirada actualizada que deja traslucir posturas posthumanistas, ecologistas y de reconocimiento de la

⁶⁵ Todas las traducciones al español de las novelas italianas son mías, puesto que aún no existen de ellas ediciones oficiales en el ámbito hispanoamericano.

otredad indígena. Así puede observarse en la siguiente cita, donde Sacco comenta sus impresiones sobre el coronel chileno Cornelio Saavedra Rodríguez⁶⁶, deslizando una dura crítica a su quehacer colonialista: “Hombres como Saavedra sin duda un día dominarán este mundo, pero ¿qué otra cosa podrían traer si no la intimidación, la aniquilación y la tierra empobrecida?” (Ferruccio Cuniberti 71). El fragmento anterior presenta dos operaciones: la primera, consiste en la caracterización de la forma de pensar del hombre europeo del siglo XIX, para quien es innegable la superioridad de la racionalidad occidental; mientras que, la segunda, se halla en la crítica a este pensamiento desde una óptica progresista. La función de este contraste es, por una parte, construir el escenario histórico en que se decide dar lugar a la narración y, por otra, desmontarlo introduciendo una visión crítica. Este es un procedimiento de distanciamiento de las ideas más comunes de la época y trae consigo el reconocimiento de las propias faltas del narrador en su relación con las alteridades que va encontrando en Chile. De hecho, inmediatamente después de su crítica, Sacco admite haber incurrido en la típica actitud etnocéntrica de sus pares europeos al no interesarse por conocer en profundidad a personas ajenas a su sistema de valores: “Lamentablemente no he tenido forma, por mi falta, de conocer todo de la vida de Paco, me doy cuenta solo ahora que no le pregunté nada y que no me interesé demasiado realmente” (Ferruccio Cuniberti 71). Este mea culpa demuestra la voluntad de superar una mentalidad colonizadora que excluye la posibilidad de que los otros puedan entregar experiencias y conocimientos válidos. Desmarcándose de esta actitud, el narrador asume una postura abierta hacia el devenir impredecible de las personas con otras pertenencias culturales. Pero esta apertura lo deja desprovisto de sus herramientas más familiares para afrontar la novedad, por lo que se arma de nuevas estrategias de exploración que les permita captar otras dimensiones de la realidad. Por lo tanto, gracias a esta crisis de valores, el narrador puede proponer representaciones espaciales alternativas a las producidas en un clima ideológico decimonónico, permeado de ideas positivistas, dualistas y cartesianas. El formato de diario de viaje resulta idóneo para exponer las vulnerabilidades más íntimas del narrador y los procesos de creación de su propio marco de comprensión para sobrellevar la adversidad. Es más, el formato del diario íntimo como propuesta literaria puede ser interpretada ella misma como una técnica de distanciamiento del utilitarismo del viaje científico, pues privilegia la narración de las subjetividades y de los hechos menores en vez que datos objetivos

⁶⁶ Militar que lideró el proyecto de pacificación de la Araucanía durante el mismo período en que la novela histórica está ambientada. Su gestión produjo el sometimiento parcial del pueblo mapuche y protagonizó numerosos episodios de escarnecimientos excesivos que los llevó a la pobreza extrema y a la notable reducción de la población indígena.

y grandes acontecimientos. La novela inicia explicitando irónicamente esta ventaja, cuando la Sociedad Geográfica Italiana se congrega para leer los escritos del desaparecido Federico Sacco:

Según cuanto escribe, [Sacco] ha previsto la redacción contemporánea de dos diarios de viaje: un registro de relevaciones científicas (vale decir, el material que habría sido de mayor interés para los estudiosos y para nuestras publicaciones) y un diario privado en que se recopilan hechos más minuciosos, observaciones y sensaciones personales. Lamentablemente para la Ciencia, solo contamos con este último testimonio. (Ferruccio Cuniberti 13)

Debido a su carácter íntimo, el diario privado expone a su narrador al desnudo, condición que, finalmente, le permite resetear sus preconcepciones y ensayar nuevas interpretaciones sobre el espacio habitado.

Por su cuenta, *Orizzonte mobile* difiere de las otras dos novelas italianas en el modo de presentar las fragilidades de los sujetos ante las presiones del entorno. Más allá de querer remarcar las dificultades del viaje en el siglo XIX y la problemática relación entre el hombre y el ambiente, *Orizzonte mobile* propone una reflexión que bien coincide con las teorías del nuevo materialismo, a saber, que el ser humano es un agente más de la naturaleza y que esta no posee en sí misma ninguna connotación positiva o negativa, sino que se manifiesta de incontables e impredecibles formas en sus intra-acciones con los diferentes actores de la realidad. Sin necesidad de tener que acomodar estos planteamientos a la atmósfera ideológica de una época para volverlos creíbles, como es en el caso de *Ultima Esperanza*, el narrador de la novela de Daniele del Giudice esboza estas ideas con toda claridad: “A pesar de la gran violencia, aquí la naturaleza no es hostil ni tampoco amiga, es solo indiferente a la presencia humana que es un hecho del todo accidental” (Del Giudice 94). Resulta necesario apuntar la estructura intercalada de la novela, con la alternancia de capítulos que se sitúan en un presente cercano (año 1990 y 2007) y en un pasado ubicado en las exploraciones de Giacomo Bove y Adrien de Gerlache en la segunda mitad del siglo XIX. La cita precedente corresponde a un capítulo que hace referencia al año 1990, y es pertinente que así sea dada la actualidad de su contenido. Además, la reflexión que propone permite repensar el lugar del ser humano en la naturaleza, ya no desde la posición central que le atribuía el pensamiento moderno, ni tampoco como el único agente activo capaz de transformar la realidad. En efecto, admitir que los sujetos son otro engranaje más de la naturaleza y del espacio da la posibilidad de superar el presupuesto de que el hombre está separado del ambiente y de que, a partir de su desvinculación, puede dominarlo con su acción organizadora. En realidad, su compenetración con la naturaleza implica que no pueda tenerla completamente bajo control y que la vulnerabilidad sea su

condición de existencia. El reconocimiento de esta carencia intrínseca, lejos de ser un límite epistemológico, se muestra como una ocasión de apertura al mundo, desde la cual los sujetos logran percibir datos inéditos de la realidad en perpetuo devenir. Por ello, una visión post humanista contribuye a la proliferación de un mayor flujo de sentidos con los que poder regenerar las restringidas formas de relación con el entorno previstas por un pensamiento antropocéntrico.

Hasta ahora, se ha revisado la forma en que las novelas exponen la falta de equipamiento de los personajes frente a sus espacios de desenvolvimiento. Esta indefensión inmoviliza, por ejemplo, a los vecinos de la narradora de *Fuerzas especiales*, quienes se muestran inhabilitados para la acción transformadora; o, en ocasiones, desarma la capacidad de los narradores de las novelas italianas para producir nuevas imágenes sobre el espacio en Chile, debiendo recurrir a representaciones espaciales ya cristalizadas en el imaginario europeo sin modificarlas sustancialmente. Aunque, al mismo tiempo, todos los narradores de cada una de las obras demuestran la voluntad de emanciparse de las restricciones del ambiente que gravan sobre ellos. Se trata de un movimiento de distanciamiento de las presiones originarias y de sus amenazas a la sobrevivencia humana, a partir del cual los sujetos advierten la necesidad de manipular la realidad, otorgándole un sentido que solo se puede elaborar alejándose de las perturbaciones externas. Por este motivo, la primera operación de la apropiación espacial que se observa en las novelas del corpus es el alejamiento momentáneo de los estímulos provenientes del mundo. Consiste en una emancipación del aturdimiento inmediato producido por la avalancha de información emanada desde las materialidades e inmaterialidades del ambiente y que permite a los sujetos abrirse al mundo para habilitar otras formas posibles de habitar en él. La emancipación es la capacidad de acción que vuelve al ser humano “ya no una máquina indefectible en las manos de la naturaleza”, sino que un “fin en sí mismo y meta de su propia elaboración” (Turco 22). Corresponde, entonces, a una forma de tomar distancia de la realidad para percibir sus datos y transformarlos.

Desde el momento en que los sujetos tienden a crear un campo de alusiones para manipular su entorno, el distanciamiento cognitivo forma parte de la condición humana y la diferencia de los animales que yacen “encerrado[s] en el círculo de su ambiente” (Agamben 176). Sin embargo, la separación momentánea de la propia colocación espacial no se da por sentada en las novelas italianas y chilenas, sino que se explicita con diferentes mecanismos de distanciamiento con que los espacios humanos son dotados de sentidos y apropiados. Entre dichos mecanismos, que portan a su vez a la emancipación de los sujetos de sus contextos limitantes, se distinguen: a) la búsqueda de una autonomía simbólica respecto al ambiente

mediante acciones de territorialización que quedan inscritas en la narración proporcionando nuevas representaciones espaciales; b) la transgresión de los valores del sistema espacial, generada a raíz de la autonomía adquirida por los narradores; c) la puesta en práctica de lo que Rosi Braidotti llama ética de la sostenibilidad, mediante la cual las condiciones que producen la negatividad del ambiente son transformadas en oportunidades para la apropiación del espacio humano.

2.1.1. La autonomía

La autonomía de los narradores de cada novela se expresa en su capacidad de apropiarse del espacio aun cuando no están las condiciones propicias para hacerlo. La agresividad de los aspectos materiales y simbólicos de los espacios humanos amenaza constantemente la libertad de los sujetos en determinar sus propias representaciones espaciales. Para Angelo Turco, esta amenaza está presente tanto en sistemas urbanos altamente complejos -o sea, en aquellos que poseen un gran nivel de aleatoriedad en las relaciones de sus componentes-, como en los que poseen una complejidad reducida -tal es el caso de sistemas dictatoriales o sociedades de castas, en los que el “universo relacional [es] perfectamente determinístico [y] lo que se hace es solo y exactamente lo que se puede hacer” (Turco 42)-. En resumidas cuentas, el ambiente siempre contiene cargas que gravan sobre los habitantes. Sin embargo, con la acción transformadora, los efectos opresivos de esas cargas son tenidas bajo control. Cuando no es así, los personajes de las novelas sufren un aturdimiento que los desorientan en el espacio y que los vuelven presos de sus constricciones, restableciéndose una relación de tipo determinístico con el ambiente. Así se observa, por ejemplo, cuando el narrador de *El Faro*, Felipe, se entera de la muerte de su novia Alejandra y experimenta un desorden de emociones que llega a extenderse a la forma de percibir el espacio en donde recibe la trágica noticia: “Poco más allá me detuve, desorientado, como en otra ciudad, la lógica de las calles se me hizo incomprensible. Me senté entre la puerta y la mampara de una casa desconocida” (González 75). Esta es una experiencia central en la novela que queda irremediadamente en la oscuridad, porque, por mucho que se intente, no puede ser dicha del todo. El impacto afectivo de la muerte de Alejandra sobre Felipe amenaza por un instante la autonomía de su sistema de valores que utiliza para amortiguar el choque con la realidad. La ciudad se le vuelve ilegible y para recuperar el aliento, para reunir sus partes dispersas, debe concederse una pausa narrativa en la que reordena sus imágenes sobre Alejandra y los espacios asociados a ella, o sea, todo Valparaíso. En efecto, entre las cosas que se le vienen a la mente mientras trata de asimilar el duro golpe, aparece precisamente una imagen espacial que el narrador había fijado en un verso dedicado a su pareja: “arrecife de

calor bajo el coral del cielo de Valparaíso” (González 76). Sin embargo, justamente gracias a esta pausa narrativa en la que trae a colación su propio universo simbólico, el narrador logra reestablecer la autonomía perdida, volviendo a tomar distancia de su desgracia para continuar dotándola de un sentido siempre ligado al espacio en que se desarrolla.

Cuando los sujetos definen su autonomía dominando sus propias acciones, potenciando la imaginación y tratando de nominar la experiencia espacial con sus propios términos, producen significados no completamente determinados por las presiones contextuales. Por lo que, acrecentando la autonomía personal, los narradores contribuyen, a su vez, a incrementar la complejidad de los sistemas, agregando nuevas formas posibles de apropiarse del espacio humano. La apropiación literaria, desde el momento en que genera contenidos personalizados de un lugar, es justamente una forma de afirmación de la autonomía individual que se logra a partir del distanciamiento de las determinaciones de un escenario espacial.

Ultima Esperanza es una de las novelas del corpus que ilustra más marcadamente las prácticas para alcanzar una autonomía de las fuerzas impredecibles de la naturaleza. Estas prácticas favorecen la apropiación espacial de Federico Sacco y son, siguiendo una vez más la terminología de Turco, las siguientes: denominación, reificación y estructuración. En la teoría geográfica de la complejidad, estas prácticas son acciones de transformación territorial que exoneran a los sujetos de las presiones del ambiente y se conceptualizan en el orden antes expuesto⁶⁷. Sin embargo, en *Ultima Esperanza* estas acciones son llevadas a cabo en dirección opuesta, es decir, primero se narran procesos de estructuración, luego de reificación y, por último, de denominación, lo cual indica el proceso gradual de compenetración con el territorio realizado por el científico piemontés. Al principio, Sacco observa los asentamientos hechos por los habitantes locales y extranjeros, luego le surge la necesidad de modificar materialmente él mismo el espacio y, por último, cuando se apropia de ello, lo denomina. El resto del espacio natural que no logra controlar queda relegado a una dimensión salvaje, idea que refuerza la separación ontológica entre el hombre y la naturaleza sostenida por el pensamiento moderno. La parte de la novela referida a Valdivia, ciudad del sur de Chile, ilustra la estructuración del territorio, puesto que expone la organización del espacio habitado y sus funciones constitutivas. Por ejemplo, Valdivia se muestra como una estructura territorial que más allá de ser un asentamiento urbano, según la novela, es también un punto de unión con Santiago, capital de Chile, y, por lo tanto, con la modernidad: “Valdivia, ciudad de puerto fluvial a pocas millas del

⁶⁷ Se remite a la nota 43 del Capítulo 1, en donde se definen cada una de las tres acciones de transformación territorial o de “territorialización”.

mar, de vieja fundación española, con alrededor de mil habitantes que se mantienen conectados con el centro del país, sobre todo vía mar” (Ferruccio Cuniberti 51). En este sentido, Valdivia aparece como una ciudad producida por una racionalidad territorial extranjera, de proveniencia española, y, en consecuencia, es portadora de valores urbanos occidentales. Tal vez porque, acostumbrado a este tipo de paisaje, Federico Sacco logra encontrar un pasajero sentido de tranquilidad en medio de su aventura: “[Valdivia] me restituye ahora una apariencia de civilización con sus casas ordenadas, edificadas al estilo colonial” (Ferruccio Cuniberti 51). *Orizzonte mobile* también contiene pasajes que refieren la estructuración de una ciudad, en este caso, de Punta Arenas: “Podía darse que de Punta Arenas [...] quedase algo del primer asentamiento: una colonia penal chilena de la mitad del siglo diecinueve cuyos reclusos se amotinaban periódicamente y hacían pedazos a los pocos inmigrantes chilenos que intentaron vivir en los alrededores” (Del Giudice 71). Esta descripción muestra la función territorial de la ciudad magallánica, un lugar de reclusión penal, y de esta forma sigue siendo asimilada y representada por el narrador. La estructuración también se encuentra presente en *Ruido* cuando se caracteriza el centro de Villa Alemana o cuando se la observa desde los cerros eriazos:

El pueblo nunca dejó de ser esto: una costra de viviendas y casas quinta y locales comerciales y escuelas con cancha de tierra, que se edificó en torno a una estación de trenes. Nunca tuvo una Plaza de Armas porque no fue necesaria. Nadie iba a quedarse aquí. [...]. Su esqueleto era la línea del tren que llevaba del puerto a la capital. En su origen había solo una estación de ese camino. Había crecido desde ahí: una familia de inmigrantes italianos se instaló y transformó la estación en el corazón improvisado de la localidad. [...]. El centro, por lo mismo, era el reflejo de la memoria de la península que dejaron y de la arquitectura monumental de su nostalgia, del pueblo de piedra que abandonaron y soñaron en otro continente: un bulevar mínimo, una galería en forma de caracol, unos cuantos locales y un cine cuyo frontis era presidido por una gárgola. (23-4)

La descripción detallada de la estructuración de Villa Alemana permite orientar la imaginación de los lectores y hacerla aparecer en el relato tanto en sus formas referenciales como ficticias. En lo que respecta a *Croce del sud*, la estructuración como acción territorial se encuentra prácticamente ausente, puesto que la atención está más bien centrada en la conflictiva relación entre los sujetos europeos con la naturaleza chilena, por lo que resultan escasas las referencias a asentamientos urbanos. Predominan, en cambio, las alusiones míticas y literarias asociadas al espacio patagónico, por lo que su apropiación se realiza cuando se lo compara con lugares legendarios o conceptos clásicos procedentes de la imaginación europea. En la siguiente cita, la ciudad de Los Césares, la fatamorgana y Eldorado son algunas referencias que sirven para representar el sur de Chile:

La capital más adecuada de su reino [el de Orélie Antoine de Tounens⁶⁸] habría sido la mítica ciudad de Los Césares, un espejismo que duraba desde hace tres siglos nutrido de su misma irrealidad; techos de oro o calles pavimentadas con diamantes, oros y gemas del atardecer sobre las cimas de los glaciales, la Nada antártica y todo lo que la Fata Morgana de la nada hace destellar. [...]. Eldorado mortal construido, según una antigua tradición, con los restos de barcos hundidos -con su cargamento de oro, plata y piedras preciosas robadas a los Conquistadores- y el Estrecho de Magallanes. Reino blanco y vacío que, aunque tan diferente a los bosques en donde sube al trono, se ajusta a Aurelio-Antoine I, rey de la Araucanía, de la Patagonia y de la nada. (Magris 75)

Las menciones a Los Césares, Eldorado y a la fatamorgana cumplen la función de reforzar la irrealidad del reinado del abogado francés, pero no de restituir una imagen clara sobre la organización de los espacios que pretende liberar del Estado chileno.

En *El Faro* y *Fuerzas especiales*, sin embargo, es posible acceder a esta información gracias a los datos espaciales que proporcionan los narradores. De modo que, en ambas novelas, la estructuración aparece cada vez que se describe de forma general o fragmentaria la disposición de las ciudades. A partir de estas descripciones, el lector aprende que el barrio de *Fuerzas especiales* cuenta con estructuras territoriales, tales como: el cibercafé, apropiado por la protagonista y sus amigos como lugar de trabajo y de refugio del mundo; calles derruidas, de las cuales no se tiene más información que son el escenario de la persecución policial y del puesto de ventas de fricas, porque aparecen nombradas de soslayo en el transcurso de la narración –“[...] a pesar de que yo salga del departamento y no vuelva en todo el día, aunque corra por las calles, arriende por una hora el cubículo o me coma dos fricas en el puesto del cojo Pancho [...]” (Eltit 23)–, de lo cual se deduce que son espacios de tránsito y no de articulación comunitaria o de acción individual como lo quisiera Lefebvre en su *Derecho a la ciudad*; una copa de agua, típica estructura que se instala en las periferias urbanas de Chile y que indica la marginalidad del barrio; edificios bloques, reinterpretados como fuertes de resistencia agujereados por las balas de los policías; y, por último, el departamento de la propia protagonista, completamente expuesto a las amenazas externas. *El Faro*, por su cuenta, muestra la estructuración de Valparaíso mientras es recorrido por Felipe en sus caminatas, en su estadía universitaria en Playa Ancha y en sus viajes en micro con Alejandra o en taxi con su tía Ana María para seguir el rastro del desaparecido primo Rodrigo. El narrador se ahorra descripciones demasiado detalladas de la ciudad, puesto que cuenta con la ventaja de que es un lugar real,

⁶⁸ Personaje histórico de proveniencia francesa. Abogado que se interesó por la emancipación del pueblo mapuche, proponiéndose como rey de la Araucanía para visibilizar la causa indígena en un plano internacional. Sus intentos fueron infructíferos, pues no llegó a remover la opinión pública, ni mucho menos ser considerado seriamente por ser juzgado como un loco.

cuya geografía es de antemano conocida por sus eventuales lectores. Aun así, agrega nuevas dimensiones de sentido cuando deja ver sus personales apropiaciones espaciales, tal como se aprecia en el siguiente pasaje:

Todos estos cerros, tumbas, miles de tumbas, pensé, y esas luces al anochecer, *luces malas*, gas para la combustión de este pudridero. Valparaíso, no: Alimapu, tierra quemada de los muertos. Eso pensé e intenté desplazar rápidamente esas figuraciones y segar las próximas recién nacidas, antes de que, como las anteriores, llegaran a convertirse en una nueva interpretación cabal y unívoca, excluyente, del universo. (González 89)

La apropiación de Valparaíso como “la tierra quemada de los muertos” se efectúa en el preciso instante en que el narrador observa la ciudad desde el mirador del cerro Barón. La visión panorámica y distanciada que desde allí se obtiene de la geografía porteña produce apropiaciones que logran englobar la totalidad de un espacio humano en una sola etiqueta. En *Ruido* también se genera este tipo de apropiación cuando se contempla la ciudad como si se hiciera desde uno de sus cerros. Lo mismo se observa en las novelas italianas que, al conceptualizar los lugares desde una mirada extranjera, tienden a generar imágenes espaciales más generales, puesto que sus narradores suelen observar como si se situaran desde un promontorio, ya que no llevan rutinas que les permitan ahondar en los detalles de los espacios cotidianos desde una visión interna. Sin embargo, cuando la ciudad es vivida desde adentro, como sucede en *El Faro*, predomina la narración de las acciones y, en segundo plano, del espacio en el que se despliegan: “Me lo contó ella —al día siguiente, en la Plaza Rubén Darío, frente al borde costero—, y aun habiendo descartado a Carlos se negó a volver conmigo cuando, influido por su relato, le sugerí que lo pensara” (González 31). Como puede bien notarse, el elemento espacial queda apenas señalado en un inciso explicativo, pero aun así proporciona información relevante sobre una estructura territorial reconocible en la realidad extra-literaria, con el fin de garantizar un mínimo de orientación, ya sea al mismo narrador como al lector de la novela.

Siguiendo la estructura narrativa de *Ultima Esperanza* que ilustra el pasaje desde una mera observación del espacio humano hacia una apropiación total del territorio, es posible observar la reificación sucesivamente a la estructuración. El ejemplo más emblemático de la novela se encuentra en la construcción de la cabaña, momento en que Sacco demuestra su capacidad de crear las condiciones de sobrevivencia en un contexto que naturalmente no lo permitiría. Edificando su refugio a la manera europea, el viajero piemontés modifica la

naturaleza introduciendo una racionalidad territorial heterocentrada que se superpone al territorio precedentemente organizado por los aonikenks. Así, se producen dos territorialidades diferentes a partir del mismo espacio, según dos modos contrastantes de concebirlo: la territorialidad heterocentrada apuesta por la demostración de control de la naturaleza y la autocentrada, ejercida por los aonikenks, mapuches y chonos -comunidades con las que Sacco toma contacto-, focaliza su atención en la simbología de los elementos del territorio y en la adecuación a sus condiciones ambientales. En ambos casos, la novela ilustra la forma en que los sujetos intervienen en las dinámicas de la materia luego de un previo distanciamiento que reafirma la autonomía individual. Así, con la reificación, la población local y el viajero italiano se apropian del espacio “con el fin de volverlo totalmente manipulabl[e]” (Turco 96). Respecto a la reificación llevada a cabo por Federico Sacco, se observan extensos párrafos que describen con detalle la construcción de la cabaña para demostrar el esfuerzo y el ingenio que conllevó fabricarla:

Trayendo a la memoria los muros de piedra de mis valles [...], el nuevo artefacto, poco a poco, ha tomado forma, y debo decir que el resultado final puede ser la envidia, si no de un palacio, al menos de una modesta cocina de campo. La amplitud del fogón me permitirá incluso cocinarme carne asada el próximo invierno. La chimenea sobresale en el techo lo necesario para dispersar el humo y las chispas, y con dos lastras en la parte superior inclinadas como un sombrero, logré evitar el riesgo de infiltración del agua de lluvia. [...].

Luego del fuego he pensado dotarme de la comodidad de otro indispensable elemento para la vida cotidiana: el agua. No lejos individué un punto en que brota una pequeña fuente que transcurre esparramándose entre las rocas musgosas y el follaje podrido. Dado que verifiqué que se trata de agua de óptima calidad, estudié cómo derivarla para conducirla en las cercanías de la cabaña. No encontré mejor que usar numerosas cortezas acumuladas durante el procesamiento de los troncos, formando una larga canalización que aprovecha la inclinación del terreno hasta un ángulo de mi patio. La simple solución se muestra de discreta eficiencia, ofreciéndome un óptimo servicio a domicilio de un flujo débil pero constante de agua corriente limpia. (Ferruccio 160)

Construyendo una cabaña a la manera europea con los elementos disponibles en el entorno, Federico Sacco pone distancia entre sí mismo y el territorio. Su creación le permite obtener una cierta autonomía respecto a las amenazas del ambiente y, asimismo, apropiarse materialmente del espacio. La ventaja de *Ultima Esperanza* sobre otras novelas italianas que también relatan el espacio chileno⁶⁹ es que no solo exalta la racionalidad territorial occidental, sino que también reconoce el valor de los saberes territoriales indígenas:

⁶⁹ Como, por ejemplo, *L'uomo dalla voce tonante. Storie dell'America del Sud* de Stefano Malatesta (2014), *A sud del sud. Quasi fuori dalla carta geografica* de Nicola Bottiglieri (2019) o *Il violino liberato* de Gualtiero Morpurgo (2008).

El kau es una simple estructura constituida por dos filas de palos enterrados en el terreno a la distancia de más o menos tres pasos y de altura decreciente en dirección oeste, un recurso ingenioso para ofrecer un frente de menor resistencia a los vientos que inspiran incesantemente desde el Pacífico. Sobre estos palos son fijados amplios telones de piel cocidos para formar el techo y las paredes. El interior es espacioso tanto como una habitación amplia y puede hospedar una familia de incluso diez personas, entre adultos, ancianos y niños, con artículos domésticos, además de un cierto número de perros. (Ferruccio Cuniberti 217)

Aunque menos sofisticada que la cabaña del científico italiano, el *kau* no es criticado por su rusticidad, sino apreciado por el ingenio de su estructura y por su capacidad de adecuación a las condiciones ambientales, lo cual permite la sobrevivencia de los aonikenks dentro de una naturaleza hostil. En otro momento de la narración, incluso se puede apreciar la integración de algunos elementos indígenas en la construcción de la morada de Sacco, como es el caso de la manera de hacer el fuego y que contribuye a la eficacia y comodidad del refugio: “En la habitación interna, que mide más o menos ocho pasos por seis y donde puedo estar casi en cualquier lugar cómodamente de pie, he realizado con las piedras una chimenea central a la manera indígena, cuyo humo esperaba conducir hacia el foro que dejé en la punta del techo” (Ferruccio Cuniberti 158).

Orizzonte mobile también se refiere a las reificaciones territoriales de la población local, aunque no en un tono de reconocimiento como el que emplea la novela de Ferruccio Cuniberti:

Otras cosas me impresionaron en la conversación: según Rodrigo, la desorganización de los indios, un destino involuntario, nace de la falta de una agricultura planificada, sembraban lo suficiente y lo consumían inmediatamente, sin acumular: Alakaluf, Ona, Tehuelche, solo con ellos se tiene una agricultura sistemática y seguidamente el nacimiento de un Estado. (Del Giudice 18)

En la cita anterior, en vez de reconocer que la actividad agrícola de los indígenas era guiada por los imperativos del ambiente que forzaba a una existencia nómada, el narrador prefiere considerarla como desorganizada y contrastarla con la agricultura de grupos autóctonos más desarrollados. Pero, de todas formas, a diferencia de las novelas señaladas en la nota 69 de este capítulo, *Orizzonte mobile* hace mención, aunque con una ligera connotación negativa, de la racionalidad territorial indígena, lo cual constituye un reconocimiento de un saber a menudo marginalizado. Así, tanto *Ultima Esperanza* como *Orizzonte mobile* rescatan en sus relatos no solo las apropiaciones hechas por sus protagonistas, sino que también valorizan las que han hecho los habitantes locales, con tan solo ser mencionadas en la narración. No hace falta, entonces, que la población indígena desarrolle una racionalidad territorial acorde

a los cánones europeos para que sea reivindicada por las novelas, pues con la sola referencia a sus actividades cotidianas -como la pesca, la recolección o la caza- se presupone que también han operado una distancia desde la cual construyen geografías. De esta forma, tanto la racionalidad territorial heterocentrada encarnada por los viajeros italianos, como una autocentrada o indígena, demuestran su capacidad de producir espacios liberándose de las constricciones del ambiente. En el caso de *Ultima Esperanza*, esta conclusión queda sugerida ya casi al final de la novela, cuando Federico Sacco alcanza una integración mayor en la Patagonia. Antes de este proceso, el narrador no esconde su sistema de valores de corte colonialista con el que desestima el saber territorial indígena⁷⁰: “Poco me sirvió [para construir la cabaña] el ejemplo de las tiendas de los indios que había visitado, hechas con ramas y piel, porque son cosas de nómades, mientras yo varié la estructura, que quise de planta rectangular, a la europea, de hombre civilizado” (Ferruccio 158). Lo civilizado, en el contexto histórico de la novela, connota valores positivos y todo lo que se opone a las prácticas no occidentales automáticamente resulta rechazado o subestimado. En efecto, en el desenlace de la novela se mostrará el costo que Federico Sacco tendrá que pagar por insistir en sus modelos europeos de comprensión de la naturaleza, desoyendo los conocimientos indígenas: su desaparición y su posible muerte.

La última acción territorial emancipadora que realiza el protagonista de *Ultima Esperanza* es la denominación. Según la propuesta de la teoría geográfica de la complejidad de Angelo Turco esta es la primera práctica con la que una sociedad se apropia del espacio. En definitiva, en la novela aparece como una forma de control de la complejidad de la naturaleza que, cuando no puede ser sometida o comprendida, es juzgada como una dimensión espacial salvaje o vacía: “Aquí todo es virgen, nada ha sido diseñado, nada tiene nombre” (Ferruccio Cuniberti 127). Vista de esta manera, la naturaleza patagónica se muestra abierta a las inscripciones simbólicas de la imaginación europea. Así se puede apreciar en la siguiente cita, donde Federico Sacco transfiere un valor político sobre un espacio que originalmente nada tiene que ver con ese valor: “llamaré la cima más alta Monte Joven Italia, en honor a Mazzini y de mi lejana patria recién nacida” (Ferruccio Cuniberti 121). Dar nombre a lugares que se

⁷⁰ El sustento de este saber se halla en el conocimiento de una zona inclemente que fuerza a los pueblos originarios a conducir una vida nómada. Una vida sedentaria basada en la lógica de la acumulación habría sido contraria a la sobrevivencia, por lo cual la adaptabilidad al territorio se constituye como un valor central. De hecho, los europeos que desde el siglo XVI comienzan a llegar al sur del país enfrentan grandes problemas de subsistencia al insistir a toda costa establecerse en lugares fijos. La reproducción de las mismas modalidades europeas de organización de la vida cotidiana en un ambiente que no lo permitía, llevó a que varios asentamientos fueran bautizados con nombres que aludían a las dificultades de la vida: Puerto del Hambre, Bahía Inútil y Puerto Carestía, son algunos ejemplos que dan cuenta de ello.

presuponen vacíos era una práctica habitual de los exploradores extranjeros de la Patagonia, acción que *Ultima Esperanza* replica para reproducir la usanza de la época. La nominación de lugares por parte de los viajeros europeos tiende a no considerar los nombres dados anteriormente por las comunidades locales. Así lo grafica la novela, a propósito de la región de Aysén, en donde se indican sus dos posibles significados:

El nombre Aysén sería una deformación del inglés Ice end, porque desde aquí, subiendo hacia el norte, se deja atrás los glaciares de la Antártida, pero José dice que es una tontera de los ingleses, y que Aysén es una palabra de los chonos que se refiere al mar que se interna en los fiordos. Temo que es más probable la hipótesis de José contra la fantásiosa y nacionalista etimología [...] (119).

La denominación que los chonos hacen de esta zona contiene saberes territoriales ligados a un conocimiento geográfico basado en la experiencia cotidiana en ese espacio. El hecho de que al nombre Aysén se le atribuya otra etimología indica el dinamismo del territorio, pues varía según quién lo perciba. Lo mismo sucede con la denominación *Ultima Esperanza*: su significado original hace referencia a la última esperanza que el marino español Juan Ladrillero tenía de encontrar el Estrecho de Magallanes; en cambio, el que le atribuye Federico Sacco se relaciona con la esperanza de conseguir estudiar profundamente la zona para llevar sus resultados a la Sociedad Geológica Italiana. Augurándose este resultado, bautiza su cabaña con el nombre del lugar: “Y que *Ultima Esperanza* sea, entonces. Nunca un nombre fue tan apropiado” (Ferruccio Cuniberti 149). El acto de dar un nombre a un lugar es un modo de poseer el espacio “a partir de la propia mirada y del propio lenguaje” (Bonadei 49). Por este motivo, Sacco termina de apropiarse del lugar en donde edifica su cabaña en cuanto lo bautiza, porque de esta forma transfiere un significado personal a un espacio completamente ajeno a su experiencia.

Solo en *Ultima Esperanza* las acciones territorializantes se dan en el orden antes expuesto (estructuración, reificación y denominación), pues, dentro del grupo de novelas analizadas, es la que desarrolla más lineal y gradualmente el proceso de apropiación llevado a cabo por el viajero italiano. La novela de Ferruccio Cuniberti es la única del corpus que se presta para ser analizada desde cada una de las acciones de transformación territorial, puesto que, tratándose de la historia de un explorador europeo que poco a poco se integra al espacio chileno, se muestran con mucha más claridad las prácticas que ejecuta para conseguir su autonomía y su supervivencia en un territorio desconocido. En cambio, el resto de las novelas desarrollan las acciones territorializantes sin una progresión gradual: en mayor medida, la

denominación, y escasamente la estructuración y la reificación. Ejemplos de denominación en el resto de las novelas se desarrollarán con más profundidad en el cuarto capítulo de esta investigación. Se puede adelantar el siguiente caso de esta acción territorial que muestra explícitamente la forma en que el nombre que se le atribuye a un lugar influye en su configuración simbólica y en su apropiación: “La denominación «Reino de Araucanía y Patagonia» dilata el espacio del ficticio Estado de Aurelio-Antoine I; al menos solamente el espacio fantástico, porque su jurisdicción es aún más imaginaria, y no solo porque el rey está en la cárcel, en el manicomio o en el exilio. La única realidad de aquel reino es el rey ausente” (Magris 74-5). Respecto a la estructuración y reificación, se puede señalar que su escasa presencia en las novelas se debe a la naturaleza misma de sus tramas: *Orizzonte mobile* retrata la imposibilidad de la aventura en el viaje contemporáneo, que queda reducido inevitablemente a la experiencia turística: “Pero ¿cómo podría ser un viaje aventurero y en el fin del mundo si cada mañana tengo una llamada telefónica de mi madre?” (Del Giudice 21). En ese contexto, el narrador de los capítulos del presente (1990-2007) no tiene la ocasión de construir sus propios artefactos espaciales para apropiarse de un territorio, puesto que ya están dados. A excepción de los capítulos dedicados a la expedición en Antártida, en donde se muestran claramente acciones de reificación para acondicionar el espacio a la existencia humana:

Dado que la hibernación se volvió inevitable, nos ocupamos en seguida de volver lo más cómoda posible la prisión en que viviremos por un período de ocho o nueve meses. Rodeamos la nave de un muro de nieve alto hasta la extremidad superior de las murallas para que la dispersión del calor interno sea menos sensible. Instalamos la máquina para el agua destilada. Arreglamos los bastidores para las raquetas de nieve y los otros objetos indispensables para las excursiones en el hielo. En el cuarto de los oficiales y al lado de la cámara de las máquinas preparamos una dispensa donde disponemos las cajas de conservas y los alimentos cerrados en cajas de zinc y lo que el frío no podrá alterar como el arroz, azúcar y pastas. La parte de la corbeta, eliminada, fue convertida en sala de trabajo para la tripulación y acondicionada como cocina. (Del Giudice 105)

La reificación es una práctica con la que los sujetos invierten sus conocimientos y valores simbólicos sobre los espacios; por ello, es otra de las tantas acciones con que una extensión de tierra llega a convertirse en un espacio humano y, al mismo tiempo, en un espacio apropiado. Su manipulación y transformación material genera un sentido de pertenencia tanto en el protagonista de *Ultima Esperanza* –“Esperaba ver mi Cabaña Esperanza como el exiliado sueña el espejismo de la casa nativa” (Ferruccio 201)–, como en los compañeros del narrador de *Orizzonte mobile* –“Llegaba con anticipación y no quería molestarlos porque ese container lo sentían profundamente como casa propia” (Del Giudice 109)–.

Otro caso de reificación se localiza en *Ruido*, precisamente cuando se comenta la transformación del cerro de la Virgen en un santuario y en una feria para los fieles del joven Miguel Ángel. Es una reificación que no es llevada a cabo por el mismo narrador, sino que por otros, porque durante toda la narración se perfila como un habitante testigo de los sucesos acontecidos en la Villa Alemana de la década de los ochenta y noventa: “A esas alturas, los fieles ya habían comprado el cerro y le habían cambiado el nombre. El camino que llevaba a la cumbre estaba lleno de comercio ambulante: una feria improvisada que vendía imágenes religiosas, helados, rosarios y bebidas” (Bisama 59). Más adelante, continúa la descripción de la transformación de la colina con arbustos espinoso en un centro religioso: “El cerro ha cambiado. Cuando todo termina, arriba no solo hay una capilla, sino que además, en la subida, se ha instalado una animita donde los fieles ponen las placas por los favores concedidos, amén de mojones que llevan pintadas las estaciones del vía crucis” (Bisama 79). Por lo tanto, el narrador se limita a registrar las reificaciones sobre el pueblo y no a describir sus propias hazañas para intervenirlo, como sí ocurre, por ejemplo, en *Ultima Esperanza*, en donde el narrador protagonista es quien realiza en primera persona las modificaciones espaciales. A pesar de que no es el narrador quien realiza las reificaciones sobre el pueblo, de todas maneras, se apropia de este espacio tan solo mencionando sus transformaciones materiales, pues las reificaciones espaciales que el narrador decide inscribir en el relato son aquellas que ha podido asimilar y asignarles un sentido. Así, sobre la base de apropiaciones materiales precedentes, el narrador de *Ruido* efectúa sus propias apropiaciones a nivel simbólico en cuanto agrega a los espacios imágenes que amplían sus funciones originales. Tal es el caso de la línea del tren, la cual deja de ser solo eso y queda transformada por el narrador como “el esqueleto de un lugar que se había convertido en otra cosa” (Bisama 124).

Lo que acomuna *Ultima Esperanza*, *Orizzonte mobile* y *Ruido* es la textualización de apropiaciones de espacios que se encuentran a medio hacer, en construcción, aún indefinidos. Si en *Ultima Esperanza* ese espacio es la foresta de la Patagonia y en *Orizzonte mobile*, la Antártida chilena, en *Ruido* será el pueblo de Villa Alemana en plena emergencia en el contexto de modernización urbana del país: “El horizonte de los cerros se había poblado de condominios y edificios, en las quebradas del sector sur construían una carretera de alta velocidad hacia el puerto” (Bisama 124). En medio de esta vertiginosa transformación espacial, el narrador, que siempre habla por un “nosotros” generacional, solo puede asistir como testigo a la mutación del paisaje villalemanino y es por ello que llega a afirmar, inmediatamente después del comentario sobre la urbanización del pueblo: “Éramos fantasmas” (Bisama 124). Pero fantasmas que desde un lugar marginal trasgreden los usos habituales de los espacios,

recuperan las memorias minoritarias que allí se inscriben y registran sus imaginaciones con un lenguaje que permite ampliar las formas posibles de conceptualizar el pueblo.

En las novelas *El Faro* y *Fuerzas especiales* la reificación, en su definición estrictamente geográfica y material, se encuentra casi ausente, a no ser que se considere como una reificación simbólica de los espacios, cuyas transformaciones se realizan fundamentalmente a través del lenguaje. En el caso específico de *Fuerzas especiales* es posible notar un episodio particular de construcción espacial: dada la exclusión de los sujetos en la producción de sus espacios y la dificultad para apropiarse de ellos, la narradora y sus amigos encuentran solo en el mundo virtual la posibilidad de construir un lugar completamente a la medida de sus subjetividades. Con los precarios materiales que tienen a disposición, crean un videojuego en el que aparecen ellos mismos digitalizados en la pantalla del computador del cibercafé en donde se prostituyen, bajo el título “Pakos Kuliaos”⁷¹. La creación del videojuego constituye un claro gesto de distanciamiento con la realidad concreta, ya que esta no proporciona las condiciones mínimas para que los personajes se emancipen de sus opresiones. Sin embargo, la separación entre el mundo virtual y el mundo material no es definitiva, pues ambos planos quedan imbricados en una nueva dimensión de lo real; una en que los personajes, finalmente, pueden ejecutar maneras alternativas de resistencia y de apropiación de sus espacios de existencia en el barrio. En este sentido, *Fuerzas especiales* asume la virtualidad ya no de la forma en que lo hace la cultura posmoderna, la cual convierte los soportes digitales en un campo de producción incesante de significantes que abruma a los sujetos y los inhabilita para la acción; sino que como un espacio alternativo en el que se puede incidir activamente en la configuración de la realidad. Por lo tanto, la novela no reproduce los efectos que el mundo digital genera en un contexto posmoderno, a saber, una “crisis de la capacidad perceptiva provocada por la imposibilidad de representarse el mundo de una manera comprensible” (Álvarez 14); pues más bien, le concede la posibilidad de ser otro lugar válido de transformación de las opresiones del barrio. Sin embargo, esta idea llega solo al final de la novela, luego de que la misma narradora fuera aplastada por la avalancha de imágenes de internet. De modo que, en gran parte de la obra, la protagonista se sabe “expuest[a] a un aluvión perceptual de inmediatez al cual se le ha removido cualquier capa protectora o mediación intercesora” (Jameson 351, traducción de Álvarez). Sabe también que sus pares están expuestos a esas presiones, como lo expresa cuando piensa en su padre: “No entiendo en qué parte de su

⁷¹ En Chile, “Pakos Kuliaos” es la expresión peyorativa que se emplea para hacer referencia a la policía. El uso de la “k” en vez de la “c” connota una escritura callejera, disidente, que remarca la intensidad del insulto.

mente lo destruye la realidad bloque ni tampoco puedo inferir qué sentimientos alberga hacia nosotras, las mujeres de la familia que vamos quedando. Me pregunto con una frecuencia molesta cómo vive su notable disgregación” (118). Su padre, así como el resto de su familia y vecinos, se encuentran sumergidos en la pasividad destructiva, mientras que ella con sus amigos, Omar y Lucho, logran encontrar al final del relato una manera de apropiarse del barrio mediante la creación del videojuego. Pero esto lo consiguen solo después de haber hecho un esfuerzo por distanciarse de ese aluvión de mensajes alienantes de consumo que encuentran en la web, de los que igualmente son presos, como cuenta la narradora mientras se prostituye en el cubículo del cibercafé: “Me bajo media hora los calzones y dejo que me metan el lulo o los dedos adentro, hasta donde puedan. Nunca digo: sácame el lulo ni digo: sácame los dedos. No lo hago porque me concentro en el sitio ruso de modas alternativas que me absorbe tanto que mis ojos se pasean por mi cerebro clasificando las prendas de manera hipnótica” (Eltit 12). Sin embargo, aun cuando la mujer es completamente invadida por las exigencias de su entorno que la obligan a transformar su cuerpo en mercancía, se esfuerza por distanciarse del tiempo y del espacio en que lleva a cabo su ocupación, con el fin de soportarla. Pero se trata de un distanciamiento que no crea nuevas espacialidades, sino que más bien funciona como una forma de sustraerse de una realidad dolorosa mediante el consumo de productos comerciales. La autonomía que alcanza navegando por internet mientras vende su cuerpo es relativa, porque no es suficiente para torcer sus condiciones de vida. De todas formas, es un pasaje fundamental para empezar a hacer suyas las herramientas tecnológicas y volverlas a su favor. Es un escenario preparatorio para el verdadero gesto de emancipación creativa que cierra la narración: la invención del primer videojuego chileno, “Pakos Kuliaos”. La creación de esta nueva dimensión virtual constituye el acto más radical de apropiación de un espacio hostil entre las novelas analizadas y se da, justamente, a partir de un distanciamiento neto de la realidad. Con el gesto de trasladar las acciones de resistencia y de transformación al mundo virtual, se humaniza un espacio que en la posmodernidad se creía desvinculado con “la materialidad concreta” (Rodríguez Magda 125). El espacio virtual se vuelve, entonces, espacio humano. El caso específico de *Fuerzas especiales* expone de manera clara el rol clave que juega el distanciamiento en la apropiación literaria del espacio: solo a través de la emancipación de la masa informe de información y estímulos del ambiente es posible conseguir una cierta autonomía creativa de sentidos que permitan la asimilación y la transformación del mundo. A su vez, por su capacidad de generar efectos en la realidad, el concepto de apropiación literaria del espacio humano cobra una especial importancia en un momento histórico amenazado por los efectos de una posmodernidad inmovilizadora e inhibidora de la acción creativa.

Ruido también enfrenta estos problemas proponiendo un narrador que no se deja apabullar por la represión dictatorial y por el excesivo flujo de imágenes iguales a sí mismas que “no remite[n] a ningún objeto preexistente” (Rodríguez Magda 125); al contrario, se hace cargo de distinguir la simultaneidad de esas tramas difusas pero perceptibles que componen la atmósfera de Villa Alemana, imposibles de ordenar linealmente y a las que precisamente llama el “ruido”:

el ruido era lo que estaba en el aire. Era lo que quedaba de los milagros. Era el aroma de la madera de espinos quemada sobre los pastizales cuando terminaba la primavera. Era el sonido del papel mural resquebrajándose; [...]. Era el murmullo de los hormigueros que estaban bajo las casas; el leve goteo de los pozos de agua de los patios, la brisa que se llevaba las hojas secas” (Bisama 114)

El ruido aparece como ese algo inaprensible, como un residuo incógnito, a partir del cual se ensayan formas de nominarlo tomando distancia de su vertiginosidad. El mismo gesto se aprecia en *El Faro*, cuyo narrador realiza con frecuencia reflexiones sobre las potencialidades del ejercicio escritural y de la memoria -actividades de distanciamiento por excelencia- para comprender, entre otras cosas, la forma en que una ciudad forma las afectividades. Debido a su carácter contemplativo y reflexivo, la escritura y la memoria se muestran como los únicos medios que el narrador tiene a disposición para aferrar su experiencia, puesto que le dispensan la distancia necesaria para componer un relato propio de lo vivido en el Valparaíso de comienzos del siglo XXI. En este caso, las presiones de las cuales Felipe debe liberarse para adquirir una relativa autonomía corresponden a dos hechos puntuales que marcan el curso de la historia: la desaparición de Rodrigo y la muerte de Alejandra. La escritura y la memoria se muestran, entonces, como los territorios privilegiados para dar sentido a estos eventos, puesto que otorgan la distancia necesaria para interpretar la pérdida y la ausencia, experiencias amplificadas por los efectos de una ciudad que determina la forma en que son vividas. El distanciamiento que suscitan la escritura y la memoria se encuentra explicitada en la siguiente cita:

Si va en serio, dijo, uno comienza a escribir tarde, cuando los lugares y las personas se han confundido, y los afectos y rencores ya se han difuminado. Porque así aparece todo más claro. Como dice François Féder, dijo Constanza, solo cuando podemos ver el pasado frente a nosotros -y no detrás-, como si fuéramos sentados en un tren de espaldas a su rumbo; solo entonces el pasado se hace parte de nosotros *y ya no cesa de ser*. (González 70)

La metáfora del tren también es usada por de Certeau en *La invención de lo cotidiano* para explicar la separación entre los sujetos y el ambiente como modalidad de construcción de nuevos sentidos:

es el silencio de las cosas colocadas a distancia, detrás del vidrio, el que, de lejos, hace hablar nuestras memorias o saca de las sombras los sueños de nuestros secretos. El casillero produce pensamientos con las separaciones. El vidrio y el fierro hacen especulativos y gnósticos. Hace falta este corte para que nazcan, fuera de estas cosas, pero no sin ellas, los paisajes desconocidos y las extrañas fábulas de nuestras historias interiores (de Certeau 124).

Siguiendo con la explicación de la metáfora, el filósofo francés continúa diciendo que el viaje en tren es un momento extraño en que una sociedad fabrica espectadores y transgresores de espacio (de Certeau 124). Un transgresor de espacio es también el narrador de *El Faro* cuando escoge la escritura para preservar la memoria, porque con ella “la edulcora y le añade un valor nuevo que proyectamos hacia atrás y nos engaña” (González 72). Aunque el acto de escribir suponga “un alejamiento de la huella que intensifica la pérdida” (González 72) y haga evidente que los acontecimientos y las personas no podrán ser nunca aislados “definitivamente, en los sueños, en los pensamientos, en nuestras palabras” (González 97), de todos modos, se constituye como el medio por el cual “el dolor frente a lo irrecuperable” (González 97) puede seguir ensayando vías de escapatoria que “nos hace decir una y otra vez sin fin y sin descanso” (González 97), tal vez sin la posibilidad cierta de poder, al fin, cristalizar la realidad, pero sí de poder hacerla ramificar aún más.

El distanciamiento de las presiones materiales y simbólicas del entorno

Si bien *El Faro*, *Ruido y Fuerzas especiales* exponen diferentes problemas ligados a la dificultad de aferrar el espacio existencial, debido a la carga abrumadora de constricciones materiales y simbólicas de sus respectivos contextos de referencia, sus narradores no se resignan al pasivo padecer, sino que más bien activan específicos planes de acción para poder, finalmente, generar efectos en sus entornos. Por lo tanto, estas novelas ponen en contacto los fragmentos que la posmodernidad dispersaba, pues elaboran un “horizonte posible de reflexión que escap[a] del nihilismo” (Rodríguez Magda 11). La apropiación literaria del espacio humano se constituye, entonces, como la alternativa transmoderna a una forma demasiado unitaria de concebir el mundo (producida por la positividad moderna) y a una excesivamente fragmentaria (provocada por el vacío postmoderno). Ello debido a que la apropiación espacial

engloba una dimensión material y otra semiótica: por una parte, demuestra su cercanía con el mundo concreto de los espacios humanos, puesto que remite a una dimensión palpable que los narradores representan recurriendo “a la historia orbital de las palabras y las cosas, un juego de acercamientos y lejanías” (Álvarez 24). Por otra parte, se relaciona con el ámbito lingüístico porque es un proceso por el cual los espacios se vuelven legibles cuando son referidos con un lenguaje que logra hacer emerger sus aspectos menos notorios. La legibilidad de los espacios se consigue gracias a un estado preliminar de distanciamiento, a partir del cual los sujetos obtienen una comprensión de sus lugares de referencia, pero también la ocasión de vislumbrar nuevos sentidos que difícilmente podrían ser captados si adhirieran a una relación determinística con el ambiente.

Por ello, la apropiación literaria del espacio humano lleva a los narradores de las novelas italianas y chilenas a liberarse de las constricciones materiales (como la precariedad, la violencia y la hostilidad del entorno) y simbólicas (dadas por la circulación de imágenes y discursos monolíticos) que inducen una forma limitada de vivir los espacios. La superación de estas constricciones solo puede darse con la creación de nuevos datos de la realidad espacial. En ese preciso instante de producción, los narradores aumentan su autonomía para “participar en la formación de la auto-orientación del sistema en el que actúan” (Turco 126). En este sentido, la apropiación espacial se instituye como un acto de libertad al permitir la emancipación de “las fuerzas físicas ciegas, irracionales” (Bauman 8), así como al involucrar una dimensión lingüística, se constituye como una práctica con la que se vuelve posible “traducir el acontecimiento oscuro e imprevisto” (Turco 124) que surge del espacio plenamente habitado. Como manifestación semiótica, la apropiación espacial, entonces, permite a los narradores integrar lo inefable, inasible e impredecible de los espacios a sus personales estrategias de significación. Esta idea puede verse realizada en *El Faro*, cuando el protagonista trae a colación las reflexiones de su compañero de universidad, Jaime, a propósito de la facultad de la escritura de extraer sentidos allí donde pareciera no haberlos. Así, para Jaime, la escritura comenzaba “en medio del tedio cotidiano [...] en que las personas y las cosas, los días y los paisajes no eran más que eso, ellos mismos, por así decir, pero mudos e insignificantes, desconectados, aislados en su propio ser sin razón” (González 37). Desde la distancia que proporciona la escritura y el aburrimiento, un puñado de eventos desprovistos de significados y desarticulados entre sí adquieren un sentido que clama por ser dicho. En ese momento de revelación, Jaime:

sentía aparecer sobre el mundo el dibujo apenas sugerido de una trama; delgadísimas hebras a través de las cuales esas personas y cosas, esos paisajes y esos días se hilvanaban y adquirían una intensa carga de sentido. Gradualmente el dibujo se definía, relucían sus contornos y una cierta emoción sin forma se volvía permanente y lo obligaba a fraguar algo distinto con ese material (González 37).

El Faro es la única obra del corpus de textos literarios de esta investigación que explicita el instante preciso en que aflora la interpretación sobre “esas personas y cosas, esos paisajes y esos días”. El resto de novelas comparten el contenido de esta reflexión desde cuando recurren al distanciamiento para vislumbrar las tramas de la realidad que se dejan percibir, pero no nombrar fácilmente. El distanciamiento, por lo tanto, funciona como un momento en el que se comienzan a fraguar los sentidos sobre un lugar, sentidos motivados por sugerencias íntimas y que, al ser enunciados, permiten la apropiación espacial. El distanciamiento, entonces, es una instancia creativa, que favorece la producción de ideas emancipadas de las determinaciones de un contexto espacial.

2.1.2. La transgresión

Al distanciarse y emanciparse de un contexto inicial cargado de opresiones de distinto orden, los narradores crean nuevas representaciones espaciales que transgreden la organización simbólica del entorno. Como se ha adelantado en el primer capítulo, apropiándose de los espacios los personajes los transforman a nivel simbólico y material, y dicha transformación genera necesariamente una transgresión de las modalidades habituales con que son vividos. La transgresión que provocan las apropiaciones literarias sobre los espacios humanos se relaciona directamente con la liberación de los personajes de las ataduras de sus contextos de enunciación: dado que la mirada transgresiva genera nuevos horizontes de significado, emancipa a los sujetos “del código y del territorio que funge de «campo» de aplicación” (Westphal 70). En sustancia, la transgresión de los espacios es un resultado del distanciamiento y liberación de sus habituales formas de ser percibidos y conceptualizados.

La transgresión se encuentra en todas las novelas del corpus, cada vez que se elaboran nuevas imágenes y representaciones del sistema espacial de referencia. Sin embargo, solo *Fuerzas especiales* y *Orizzonte mobile* refieren explícitamente la voluntad de tomar distancia para obtener nuevas percepciones sobre el espacio representado. Bastan pocas líneas en la novela de Eltit para declarar dicha intención: “Entonces, apoyada en el poste, levanté la cabeza y quise mirar nuestro piso, el cuarto, como si no lo conociera. Mi idea era hacer un experimento visual a partir de una forzada distancia” (Eltit 57-8). La necesidad de observar con una mirada renovada ese espacio que por tan familiar se ha dejado de ver, surge como otra de las múltiples

estrategias que la narradora debe ingeniar para resistir a la hostilidad de su ambiente, dando significado a aquellos elementos que se han vaciado de sentido por las miserables condiciones de vida derivadas de la excesiva violencia policial. En el marco de una vida cotidiana pobre que produce, a su vez, miseria mental y social, la narradora busca hasta en los gestos más desapercibidos la oportunidad de abrir nuevas posibles formas de habitar, más amables y positivas. El despojo que sufren los vecinos del barrio por parte de la policía, enciende la urgencia de la protagonista por agotar todos sus recursos imaginativos para apropiarse del espacio usurpado. Por este motivo, una alternativa válida para este propósito es agudizar la mirada con el fin de captar detalles de su propia casa que le permitan cambiar su relación de opresión que mantiene con ese espacio. Pese a deshacerse de sus hábitos mentales mediante un distanciamiento temporáneo implica un gran esfuerzo, porque las envolventes presiones del ambiente dificultan el desarrollo de la creatividad individual. Así lo confirma Braidotti en su ensayo *Materialismo radical. Itinerari etici per ciborg e cattive ragazze*, para quien, cambiar modos preestablecidos de pensar, “quiere decir emprender una cura desintoxicante” y que, para ello, “es necesaria una buena dosis de valentía y creatividad” (178). Mirar el departamento desde “una forzada distancia” implica desfamiliarizarse de los modos demasiado consolidados de conceptualizar el espacio de residencia. Tal como declara Brecht sobre lo que para él debería ser el teatro, gracias a la técnica de distanciar lo familiar es posible alcanzar un extrañamiento desde el cual surgen nuevos hallazgos de la realidad (*El pequeño órganon para teatro* 44). Si bien esta idea es formulada en el plano dramático y posee implicancias específicas para la puesta en escena de una obra⁷², igualmente puede ser aplicada en la operación de distanciamiento que se lleva a cabo en *Fuerzas especiales* y en el resto de novelas italianas y chilenas en examen. Sin embargo, en el caso específico de la novela de Eltit, el distanciamiento aparece declarado como acción performativa. Su realización persigue la transgresión de lo que ya se sabe del espacio cotidiano, puesto que permite el hallazgo de algo distinto a sus aspectos más habituales, lo cual altera la acostumbrada relación que, hasta ese momento, la narradora mantenía con su departamento.

⁷² El efecto distanciador que postula Brecht se sitúa en el plano de la recepción de la obra. Como señala el célebre dramaturgo alemán, “la finalidad de esta técnica [...] consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (*Escritos sobre teatro* 131). Para ello, toda la puesta en escena y la zona del público debe ser limpiado de “todo elemento «mágico» y que no se formen «campos hipnóticos». [...] Hay que neutralizar con determinados medios técnicos la tendencia del público a embarcarse en una de esas ilusiones” (*Escritos sobre teatro* 131). Las novelas italianas y chilenas no adhieren a este empleo de los efectos distanciadores. En realidad, operan un distanciamiento que se implementa de forma intra-ficcional y como actitud distanciada respecto a las determinaciones simbólicas y físicas del espacio.

Orizzonte mobile también hace referencia a la necesidad de variar el punto de vista para transgredir las imágenes que otros textos de viaje han atribuido a la Patagonia. Aunque no se explicita el alejamiento que el narrador debe efectuar para conseguir la modificación de su mirada, como efectivamente se hace en *Fuerzas especiales*, sus efectos se deducen desde el momento en que el narrador se esfuerza por evitar asociaciones inmediatas y, en cambio, proponer representaciones inéditas, motivadas por sugerencias personales y no por aquellas que ya han sugerido otros viajeros: “Parecía el lugar mismo del origen de las nubes, el nido de los cuatro vientos. Lo digo así ahora, pero debería inmediatamente invertir la perspectiva, tal como me esforcé en hacer en los primeros días: si realmente el paisaje debe pedir algo a su observador, es la sensibilidad suficiente para entender cuánto no sepa qué hacer de él” (Del Giudice 94). A pesar de que el narrador capta imágenes relativamente novedosas del territorio, intenta mantenerse alerta a sus propias interpretaciones para no acostumbrarse a ellas y evitar ver las mutaciones imprevistas del espacio siempre desde el mismo prisma. El narrador de *Orizzonte mobile* también desarrollaría una mirada distanciada como la que adoptaría Galileo, según comenta Brecht a propósito de los efectos distanciadores en el teatro, al contemplar la lámpara que oscilaba: “Galileo miró extrañado estos movimientos como si no los hubiese esperado así y como si no los entendiese” (*El pequeño organón* 44). Por lo tanto, la mirada distanciada implica una constante sospecha de lo que se cree saber. Esta actitud ayuda a identificar las problemáticas de una realidad y sus dimensiones más escondidas, las que, al ser expresadas, transgreden el sistema de referencia.

Entre todos los episodios de distanciamiento expuestos en el resto de novelas analizadas, tanto el experimento visual que se propone cumplir la narradora de *Fuerzas especiales* como el estado de alerta del protagonista de *Orizzonte mobile*, son los que demuestran con mayor claridad la capacidad creativa y transgresiva del apartamiento de un ambiente opresivo (en el caso de la novela chilena) y de una semiósfera (en el caso de la novela italiana). Ambos episodios, así como algunos otros de las demás obras, anuncian una importante consecuencia para el concepto mismo de apropiación literaria del espacio humano, y es que, adoptando una distancia de las condiciones determinantes de la realidad espacial, los narradores logran visualizar lo que un territorio podría llegar a ser.

En este sentido, el distanciamiento, generador de transgresiones espaciales⁷³, es el instante preciso de la apropiación literaria del espacio humano en que se empiezan a dibujar

⁷³ No hay que olvidar que el mismo Michel de Certeau indicaba que el viaje en tren, instante paradigmático del distanciamiento que se genera entre los sujetos y el paisaje, es un “momento extraño en que una sociedad fabrica

futuros posibles para los territorios. El destino de los espacios es torcido una vez que los personajes se emancipan de las determinaciones contextuales y comienzan a darse cuenta de que las cosas son transformables si se encuentra el modo de intervenirlas y de apropiárselas. Por lo tanto, las acciones que se ejercen en el presente de un territorio afectan las formas en que serán habitados y conceptualizados. *Ruido* es una de las novelas que desarrolla cabalmente esta idea: el rumor sordo que se percibe al evocar la atmósfera de Villa Alemana sigue reverberando en un futuro impreciso, proyectando imágenes al margen que un habitante atento sabrá reconocer e intentar nombrar, aunque el narrador intuya la improbabilidad de que ese habitante exista, tal como lo sugiere en las siguientes líneas: “[...] el futuro se parece a una película que no existe. Una película que nadie estará interesado en filmar porque habita en los bordes de lo que narramos” (Bisama 166). Aun así, la memoria del presente de esos jóvenes ochenteros que transformaron el pueblo a su medida se quedará suspendida en alguna parte, engastada en muros, calles, posters, historias clandestinas, en fin, en rastros casi imperceptibles esperando a ser reactivados por una apropiación espacial futura. En ese posible devenir, la voz de esa generación de muchachos “será apenas un modo en que la luz se retuerce en los bordes de una pantalla que proyectará imágenes de patios de liceos llenos de polvo seco, actos escolares en patios de cemento, calles sin sombra, fiestas donde la música siempre suena torcida” (Bisama 166). En suma, esa voz se hallará fuera de los límites de la ciudad, pero que una mirada transgresiva podría captar si se genera como una práctica situada y consciente de las limitaciones de la propia localización que deberá superar. A fin de cuentas, el distanciamiento, y las trasgresiones a las que da lugar, es un tomar conciencia de las fuerzas invisibles que convergen sobre el espacio.

Ahora bien, si esa mirada lograra captar y apropiarse del “ruido” dejado por los habitantes del pasado, entonces ese ruido sería asimilado como otra frontera más del sistema que se intentará transgredir. Así, lo que antes era transgresivo, en un futuro se convertirá en un nuevo límite por superar. Por ello, la apropiación literaria del espacio humano, toda vez que implica una “recomposición continua de las coordenadas de la subjetividad” (Braidotti, *Transposiciones*, 235), está siempre abierta al devenir indefinido, puesto que genera figuraciones que impulsan nuevas formas posibles de transformar el territorio. En esto la imaginación, como se verá en el siguiente capítulo, jugará un rol clave, dado que favorece la activación de las virtualidades de los espacios narrados que yacían en un estado potencial. En

espectadores y transgresores de espacios, santos y bienaventurados colocados dentro de las aureolas-alveólos de sus vagones” (125).

este sentido, la imaginación se relaciona estrechamente con la emancipación producida en el distanciamiento, porque permite la expresión literal de aquello que supera los límites del sistema, habilitando nuevas coordenadas para apropiarse de los espacios. En esta dirección se inscribe el siguiente fragmento de *Ruido*:

Ahora, en el futuro de la película que soñamos, será proyectada en el cine fantasma del pueblo.

El argumento: una muchacha cuenta una historia que viene de un sueño y un muchacho que aprende a recordarlo.

Ahí, lo que importa es lo que queda, lo que importa es la lengua del murmullo, el cuerpo volátil del ruido.

El ruido es lo que baila entre las palabras. (Bisama 170)

En su presente de enunciación, que es el futuro de lo que recuerda de su juventud, el narrador fantasea con una película que pueda capturar lo que está en los límites de la atmósfera del pueblo, o sea, el ruido. Aunque no pueda atraparse en representaciones definidas, porque es un algo inefable que marca la vida provinciana, el narrador insiste en la necesidad de que el ruido siga circulando en los espacios que van quedando. El cine fantasma de la ciudad se presenta como el escenario más adecuado para reactivar el ruido, pues, en el pasado, fue su principal fuente de producción y de nutrimento de las figuraciones transgresivas del narrador por medio de todas aquellas películas extranjeras de seres mutantes que, de alguna manera, hablaban también de la extrañeza local. El fragmento apenas citado guarda una insospechada relación con la creación del primer videojuego chileno, “Pakos Kuliaos”, que se narra en *Fuerzas especiales*. Ambos episodios comparten la necesidad de recurrir a una dimensión virtual -tomando una clara distancia de la realidad concreta, aunque estableciendo un continuum con esta⁷⁴- para aumentar las opciones con que un espacio puede ser imaginado y apropiado. Tanto la película como el videojuego recogen las apropiaciones que los narradores han elaborado a partir de una intensa concentración en las fuerzas invisibles que configuran sus entornos. Por ello, se conforman como dispositivos reales-ficticios que permiten conectar la imaginación de los personajes con los elementos externos a ellos y crear, de este modo, una nueva “brújula de tipo cognitivo, afectivo y ético” (Braidotti, *Transposiciones*, 245) para orientarse en la complejidad del espacio humano. Según Braidotti, lo que está en juego en la

⁷⁴ El distanciamiento que implica el gesto de acudir a una dimensión virtual, como la del videojuego y la de la película, no pretende instaurarse como una separación neta y dualista entre los sujetos y la realidad, sino que “como una disociación intencional del prejuicio y del pensamiento que facilita una comunión entre objeto y sujeto” (Bermúdez 23). De esa forma, ambos mundos virtuales se orientan hacia la misma realidad de la que parecieran alejarse para aumentar sus posibles sentidos y favorecer nuevas apropiaciones.

transformación positiva de la realidad es “la capacidad de encontrar orientación en un territorio”, porque así se vuelve posible “sostener las fuerzas internamente disonantes” que estructuran “los afectos intensos pero impersonales” (Braidotti, *Transposiciones*, 245) que afloran en los sujetos cuando se concentran en lo exterior. La película y el videojuego funcionan, entonces, como oportunidades para reorganizar la disposición cartográfica de los espacios humanos. De esta reorganización surgen nuevos criterios que transgreden la percepción tanto de Villa Alemana como la del barrio marginal.

Ahora bien, el hecho de que la película y el videojuego sean ubicados en el cierre de las novelas indica la voluntad de proponer un final abierto a la proyección de futuros posibles emancipados de las determinaciones contingentes, pues deja trazadas las rutas a seguir para que sigan configurándose indefinidamente nuevas apropiaciones espaciales. Pero esta apertura hacia el devenir no se produce solo en estos episodios puntuales, sino que también cada vez que en el resto de narraciones surgen nuevas representaciones sobre el espacio apropiado literariamente. En efecto, las imágenes espaciales inéditas expresan una parte del perpetuo devenir de un referente geográfico en concomitancia con el continuo devenir de sus habitantes. Por lo que, si los sujetos se conforman a la par del despliegue del mundo que observan, resulta inevitable que el futuro de los espacios se encuentre en un presente en constante estado de reconfiguración. En esta imbricación esencial entre seres humanos y espacio, la idea de distanciamiento parecería un despropósito; sin embargo, desde la misma interpretación realista agencial se reconoce que a través de específicas intra-acciones “se produce un sentido diferencial del ser en un continuo flujo y reflujo de *agency*” (Barad 47). Aplicado al caso de las novelas italianas y chilenas, la diferenciación entre personajes y espacios producida por sus intra-acciones se evidencia en las específicas relaciones de distancia que establecen los personajes con sus contextos espaciales. De hecho, cada narrador adopta diferentes formas de distanciarse de su realidad para apropiarse de ella, lo cual demuestra que el distanciamiento no es una interrupción de las intra-acciones entre los agentes, sino que el esfuerzo que ponen los sujetos para diferenciarse de los componentes del ambiente y así captar sus manifestaciones actuales que, al ser puestas en la narración, ejercen una transgresión sobre el espacio⁷⁵. Dichas

⁷⁵ La transgresión presupone la alteración de un sistema organizado. Si bien, desde la óptica de los nuevos materialismos, todo fenómeno del mundo, incluido el espacio, se encuentra en continuo devenir, igualmente alcanza una coherencia interna como “resultado de una repetición, de retornos orquestados” (Braidotti, *Transposiciones*, 272). La repetición de similares intra-acciones entre los espacios y los sujetos define sus confines y crea una relativa estabilidad de sus identidades. Así, la repetición en el tiempo de una misma imagen espacial, consolida un sistema de representación que le otorga unidad al espacio representado. Sin embargo, siempre está abierta la posibilidad de que esas imágenes espaciales sean transgredidas, en cuanto varían las modalidades con que intra-actúan los habitantes con los espacios.

manifestaciones se componen de flujos de fuerzas que convergen simultáneamente sobre una misma realidad espacial. En reiteradas ocasiones, *Ruido* hace el intento de diferenciar esas fuerzas para darles un sentido, mediante el instante de suspensión que les otorga la “«distancia mental» [...] necesaria para que la fenomenología estética se dispare” (Bermúdez 14). En la obra de Bisama, el distanciamiento permite diferenciar y recolectar los fragmentos dispersos del ruido que recorre los pliegues del pueblo. Por ello, no es casual que, cada vez que se intenta definir el ruido, aparezcan enumeraciones aleatorias de sus componentes:

El ruido venía de ellos, pero también de las plegarias, de las imágenes de Cristo, de avisos comerciales de arriendos, de los poemas de algún señor que vivía en el pueblo. El ruido era aquella vida pegada en ese muro de cholguán, en esa pared de corcho; eran los mensajes secretos que se dejaban los ciudadanos entre sí y que revelaban sin querer los tránsitos de su vida. A veces, en esos muros, quedaba alguno de la década pasada: el papel amarillo de un anuncio de que el vidente, a una hora determinada en un día determinado, iba a realizar un milagro [...] (Bisama 115)

Este fragmento ilustra un torrente de datos que se ancla en una particular figura espacial: los muros de la ciudad. En ellos permanecen signos borrosos que son apropiados cuando son dichos, dando espesor semántico a un elemento urbano desapercibido por un habitante distraído. Asimismo, para Braidotti esta enumeración constituiría la dispersión del sujeto “en una miríada de briznas y partículas de percepciones o impresiones” (*Transposiciones* 203) que amortiguaría la posibilidad de ser completamente abrumado por su impacto.

2.1.3. La ética afirmativa de la sostenibilidad

Si los personajes de las novelas italianas y chilenas del corpus no activaran estrategias de emancipación, transformación y trasgresión del contexto de referencia, quedarían completamente determinados por las incontables adversidades provenientes del mundo exterior e imposibilitados a emprender cualquier acto de apropiación espacial. Las consecuencias que trae no ejecutar acciones transformativas sobre un presente negativo o demasiado prefijado queda a la vista en el ejemplo de los vecinos de la protagonista de *Fuerzas especiales*: sujetos incapaces de responder a la excesiva violencia policial, desvinculados de sus espacios cotidianos, personas desconfiadas y apáticas siempre al borde del abismo. En contraste con esta actitud, la mujer adopta un rol activo dentro de un contexto que tiende a aniquilar la capacidad creativa de los sujetos. Los protagonistas del resto de las novelas toman la misma predisposición de la innominada narradora de *Fuerzas especiales*, en cuanto demuestran la clara voluntad de transformar los espacios habitados, antes de que sus amenazas más

inmediatas terminen determinando inexorablemente sus existencias. Para transformar un territorio, como se ha venido argumentando hasta ahora, es necesario anteponer una distancia respecto a la realidad espacial, porque desde ese margen se podrán imaginar espacialidades que alteren las condiciones degradantes, opresivas y hostiles del ambiente de referencia. De alguna forma, los protagonistas de las seis novelas advierten la importancia de ajustar los espacios -y de paso, modificarlos- a sus propias sensibilidades para evitar que estos se les vayan en contra de sus necesidades vitales. La emancipación, apropiación y transformación de los espacios pueden ser llevadas a cabo solo a través de pasiones positivas, pues estas contienen la potencia necesaria para aprovechar las condiciones negativas de un contexto “en oportunidades de creación de nuevas formas de ser y de relacionarse con el mundo” (Pavié Santana 287). La esperanza, la creatividad y la imaginación son algunas de las múltiples pasiones positivas que impulsan a los narradores a dejar atrás los elementos que empobrecen la experiencia espacial. Por el hecho de que estas pasiones no son instantáneas, pues exigen un cierto esfuerzo, son ellas mismas un resultado del distanciamiento de las condiciones que conducen a los sujetos a un estado de pasividad. Si el proceso de apropiación espacial es de carácter creativo y emancipador es justamente porque está motivado por estas pasiones positivas, esencialmente productivas y orientadas hacia la expresión de las libertades más íntimas. El *conatus*, la *potentia* y el devenir (Braidotti, *Transposiciones*, 114) son conceptos spinozeanos que bien se ajustan a las fuerzas afectivas impulsoras de la apropiación espacial, la cual se realiza como *conatus* cuando favorece la existencia plena de los sujetos en un espacio amenazante; como *potentia*, al acrecentar el poder de acción individual y la capacidad de intervenir en la realidad; y como devenir, en cuanto los efectos de la apropiación sobre el presente de un territorio repercuten en sus futuras formas de ser habitados⁷⁶. La cercanía de estos conceptos con la apropiación literaria del espacio humano confirma, una vez más, su carácter eminentemente materialista.

Pero, también, dichas nociones remarcan la dimensión ética y sostenible de la apropiación espacial. Lo ético, según Rosi Braidotti, consiste en la reelaboración “del dolor transformándolo en umbrales de sostenibilidad: quebrarse y aun así sostenerse” (*Transposiciones* 296). Si la apropiación espacial implica la transformación de un estado inicial

⁷⁶ Es posible notar que las apropiaciones espaciales que llevan a cabo las novelas, sobre todo las italianas, se realizan sobre la base de apropiaciones hechas en un pasado más o menos lejano. Si el imaginario europeo sigue concibiendo el espacio en Chile como uno predominantemente natural, salvaje, hostil y prístino, es porque en algún momento de la historia esta zona así fue apropiada por los viajeros que escribieron sobre ella. En el presente, esas apropiaciones siguen vigentes, aunque con algunas reelaboraciones. Las novedades de las apropiaciones actuales, así como lo hacen las apropiaciones pasadas, influirán, entonces, en las formas en que un territorio será percibido y apropiado en el futuro.

de dependencia con el ambiente y la creación de nuevas formas de imaginar un territorio, capaces de durar en el tiempo e incentivar apropiaciones futuras, entonces es una práctica plenamente ética. Lo sostenible, por su cuenta, se halla en la necesidad “de realizar formas sustentables de transformación. Esto requiere uniones o interacciones adecuadas: uno debe perseguir o crear activamente el tipo de encuentros que tengan más probabilidades de favorecer un aumento de los devenires activos y evitar aquellos que disminuyen la propia *potentia*” (Braidotti, *Transposiciones*, 296). A todas luces, la apropiación espacial se configura como una acción sostenible: de ella se producen significados que perduran en el tiempo y que permiten a los personajes organizar la propia realidad volviéndola manipulable y ajustable a sus ideas, sugerencias y deseos.

La ética afirmativa de la sostenibilidad, entonces, está presente cada vez que los narradores de las novelas intentan superar las condiciones preestablecidas de sus contextos espaciales, modificando las formas habituales de vivirlos o inventando representaciones que iluminan algunas de sus partes más escondidas; en breve, la ética de la afirmación sostenible se realiza cuando las pasiones negativas son transformadas en positivas. En las obras, esta transformación inicia a fraguarse desde el momento en que los protagonistas toman distancia de la avalancha de estímulos que reciben de sus espacios y que obstaculizan la realización de la propia potencia. Por lo tanto, es posible afirmar que el distanciamiento es una forma sostenible de relacionarse con la realidad espacial, puesto que desde esa posición los protagonistas de las novelas puedan soportar las adversidades, emanciparse de ellas y transformarlas por medio de la imaginación y de la creatividad, pasiones afirmativas centrales para la apropiación espacial. En este sentido, resulta elocuente el caso de la hermana Ángela, monja proveniente de Lu Monferrato, quien afronta las asperezas de la Patagonia y desafía “los miedos que vienen de las montañas y de las olas y aún más de los hombres” (Magris 104) aferrándose a su fe cristiana y a su “*studiositas, studiom* o sea amor como dice la palabra latina, conocimiento impregnado de amor” (Magris 106). Solo un ánimo como el de la monja podría mantener sólida la labor humanitaria y la voluntad de comprender un territorio terrible con sus maltratados habitantes, pues su pasión religiosa la libera del desaliento que el ambiente inhóspito podría causar a cualquiera que esté desprovisto de algún tipo de fervor.

De manera menos evidente que en el relato dedicado a la monja Ángela en *Croce del sud*, pero aun así con efectos relevantes, son las transformaciones evidenciadas en *Ruido* de las desventajas de la realidad de Villa Alemana en “fuente productiva de contra verdades y valores, orientadas a sobre-codificar la instancia negativa original” (Braidotti, *Materialismo*, 133). Esto se observa cuando los habitantes del pueblo, sumergidos en el hastío y en la falta de

expectativas, vuelcan sus energías en el fanatismo por el vidente –“La Virgen es una superchería, una farsa, un engaño que ha atraído a la gente, desesperada por alguna revelación que los sacara del horror o el tedio. (Bisama 81)–, en el gusto por películas extravagantes proyectadas en el cine del Teatro Pompeya o por la música local. Acogiéndose a estas pasiones, los habitantes logran alterar la pasividad del pueblo, puesto que esas potencias vitales les conceden la distancia necesaria para escapar de las determinaciones de la realidad provinciana y así diseñar sus propias modalidades de relacionarse con el ambiente. Por lo que el distanciamiento no se manifiesta solo en su sentido literal (como la distancia que adopta la narradora de *Fuerzas especiales* para hacer un experimento visual de su departamento, o como la que adopta el protagonista de *Orizzonte mobile* para renovar la mirada y encontrar elementos paisajísticos inadvertidos), sino que también como distanciamiento cognitivo y afectivo, tal como queda reflejado en este fragmento:

En un pueblo que era apenas dos manzanas de caseríos, un punk se subió al escenario y cantó mitad de las canciones. Hablaron con él después. Había copiado una grabación en vivo que escuchaba devotamente campo adentro, cuando trabajaba de temporero. Soñaba con cantar. Soñaba con salir de ahí. De noche caminaba kilómetros y daba vueltas por el centro y rompía botellas contra los muros de las viejas casas coloniales que no habían sido borradas por el terremoto. (Bisama 131)

El joven punk encuentra una vía de escape en la música punk, género del todo ajeno a la realidad campesina del pueblo. Pero solo a través de este elemento externo el muchacho encuentra una forma de distanciarse de su cotidianidad provinciana para resistir a su monotonía. La música punk parece dar un brillo diferente a los lugares cuando se los vive a través de ese prisma imaginario.

Una similar activación de potencias afirmativas se observa en la narración de la protagonista de *Fuerzas especiales*, pues solo gracias a su imaginación logra sobrevivir a un contexto inadecuado para la realización personal. Sus pasiones positivas se nutren cuando la narradora toma distancia del presente del barrio a través del acto imaginativo, de la resistencia creativa o, simplemente, de la abstracción del propio cuerpo: “Tengo que olvidarme del bloque, de los niños, de los dientes, de los cascos. Tengo que olvidarme de mí misma para entregarme en cuerpo y alma a la transparencia que irradia la pantalla” (Eltit 40). Esta evasión de la realidad mediante el internet ha sido interpretada por la crítica literaria chilena, Patricia Espinosa, como una microhistoria de una derrota que “parece absoluta, como si estuviera a punto de completarse, a cada instante, la política de la aniquilación” (228). Sin embargo, esta afirmación no considera que “las transformaciones afirmativas no son naturales ni espontáneas, suceden

solo cuando las subjetividades encarnadas están dispuestas a [...] confluir hacia espacios comunes” (Braidotti, *Materialismo* 40). En definitiva, “la transformación de las pasiones requiere esfuerzo y es un proceso no lineal que en ningún caso contiene la idea de derrota” (Pavié Santana 293). “Tolerar la vida en su intensidad a menudo insoportable” (*Transposiciones* 234) es para Braidotti la actitud ética que se debe seguir para negociar con el límite, más allá del cual se encuentra el derrumbe. Desde la ética afirmativa que propone Braidotti, la interpretación que realiza Espinosa incurriría en la defensa de preceptos normativos que deben ser evitados para poder reconocer lo esencial: “que los estados de supuesta autodestrucción son una forma que tiene el sujeto para afrontar la vida; esos estados son modos de vida” (*Transposiciones* 291). Es más, no se trata de autodestrucción; lo que haría la narradora al dejarse absorber por la pantalla, sería “una manera de honrar y sobrellevar la vida en su intensidad a menudo insoportable” (*Transposiciones* 291). Lo que está en juego en las novelas, a fin de cuentas, es asumir formas productivas de apropiación espacial, torciendo las condiciones que han producido el actual estado de negatividad del contexto de referencia. Para ello, los protagonistas de cada novela se acogen a diferentes pasiones afirmativas que los llevan a distanciarse de las presiones del ambiente para luego transformarlas a su favor. De esta manera consiguen protegerse de las amenazas externas, de las experiencias dolorosas y de los destinos demasiado determinados, al mismo tiempo que potencian sus creatividades, resistencias e imaginaciones.

La posición distanciada es ética, pues crea una contención frente a la intensidad del complejo devenir del mundo. Por esta razón, sobre todo en el caso de las novelas italianas, es frecuente encontrar la imagen de la casa, cada vez que los personajes se sienten abrumados por la lejanía de la tierra natal o desorientados en el nuevo espacio. La evocación de la casa materna se realiza ya no solo como alusión a un espacio concreto (el de proveniencia), sino que se presenta como una estructura mental a la que los narradores recurren para conseguir una protección de la nueva realidad que enfrentan en Chile, pero también una nueva comprensión que permita la apropiación espacial. Tal como sugiere Braidotti, la casa es una imagen que “nutre al sujeto encarnado sensible como una piel exterior que soporta el impacto de las fuerzas de la vida” (*Transposiciones*, 298). Esta idea aparece ilustrada en momentos de especial conmoción afectiva, como cuando Federico Sacco, cansado después de una jornada intensa ayudando a Tommy Triplett a reparar su choza en medio de una montaña inhóspita, sueña con su propia casa piemontesa:

Por una noche estábamos dentro de un simulacro de casa. En el sueño me vi en Italia, en la cocina de mi infancia, donde ardía un cálido fuego y de la caldera colgada de la cadena emanaba el buen perfume de la sopa de verduras que mi madre estaba revolviendo. No lo veía, pero percibía la presencia de mi padre ocupado en el establo adyacente a la cocina, cuartos separados solo por una puerta abierta, con su vaivén de moscas ebrias y aquel inconfundible intercambio de olores. Mi abuelo, descalzo en un rincón de la casa, fabricaba una escoba y mi abuela, al otro lado, tejía rápidamente confeccionando los gruesos calcetines de lana [...]. También en el sueño, esa escena de cotidiana vida familiar, aparecido en la mente con crueldad, me apretó el corazón. (Ferruccio Cuniberti 135)

Respecto a este fragmento, especialmente pertinentes son las palabras de Bachelard sobre la relación entre el sueño y la casa. El filósofo francés advierte que con la sola evocación de la casa de la infancia se entra en un estado onírico desde el cual se “descansa” en el pasado (*La poética del espacio*, 34). Para reposarse de las tensiones de su presente, Federico Sacco se retira a sus memorias del primer hogar, y cuando las transcribe en su diario comunica, como diría Bachelard, su “orientación hacia el secreto” (*La poética del espacio*, 34), o hacia lo inefable, como se verá en el cuarto capítulo de esta tesis. Ese mismo sentido de acogimiento íntimo y reparador se sugiere a continuación: “El pensamiento voló a Italia y a mi pueblo, otra vez. Decidí no aplastarlo y dejarme arrullar. Después de todo es Navidad y aprovecho el silencio para quedarme un poco con mis seres queridos” (Ferruccio Cuniberti 143). Donde están las personas amadas es donde se ubica la casa, y su rememoración, en el caso del narrador de *Ultima Esperanza*, lo lleva naturalmente a la lejanía, desde donde puede afrontar afectivamente el espacio extranjero que tiene por delante.

De similar manera, esta idea queda ilustrada en el inicio de *Croce del sud*, cuando el narrador omnisciente comenta: “En 1946, en una nota autobiográfica, Janez Benigar se preguntaba si la patria de un hombre -el lugar en que en la vida uno se siente en casa y en que colores, paisajes, vientos son la familiar música de la existencia- es la tierra en que viven sus hijos o en la que están enterrados sus padres” (Magris 9). Es una pregunta legítima si se reconoce que el arraigo a un lugar está determinado por las relaciones humanas estrechadas allí: a fin de cuentas, los espacios valen por las personas. El relato dedicado a la vida de Benigar, antropólogo y lingüista esloveno, deja traslucir un cierto desapego con su país de origen y, en realidad, con todo el mundo urbano de Europa. Por este motivo, la respuesta a la pregunta sobre la patria de un hombre se irá resolviendo sola a lo largo de la narración: la patria, o ese ángulo de mundo completamente nuestro y que identificamos con la imagen de la casa, termina siendo para Benigar la “patria araucano-patagónica que había hecho suya” (Magris 58): “Se considera patagón desde hace cuarenta años; nunca, escribe, habría alcanzado una

humana maduración en las metrópolis de su ensangrentado mundo de origen. Allá, en cambio, enterró un hijo y la primera esposa amada” (Magris 42). El estudioso esloveno desarrolla una fuerte apropiación espacial de esta tierra, y, por ello, en vez de recurrir a las *rêveries* de Eslovenia, evoca con más sentimiento aquellas ligadas a la Araucanía y a la Patagonia: “el amor por la esposa lo induce a definir la Araucanía uno de los países más felices de la tierra y a continuar el canto en un sentimiento que abole la diferencia entre la vida y la muerte porque en ese lugar y en ese mundo identifica un renacimiento del amor y de la felicidad” (Magris 26). De estas palabras se deduce la considerable inversión afectiva que el esloveno vierte sobre la Araucanía, lugar al que llega para “encontrar en aquellas tierras extranjeras no el éxito, la fortuna o una auténtica casa, sino que más bien la fuga de cualquier casa, el viaje a través de la noche, antípodas como abismos del corazón y de la mente que destellan al mismo tiempo como una utópica Navidad sobre la tierra” (Magris 18). A pesar de que Benigar llega a estos lejanos parajes, termina encontrando en ellos lo que antes rehuía: una casa. Pues, cómo no encontrar un hogar en la Araucanía y en la Patagonia si allí fue donde encontró el amor en dos esposas, vio nacer a sus hijos, desarrolló sus pasiones intelectuales, cultivó el campo y dio un sentido a su vida. Es decir, vivió intensamente en esas zonas y, como afirma Bachelard, “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (*La poética del espacio*, 28). Sin embargo, en esta nueva casa al sur del mundo, Benigar se sentirá al mismo tiempo “arraigado y desarraigado” (Magris 42), puesto que por más que haga de estos territorios “un espejo de su rostro” (Magris 28) sentirá cargar por siempre el peso de su insuperable distancia con la realidad araucana-patagónica. Pero solo a través de esta perspectiva que le confiere su particular condición de inmigrante y de científico logra apropiarse de estos espacios, transformándolos a partir de sus sugerencias más íntimas. La intensidad con que Benigar habita la Patagonia se debe a sus potentes pasiones afirmativas movidas por el hambre de conocimiento. Estudiando esta civilización tan lejana, el esloveno podría encontrar (o inventarse), finalmente, un origen que no reconoce en su tierra natal, sino más bien en otro continente: “Dice estudiar el araucano para resolver «el enigma de nuestro ser/ tan cercano y desconocido», para encontrar la llave que haga comprender qué es la vida, «esta vida llena de amarguras que a pesar de todo deseáramos prolongar»” (Magris 36). Aunque el resto de novelas italianas también identifican el sur de Chile como un lugar donde es posible encontrar un sentido existencial último, el caso de Benigar es particular porque es el único personaje que no recurre a las imágenes de su patria para confortarse, sino que favorece aquellas que surgen de su nuevo hogar en tierras araucanas y patagónicas.

En cualquier caso, cuando las novelas hacen referencia a la imagen de ese cosmos originario que es la casa, es para expresar la misma idea: distanciarse de una realidad extranjera impredecible retirándose hacia el refugio de la intimidad y así sacar un nuevo aliento para seguir afrontando las novedades del espacio en Chile. En una situación especialmente dramática relatada en uno de los capítulos dedicados a la expedición bajo el mando de Adrien De Gerlache en *Orizzonte mobile*, la alusión a la patria es especialmente significativa, en cuanto representa un anclaje a ese mundo entrañable dejado atrás, cuyo solo recuerdo puede restituir un mínimo consuelo: “Y mientras nuestra Patria lejana vivía la temporada de caricias de largos y luminosos días, aquí, en la noche gélida y siniestra, sobre esta banquisa antártica que es la desolación de las desolaciones, aquí se desarrollaba un drama tan simple como profundo: la muerte de uno de los miembros de nuestra minúscula familia, aislada y perdida en los confines del mundo” (Del Giudice 117). A diferencia de la narración sobre Benigar en *Croce del sud* y en concordancia con *Ultima Esperanza*, este fragmento se inclina por representar de forma positiva el lugar de origen, poniéndolo en contraste con la hostilidad de la Antártida. Pero más allá de que sea asociada a la patria lejana o al nuevo contexto de arribo, la imagen de la casa se mantiene estable en *Croce del sud*, *Orizzonte mobile* y *Ultima Esperanza* como “una especie de ovillo complejo e interactivo que conforman los sujetos que practican la ética nómada y que, por eso mismo, necesitan límites, un marco y nutrición” (Braidotti, *Transposiciones*, 298). Es decir, en todos los casos el hogar se presenta como un campo de contención y de protección ante el flujo de presiones del espacio externo. Desde una perspectiva semiótica, la imagen de la casa también funciona como filtro que ayuda a asimilar lo que está fuera de los narradores. Se desempeña, entonces, como un confín de la semiósfera, en el que la no comunicación externa se convierte en comunicación (Lotman 61), en un sistema organizado de significaciones. Especial atención merece el caso de *Fuerzas especiales*, en donde la protagonista percibe la propia morada como un lugar permeable y expuesto a las amenazas del entorno. La necesidad de tener un lugar simbólico que funcione de límite y contención de los flujos externos se revela en cuanto la narradora sustituye la imagen de la casa con la del cibercafé. Este será su refugio, pues es en este lugar donde encuentra, por fin, el combustible necesario para mantener su imaginación, sus resistencias y sus impulsos de apropiación del barrio.

En el resto de las novelas chilenas, la imagen de la casa como lugar de retiro íntimo y de restauración de las pasiones afirmativas útiles para la apropiación espacial, no aparece con frecuencia, probablemente porque se sitúan desde una perspectiva interna al espacio que conceptualizan. En efecto, desarrollan otras estrategias de distanciamiento que de igual forma

les permiten encontrar material para redefinir sus espacios cotidianos. En *El Faro* estas estrategias tienen que ver con el distanciamiento que propicia el ejercicio memorioso y la reflexión sobre la escritura como posible aproximación a la experiencia. Mientras que, en *Ruido*, se recurre a la búsqueda de imágenes externas a la realidad del pueblo para ponerlas en relación con la particularidad de sus espacios. El resultado de esta relación es lo que Lotman reconoce como la transformación de una información “en un bloque *sui generis*” (61) cuando un dato externo a la semiósfera es traducido al propio ámbito de significación. Efectivamente, la alusión a películas, canciones, personajes y programas de televisión extranjeros para interpretar la realidad local cambia la cara a lugares antes desprovistos de significados espaciales o demasiado indefinidos. En definitiva, vinculando dichas referencias con la atmósfera específica de Villa Alemana se incrementan las posibilidades con que puede ser apropiada literariamente. Así ocurre cuando el narrador menciona los dibujos animados orientales en los que se podía “ver el retrato de las vidas de esos japoneses en sus casas pareadas hechas de murallas de papel, comiendo en silencio tal y como comíamos nosotros en las tardes heladas de primavera” (Bisama 68). Dos realidades tan lejanas encuentran en la narración un punto de contacto que las acomuna en su intimidad cotidiana, ampliando las dimensiones imaginarias de Villa Alemana. Lo mismo se puede observar con las “comedias románticas sobre punks deprimidos” que el narrador miraba en su juventud y que les parecía “una especie de espejo, como si esos suburbios llenos de neón y biblias Gideon se parecieran a nuestro pueblo donde aún había calles de tierra” (Bisama 15). Una vez más, esta superposición de realidades externas sobre el paisaje del pueblo se evidencia en la narración de su fundación y de sus características arquitectónicas:

una familia de inmigrantes italianos se instaló y transformó la estación en el corazón improvisado de la localidad. La mitad de los nombres de las calles del centro homenajeaban a esa familia de italianos que progresivamente perdieron todo hasta terminar como unos apellidos pintados en las esquinas. El centro, por lo mismo, era el reflejo de la memoria de la península que dejaron y de la arquitectura monumental de su nostalgia, del pueblo de piedra que abandonaron y soñaron en otro continente: un bulevar mínimo, una galería en forma de caracol, unos cuantos locales y un cine cuyo frontis era presidido por una gárgola. (Bisama 23-4)

En todas las anteriores referencias, Villa Alemana aparece hermanada con un poblado japonés, con un suburbio estadounidense, con un pueblito italiano, siendo apropiada de estas maneras. Dentro de la narración estas relaciones permiten generar puntos de referencia para orientar la imaginación del lector (y del habitante real) en la ciudad. Para producir un mapa

imaginario que dé forma a los diferentes fragmentos de la localidad se recurren a operaciones de distanciamiento, porque para comprender este espacio desprovisto de representaciones literarias y mediáticas, necesariamente el narrador toma prestadas imágenes de sitios externos ya conocidos para vincularlos con lo que de forma muy particular se percibe del pueblo, pero que todavía no ha sido dicho por ninguna otra representación literaria.

2.2. Del distanciamiento a la compenetración con los espacios humanos

Las anteriores operaciones de distanciamiento presentes en las novelas italianas y chilenas constituyen el paso preliminar para comenzar a forjar las apropiaciones literarias de los espacios humanos en Chile. Para dar forma y sentido a la ingente cantidad de datos que circulan en un ambiente, los narradores se retiran hacia sus intimidades para elaborar allí sus propias representaciones. Sin embargo, este distanciamiento es solo momentáneo, porque es el instante en que los personajes adquieren un margen de comprensión de los referentes espaciales para luego cohesionarse con ellos haciendo uso de sus formulaciones de sentidos. Por lo tanto, el distanciamiento que supone la apropiación literaria se constituye como una acción indispensable para que los sujetos puedan fundirse con el territorio. En esa compenetración tanto los individuos como los lugares resultan irremediabilmente transformados: estos afectan las identidades de los personajes, a la vez que modifican los ambientes en cuanto les imponen nuevos esquemas de legibilidad y de decibilidad. El concepto de intra-acción explica claramente la imbricación, aunque estableciendo consecuencias más radicales: los fenómenos existen en cuanto intra-accionan. De ello, se desprende que los personajes y los espacios cobran existencia en el preciso instante en que logran integrarse mutuamente. Por esta razón, un espacio vacío deja de ser imperceptible y desprovisto de significados, comienza a existir, cuando es incluido en la narración, de la misma forma que adquieren existencia las personas que lo habitan. *Ruido* contiene varios pasajes dedicados a la narración de espacios vacíos, sobre todo porque la provincia que le sirve de escenario es ella misma un sitio baldío ignorado por el resto del país. La cancha de tierra de una escuela de Villa Alemana es uno de estos espacios sin épica que, al ser mencionada a propósito de la visita del dictador al pueblo, adquiere una agencia específica que afecta el estado de quienes se encuentran allí: “Todos bailaban en medio del polvo pegajoso que se levanta en la provincia con el sol de las doce, esa tierra suelta de pichanga de barrio, que se pega al cuerpo y ensucia el espacio que hay entre la piel y los nervios (Bisama 71)”. La cancha deja de ser un lugar automatizado por su uso habitual y se convierte en algo más: en la concentración de la sustancia de lo que está hecha la provincia y que se filtra en lo más profundo de sus habitantes. El polvo que entra al cuerpo es una imagen que bien

expresa la compenetración total entre los sujetos y los espacios. Es más, dicha unión se presenta como una marca de la que es difícil deshacerse si se vive en la provincia. En la novela de Bisama, un lugar tan residual como lo es una cancha polvorosa adquiere, entonces, un valor definido cuando toma contacto con el narrador, al mismo tiempo que sus sensaciones son influidas por los efectos materiales de ese espacio. Esto es a lo que se refiere Barad cuando sostiene que la conjunción entre quien mira y lo que es mirado “genera un estado de existencia nueva” (17), lo cual significa que cuando los sujetos se compenetran con los espacios apropiándose de ellos, se genera un efecto creativo y de redefinición de los límites entre ambas partes: ni las personas ni los espacios vuelven a ser los mismos luego de aquel instante “de recíproco reconocimiento, de acuerdo y de instaurada interdependencia” (Barad 17).

En su realismo agencial, Barad desarrolla otro término tomado de la física teórica y de la mecánica cuántica para definir el estado de correlación y compenetración entre los factores humanos y no humanos: el *entanglement* (14). Se trata de una inseparabilidad ontológica de las palabras y de las cosas que define la forma en que la materia actúa y se transforma (Borghi 8). La cita precedente de *Ruido* narra una porción de realidad que solo se llega a materializar y a volverse perceptible cuando el narrador y el espacio intra-accionan y alcanzan un *entanglement*, del cual terminan produciéndose nuevos fenómenos sobre esa realidad que, en el caso de la cita, es la forma en que la provincia penetra hasta los nervios de sus habitantes. El narrador es capaz de registrar esta experiencia poniéndose a una cierta distancia con el espacio, distancia que le permite captar su propia implicación con el ambiente. Es necesario reconocer que las intra-acciones entre el narrador con este y otros espacios vacíos del pueblo suceden simultáneamente, y que solo para efectos de su interpretación literaria se ejecuta una distinción de las secuencias que intervienen en sus interrelaciones. Si se pretende comprender ese “evento discursivo [que] emerge del encuentro creativo del hacedor y de lo hecho o del proceso activo del devenir” (Braidotti, *Transposiciones*, 239), entonces el análisis de la apropiación literaria del espacio humano en las novelas italianas y chilenas debe contemplar un examen detenido de todos los factores que confluyen en la relación dinámica entre sujetos y espacios. Para evitar una sistematización de los *entangled*⁷⁷ demasiado rígida, es necesario insistir en que la apropiación espacial es el registro literario de lo que resulta de las intra-acciones humanas con agentes no-humanos en constante devenir. En estricto rigor, también animales, objetos o la naturaleza podrían apropiarse de un espacio, como, en efecto, Federico Sacco cree que sucederá con su choza luego de su partida: “Son mis últimas semanas en la Cabaña Esperanza, pero exijo

⁷⁷ “Agregados de materia que diseñan el espacio, al mismo tiempo que se rediseñan ellos mismos” (Bogleux 14).

que cada cosa construida con sacrificio mantenga íntegra su eficiencia hasta el momento del adiós. Luego la naturaleza tomará la ventaja como debe ser, pero mientras esté aquí quiero que quede vivo aquel destello de civilización que he aportado” (Ferruccio Cuniberti 251). Sin embargo, estas apropiaciones se vuelven legibles cuando pasan por el filtro del lenguaje humano. Por lo que los sujetos pueden comunicar las apropiaciones espontáneas de la naturaleza una vez que se han compenetrado con ella y se han convertido en su caja de resonancia. Por lo tanto, el espacio -y todos los elementos que lo componen- se materializa tomando la palabra a su modo y dando cuenta de las intra-acciones que establece con los sujetos. Existen varios episodios en las novelas italianas y chilenas que ilustran la agencia de los espacios y sus efectos sobre el transcurso de los acontecimientos narrados. Uno de los más representativos se encuentra en *El Faro*, donde se establece un paralelismo entre el crecimiento de una flor de pluma y la vida de Rodrigo:

Esa primavera la flor de la pluma estaría cubriendo la mitad de la casona del English College. Había crecido durante quince años, la edad de ella [de la madre de Rodrigo] al momento del parto, extendiéndose a la velocidad imperceptible de los vegetales, capaces de torcer el metal y romper el pavimento, de trepar ladrillos y ventanas. Cuando Rodrigo entró al colegio, la flor de la pluma ya cubría completamente la casona y él tomó la costumbre de sentarse a dibujar sobre el tronco, en el tramo diagonal, casi horizontal, junto al muro, dijo mi tía Ana María. (González 47)

El destino fatal de Rodrigo pareciera haber quedado establecido desde el momento en que el tallo de la flor de pluma se rompe de improviso:

Esa historia que con minuciosa paciencia nuestra tía Ana María me contaba ahora y bajo la cual se insinuaba que algo definitivo había comenzado a fraguarse en la vida de Rodrigo la mañana que por última vez la flor de la pluma sostuvo su peso. Como si en ese momento se hubiera marcado para siempre su camino, con sus señas particulares, con sus tramos empinados y sus quiebres. (González 54)

Este último fragmento indica que “el espacio constituye uno de los procedimientos más profundos con que se determina la subjetividad individual [...]” (Marrone XXXVIII), puesto que, sin quererlo, con su interpretación la tía Ana María, madre de Rodrigo, dota de sentido a las más mínimas señas de un espacio para explicar el paradero de su hijo. Asimismo, la capacidad de un elemento espacial de marcar la dirección de una vida demuestra, en estas citas, la inextricable imbricación entre los sujetos con los espacios que habitan. Nuevamente, es necesaria la distancia que concede el tiempo y la desesperada necesidad de explicar la

misteriosa desaparición de Rodrigo para llegar a estas conclusiones que traslucen una conciencia intuitiva de la recíproca construcción entre los espacios y los sujetos⁷⁸.

Dada la tendencia del constructivismo social de privilegiar la acción de los seres humanos por sobre la materia, se vuelve necesario continuar destacando el papel que juega la agencia de los espacios en la compenetración con quienes lo dotan de sentido. A su vez, esta idea compatibiliza con una perspectiva semiótica, desde la cual se reconoce que también el espacio “es un sujeto en todos los sentidos, un actor social *eficaz* que, al igual que los actores humanos, realiza acciones y experimenta pasiones” (Marrone XXXVIII). De esa misma idea es Careri cuando, a propósito del acto de caminar como práctica de apropiación de la ciudad, sugiere que “el espacio se presenta como un sujeto activo y pulsante, un productor autónomo de afectos y de relaciones. Es un organismo viviente con un carácter propio, un interlocutor que tiene cambios de humor y que puede ser frecuentado para instaurar un intercambio recíproco” (54). En las novelas italianas y chilenas, abundan los pasajes en que los efectos del espacio circunstante se vuelven los protagonistas de la narración, pero merece la atención detenerse en los ejemplos que entrega *Ultima Esperanza*, puesto que las agencias espaciales podrían pasar desapercibidas si se las consideraran simplemente como una manifestación de la *wilderness* y no como *wildness*⁷⁹. En efecto, las referencias a la fuerza vital de la naturaleza podrían ser interpretadas como meros recursos literarios de representación del paisaje, “como una operación estética, una «lectura» [...] acompañada de una sensación de placer” (Jakob 188). Sin embargo, conviene leer esta técnica narrativa, propia de textos literarios que encarnan una visión externa al espacio natural, como una forma de expresar la irrupción irrefrenable de la potencia de *zoé*:

Es esta tierra salvaje la que impone el cambio: el viento que sopla violento del océano y azota la cara, los volcanes que truenan y hacen tremar constantemente el suelo, el paisaje virgen, la naturaleza que se imponen sobre las obras del hombre. Todo contribuye a crear la sensación que el ligero diafragma que separa a nosotros,

⁷⁸ En línea con esta idea, Marrone argumenta que, si gracias al espacio “el cuerpo encuentra una colocación y un sentido, [el sujeto] es puesto en la condición de significar gracias a un observador que, tomando las determinaciones del espacio, les atribuye un valor” (XXXVIII).

⁷⁹ La diferencia que establece Brevini de ambos términos radica en que *wilderness* “indica el mundo salvaje en contraposición al civilizado, es una categoría fuertemente dependiente del hombre, de su sentimiento, de sus proyecciones y atribuciones” (19). Mientras que la *wildness* expresa “lo que es originalmente salvaje, lo que, en su terrorífica trascendencia, vive totalmente independiente y autónomo respecto al observador. La *wildness* es aquella parte de nosotros que está conectada a la pasión, a la creatividad, a la fuerza vital que recorre al universo. Es por esto que Thoreau pudo escribir que «la sobrevivencia del mundo depende de la *wildness*»” (Brevini 19). De estas definiciones se puede interpretar que la *wilderness* refuerza una concepción dualista de la relación entre el hombre y la naturaleza. Por el contrario, la *wildness* encarna la agencia de la naturaleza en su máxima expresión desbordante e impredecible; es, como afirmaría Braidotti, la potencia de *bios/zoé* (*Transposiciones*, 239) haciéndose a sí misma más allá de la acción humana.

individuos provenientes de la así llamada civilización, de los animales y de estos semejantes nuestros que viven todavía en un estado primitivo, tienda a disolverse. (Ferruccio Cuniberti 71)

El contenido de este fragmento podría asociarse a las clásicas impresiones de un explorador europeo obnubilado por la imponente naturaleza indomable; sin embargo, también es posible aventurar otra interpretación que arrojaría una nueva luz sobre la compenetración de Sacco con el ambiente, y es que las referencias a la potencia de las fuerzas naturales son resonancias de la materia que toma la palabra para manifestarse a través de las impresiones del italiano. Si estas impresiones parecieran responder a una típica sensibilidad romántica coherente con la época histórica representada, es porque son los únicos recursos expresivos que Sacco dispone para comunicar el devenir de la materia y su compenetración afectiva con ella: “advertí por primera vez mi ánimo llenarse de la alegría inexpresable de la aventura y del amor infinito por la Creación” (Ferruccio Cuniberti 25). Asimismo, en esta cita aparece claramente una apropiación espacial que concibe al territorio como un agente y ya no como una porción de tierra sujeta a la dominación, idea preponderante del clima ideológico del siglo XIX. La naturaleza impone los cambios, no la acción humana; la naturaleza borra con su acción cualquier frontera con los sujetos. Este reconocimiento hace de la novela un texto que contesta aquellos relatos de viaje que insisten en la separación ontológica entre hombre y naturaleza, pues, en definitiva, propone pensar el espacio natural como una dimensión relacional en la que no es posible actuar adoptando una posición externa (Barad 145). Es más, en ocasiones, la articulación del espacio en que se encuentra Sacco influye de tal manera que, incluso si intenta modificarlo, es el protagonista quien al final resulta gobernado. La siguiente cita expone uno de los momentos claves en que el científico italiano termina siendo sometido a las fuerzas de la naturaleza:

Si no fuera por los pumas, que me parece sentirlos acechando detrás de cada arbusto, estamos en una tierra bendita que ofrece lo mejor de sí, pero no puedo dejar de reflexionar sobre mi constante confrontación con los recursos de la naturaleza, entre los cuales soy a veces una presa, otras, un depredador, pero siempre con una sensación de ajenidad. Me siento como un huésped indeseado para todos (Ferruccio Cuniberti 126).

La conciencia de su distancia con el ambiente es la antesala preparatoria de su integración definitiva con la vida en la Patagonia, pues le obliga a transformar su cosmovisión y a considerar la de sus habitantes locales como una igualmente válida: “[...] sentí la urgencia de hablarlo [...] con mis amigos indios [...] para disculparme por mi soberbia, por la obstinada

subestimación de su profunda sabiduría, inspirada por la experiencia milenaria de generaciones, comparables a aquella antiquísima mitología que ponemos en las fundamentas de nuestra civilización” (Ferruccio Cuniberti 262). En suma, la experiencia de sentirse ajeno a un espacio vuelve al narrador más humilde y abierto a acoger las fuerzas impredecibles que conforman la naturaleza patagónica desde una perspectiva local.

Sin la necesidad de pasar por una experiencia particular para poner en crisis el propio sistema de valores, el narrador de *Orizzonte mobile*, desde un comienzo, atribuye una agencia propia a los espacios, la cual a veces llega a sobreponerse a la de los humanos: “Ni siquiera hay tiempo para experimentar sentimientos de indignación, el paisaje te tira en la cara estos objetos como una bofetada: «Esto es tuyo»” (Del Giudice 97). Esos objetos son residuos humanos dejados en los alrededores de una base científica instalada en la Antártida chilena: un tubo de nafta y un tractor soviético averiado en medio del desierto de nieve. Basta la presencia de estos elementos para que autores como Turco y Careri consideren ese espacio como uno territorializado, o sea, como un espacio humano. Precisamente por contener signos humanos, el narrador logra notar ese punto geográfico y hacerlo existir en su narración como un lugar ruinoso que le enrostra los desperdicios dejados allí irresponsablemente por otros de su especie. Otro momento de la novela en que el espacio pasa filtrado por las afectividades del narrador, connotándose una clara implicación entre ambos actores, es cuando se le reconoce al paisaje antártico su capacidad de dirigir la percepción: “Para nosotros el paisaje es siempre un sentimiento del paisaje, pero lo que aquí llamamos paisaje no brota de la conciencia, sino que más bien la altera y le impone una dirección. Por esto las historias antárticas son tan nerviosas” (Del Giudice 94). Nerviosas porque se genera una tensión entre los esquemas mentales de los visitantes de la Antártida y lo que encuentran allí, el blanco absoluto impávido a la presencia humana. Aun así, es un espacio capaz de suscitar una emoción -la del nerviosismo-, cuya existencia se hace en concomitancia con la percepción humana que lo conceptualiza. La relación de cercanía entre ambos términos determina un *entanglement* generativo, necesario para que la realidad que se produce a partir del contacto entre el narrador y el espacio se materialice y exista como un componente más del mundo.

Por lo tanto, para que un aspecto del espacio salga a la luz, es necesaria una conciencia que lo haga emerger, del mismo modo que una determinada conformación espacial motiva la activación de nuevas zonas subjetivas. Esta idea confirmaría una vez más que “el espacio es existencial” y “la existencia es espacial” (de Certeau 130) o que, como Bauman afirma provocativamente, “ocupo espacio, entonces existo” (127). La apropiación del espacio humano se presenta, entonces, como una actividad constitutiva del ser en tanto se encuentra atado al

espacio y obligado a dotarle de sentidos para sobrevivir en él. Esos sentidos son derivados de una “percepción del espacio que coincide con la percepción de sí mismo” (Marrone 311), lo cual se puede ver claramente ilustrado en las novelas cada vez que los narradores se identifican con su entorno, al punto de cancelar cualquier barrera ontológica con el espacio externo. La apropiación literaria se manifiesta en su grado máximo cuando los personajes reconocen su cohesión con los espacios humanos, luego de haberlos conceptualizado mediante operaciones de distanciamiento. *Ruido* proporciona un ilustrativo ejemplo dicha fusión: “Nos acostumbramos a ese paisaje porque éramos el paisaje” (Bisama 98). La identidad de esos jóvenes que habitan intensamente el pueblo se alarga a sus espacios, llegando a convertir su geografía en “un mapa de nuestros afectos, como las coordenadas de nuestro corazón” (Bisama 87). Esa apropiación literaria que termina por fundir a los habitantes con su colocación geográfica se realiza mediante acciones performativas que surgen espontáneamente en el tedio de las tardes provincianas. Los vagabundeos por la ciudad, los recorridos en bicicleta por las escasas calles, las idas al cine, al centro urbano, al cerro La Virgen y a concierto de bandas locales, bastan para transformar a Villa Alemana en un escenario aliado para aquellos jóvenes a la deriva. Pero también la misma materialidad del pueblo favorece las condiciones para que la sensibilidad de los sujetos se forje en un modo y no en otro. Letras de canciones punk de grupos musicales formados por adolescentes ociosos reflejan esa sensibilidad: “hablaban de nosotros, de tipos detenidos por sospecha en la línea del tren, de manadas de adolescentes bailando como energúmenos⁸⁰, de las fantasías homicidas de acabar con todo” (Bisama 94). Los materiales de estas canciones “eran las calles de tierra, la borrachera, la violencia y la estupidez de quienes no sabían ni cómo se llamaban” (Bisama 94) y, por ello, el narrador llega a concluir que “el paisaje de esas canciones era el nuestro” (Bisama 94). Ese paisaje, compuesto por cerros espinosos, casas quintas, líneas de trenes y polvo, da cuerpo a los afectos y las memorias que regirán las identidades del narrador y de sus coetáneos.

Otro caso en que “la espacialidad aparece [...] constitutiva del ser -en el- mundo” (Turco 67), se localiza en el siguiente fragmento de *Fuerzas especiales*, en el cual la compenetración entre la narradora y el bloque se muestra total:

No sé qué pensar de mí misma porque no están las condiciones, menos en un tiempo crítico como el que vivimos, pero entiendo, porque el Omar y el Lucho lo aseguran, lo

⁸⁰ Con toda seguridad, la referencia hace alusión a la canción “Bailando como mono” de la banda local *La Floripondio*, puesto que más adelante el narrador se refiere al grupo musical “de la planta psicodélica” (Bisama 94). Esta referencia constituye otro elemento por el cual se realiza una apropiación de la atmósfera de Villa Alemana, puesto que proporciona un material simbólico que favorece su asimilación.

cantan con sus voces afinadas, que yo soy totalmente bloque y voy a terminar fundida al cemento o convertida en un ladrillo de mala calidad o me consumiré en un ladrido anémico con la columna doblada sobre mis débiles patas. Había seis mil quinientas bombas de racimo. (Eltit 156)

La identidad de la narradora es definida en razón a la materialidad del espacio y esta fusión es debida a que, dentro del barrio, es una de las habitantes que muestra más afán por apropiarse de ello. La última oración de la cita funciona como un retorno a un presente marcado por el asedio constante de la policía, del cual previamente la narradora se había distanciado para dar lugar a sus cavilaciones volcadas a encontrar alternativas creativas de sobrevivencia en el vecindario. La compenetración de la narradora ilustra lo que Braidotti identifica como una noción de individuo que se extiende “para abarcar un significado estructural de interconexión entre el sí mismo singular y el ambiente o la totalidad en la cual aquél está integrado y corporizado” (*Transposiciones*, 222).

2.2.1. Disolverse en el espacio, volverse imperceptible

Es interesante notar que los personajes que alcanzan un mayor nivel de apertura para fusionarse con el espacio son aquellos que cuentan con una posición descentrada -como la que propone *Ruido-*, una subjetividad femenina o fuera de los límites de la racionalidad occidental. Sin duda, la protagonista de *Fuerzas especiales* y el capítulo de *Croce del sud* dedicado a la monja piamontesa, Suor Angela, adhieren a esa “sensibilidad fluida porosa, permeable hacia el exterior y que nuestra cultura ha codificado como «femenina»” (Braidotti, *Transposiciones*, 203). Basta reparar en la potencia de sus pasiones afirmativas que activan con mayor tesón para transformar, “sentir, experimentar, procesar y soportar el impacto de la compleja materialidad del exterior” (Braidotti, *Transposiciones*, 203). Esta predisposición las lleva a aumentar la capacidad de sobrellevar experiencias extremas no solo padeciéndolas, sino que también resignificándolas y, en cuanto lo hacen, transforman también sus realidades espaciales. Mediante la activación de sus pasiones afirmativas, la narradora de *Fuerzas especiales* y Suor Angela, consiguen desplazar siempre más allá el límite de sus capacidades de resistencia de forma sostenible (o sea, sin sucumbir). Para Braidotti, ello conlleva diluir el sí mismo y volverse imperceptible, lo que significa devenir uno con el ambiente (*Transposiciones*, 276). Esto es exactamente lo que ocurre cuando los personajes se apropian literariamente del espacio humano: sus identidades singulares se diluyen en el ambiente y lo dejan marcado con sus deseos, imaginaciones, afectividades y expectativas, al mismo tiempo que las singularidades del ambiente se integran a sus intimidades. En suma, la apropiación espacial en textos literarios

se muestra como la manifestación discursiva del momento en que los sujetos devienen en conjunto con el espacio y determinan sus particulares significados encarnados a partir de sus intra-acciones (Barad 45).

En este sentido, un claro instante de apropiación espacial se aprecia en *Fuerzas especiales* cuando la narradora desafía a la policía simplemente bailando desde el punto más alto del barrio. Mediante este gesto performativo que podría parecer inocuo frente a la violencia policial, la mujer resiste haciendo suyo aquel espacio y dándole otra luz, una más festiva y burlesca, contrapuesta a la habitual atmósfera de represión:

Bailar para la policía arriba de la copa de agua con una jeringa tomando mi pelo mientras muevo músculos, huesos y grasa en lo más alto de la copa iluminada por una luna tóxica. Bailar, mientras ellos intentan cazarme con sus balines de goma o con las balas más verídicas. Pero nada puede destruirme porque bailo como los dioses o puteo como los dioses como me dice el Omar [...] (Eltit 43)

Aunque pudiera parecer una acción mínima, bailar, al igual que otras acciones sutiles como correr por las escaleras del bloque o mirar detenidamente una pared del departamento para captar sus sinuosidades imperceptibles, encierra una intensidad que renueva la forma de habitar el barrio. En definitiva, estas acciones están cargadas de sentidos, a menudo inadvertidos por otros habitantes al relacionarse rutinariamente con el espacio. Asimismo, “la intensidad con que son narrados estos gestos expresa también la necesidad de volver a ocupar los espacios que las Fuerzas Especiales han arrebatado a los habitantes” (Pavié Santana 295). De ese modo, la protagonista alcanza un grado máximo de acercamiento con el barrio.

Aunque no solo una perspectiva interna logra cohesionarse con la propia colocación espacial y tal es el caso de Suor Angela. A diferencia de la protagonista de *Fuerzas especiales*, sus apropiaciones se realizan a través de acciones, en un cierto sentido, más visibles y definidas: la monja se apropia de la Isla Dawson calmando sus penas, combatiendo sus injusticias, curando sus heridas, enseñando “a los nativos a sacarse los piojos y a no comérselos y a ponerse la chaqueta” (Magris 104). A través de estos gestos, Suor Angela se abre a los encuentros con el exterior, incrementando su potencia creativa con “una feminidad nueva y diferente, ni hostil ni presuntuosa, más bien solidaria con otros modos de ser mujer” (Magris 104). Este posicionamiento descentrado le permite acercarse al territorio y, especialmente, a los indígenas, que son quienes dan la razón de ser a su misión religiosa. Para la monja, el espacio en dichas latitudes merece ser habitado solo porque es el último confín del mundo donde hay presencia humana. Sin ella, el espacio carece completamente de interés, porque no hay “ni almas ni

cuerpos para encontrar, ayudar, conocer” (Magris 105). Por lo tanto, su apertura está dirigida hacia los otros y no tanto hacia la alteridad espacial, pues “Los millones de años congelados en los glaciales no le dicen nada” (Magris 105). Aun así, su comunión con los indígenas inevitablemente incide en su sentimiento de pertenencia con la Isla Dawson, expresado por el narrador omnisciente cada vez que realiza comentarios del tipo: “Cierto, Ángela aprendió a amar esa tierra que habría dado sentido a su vida recorriéndola, sintiendo el olor del bosque y observando el vuelo de los cormoranes, viendo a las mujeres amamantar a sus recién nacidos mal cubiertas por la nieve o al cóndor revolotear casi inmóvil en el cielo” (Magris 104). De modo que su devenir imperceptible abriéndose completamente a la alteridad humana, no puede prescindir del componente espacial que vuelve posible la existencia de los nativos. Así pues, encarnando una subjetividad femenina, la protagonista de *Fuerzas especiales* y Sour Angela logran establecer con sus ambientes flujos constantes y transformativos: la primera, mediante actos performativos descritos con un tratamiento lingüístico que a veces roza la glosolalia (Bortignon 64), lo cual da cuenta de manera formal la predisposición a la apertura de la narradora con su entorno; la segunda, sirviéndose de sus vinculaciones con los indígenas que la llevan, finalmente, a abrirse también al espacio.

Otra subjetividad descentrada es la que encarnan aquellos personajes que, por sus pares europeos, terminan siendo calificados como locos. Es el caso de Orélie Antoine de Tounens e incluso del racional Federico Sacco. La figura del abogado francés es tratada tanto en *Ultima Esperanza* como en *Croce del sud*, pero con notables diferencias: en la primera novela, es representado como un personaje histórico con ambiciones exuberantes, pero no por ello el narrador duda de su racionalidad, como efectivamente sucede en la novela de Magris. Es más, su aparición relativiza un punto de vista europeo impregnado de ideas imperialistas desde consideraciones del todo sensatas: primero, cuestiona a Sacco sobre la presunta virginidad de la Patagonia: “El de Chourgnac sonrió con aire de conmiseración: «Sus informaciones no son correctas. Chile meridional, la Patagonia y la Tierra del Fuego no están deshabitados, ¡espero que haya tenido manera de leer las relaciones de viajeros que lo han precedido!»” (Ferruccio Cuniberti 18); más adelante, argumenta las razones por las cuales el pueblo mapuche tiene derecho al reconocimiento de las tierras que por miles de años han habitado. Además, el mismo francés es consciente de la opinión ajena sobre su peculiar empresa: “[...] me considera como un pobre loco visionario, o a lo sumo como un aventurero en búsqueda de una suerte inesperada” (Ferruccio Cuniberti 82). Saber lo que otros piensan de él es una muestra de cordura, faceta que *Croce del sud* no está dispuesta a desarrollar. En efecto, en la novela de Magris se insiste en lo quijotesco de sus propósitos y se les resta cualquier resquicio de

heroicidad: “Si el regreso del exilio en Francia es patético, lo son aún más los dos regresos a la Araucanía, intentos intrépidos y grotescos de retomar el poder que en realidad nunca tuvo” (Magris 77). Sin embargo, más adelante el narrador reconoce que la locura de Orélie, “ridícula, como toda locura [...] perfora, como en un duelo, la obtusa y cruel coraza de la llamada realidad y la afecta” (Magris 81). Y, en efecto, su locura -que no es más que la subversión de un sistema de valores burgués- es la que le permite entrar en estrecho contacto con los pueblos locales e imaginar un futuro posible amenazado por el avanzar de la modernidad. Su locura, en fin, es el impulso que lo conduce a desarrollar un fuerte interés por una realidad completamente ajena a su natal Chourgnac y tratar de compenetrarse con ella haciendo suyas las causas políticas y los dramas humanos que aquejan sin tregua a los habitantes de la Araucanía. Para el hombre europeo de la época, cuya mentalidad era separativa, desintegrar la propia identidad para abrirse a la alteridad constituye un despropósito. Por ello, Orélie no encaja en el modelo de racionalidad occidental y termina siendo marginalizado.

Una suerte similar corre Federico Sacco en cuanto la Sociedad Geográfica Italiana termina de leer su diario de viaje y los extraños acontecimientos que marcan el abrupto final. Su experiencia es inmediatamente cuestionada y, atribuyéndola a una alteración de su percepción de la realidad a causa de la dureza de sus hazañas, los científicos italianos deciden no tomarla en cuenta y archivar el caso. Se trata de una decisión movida por una incompreensión fundamental: les resulta inconcebible que el joven Sacco haya podido ceder sus convicciones científicas para prestar atención a un hecho del todo inexplicable: la aparición del *Avisaurus federici*, el extraño animal con características de pájaro y reptil. Este suceso marca un punto de inflexión en el nivel de cohesión que alcanza Federico Sacco con la zona de Última Esperanza, puesto que la desaparición del italiano coincide con la irrupción del desconocido animal. La novela deja un final abierto, ya que no se especifica si el científico dejó de escribir su diario porque dejó todo para unirse a los aonikenks o porque fue devorado por el *Avisaurus federici*. Lo único que se sabe es que “Por más de tres años Federico Sacco se encuentra desaparecido en la nada, tragado por esas desconocidas tierras salvajes e inhóspitas” (Ferruccio Cuniberti 12). Por ende, su desaparición podría ser interpretada como una consecuencia de la fusión con el ambiente, ya sea por haber decidido integrarse a los aonikenks o por haber sido devorado por el animal. En cualquiera de los dos casos, por voluntad propia o por la fuerza, el protagonista de *Ultima Esperanza* alcanza un grado máximo de compenetración con el espacio, deviniendo imperceptible, disuelto por completo en el “ambiente vivo que nunca cesa de crecer y de fluir” (Braidotti, *Transposiciones*, 276).

Una posible explicación de las evidentes compenetraciones que efectúan los personajes de *Croce del sud* y Federico Sacco con los espacios en Chile se halla en los argumentos que plantea Eric J. Leed en el capítulo “El erotismo del arribo” de su ensayo *La mente del viaggiatore* sobre el concepto de llegada del extranjero a un nuevo lugar. Allí el autor sostiene que

El extranjero, el huésped, se transforma en alguien familiar, en una especie de “indígena”, mediante transferencias sustanciales, de aire, agua, comida, microbios, contactos físicos que, se puede decir, convierten al viajero en un nuevo cuerpo social inserto en esa particular realidad local. Por lo tanto, podemos considerar los procedimientos de incorporación como procesos de “ambientación”, adquisición de características indígenas, adaptación, que revelan algo sobre los métodos de la territorialización humana, sobre los modos en que grupos humanos establecen vínculos psicosomáticos fijos con la tierra, el suelo y la topografía. Estas transferencias de sustancia son la fuente de la “magia” del lugar, de esa impresión de unión con la localidad (Leed 140).

En el mismo capítulo, Leed señala que otro factor de integración del extranjero al nuevo espacio es la “batalla ritual” por la que debe pasar para aprender “el orden «moral» del lugar en que entra” (121). Se trata de una batalla y no de una inserción armónica porque cada cultura que se pone en contacto posee una fuerte identificación con sus propios sistemas de valores del que les cuesta trabajo desprenderse. Por este motivo, a pesar de que los personajes de las novelas recién aludidas consigan compenetrarse con el espacio en Chile y con sus habitantes, son conscientes de su condición de extranjería que se les aparece como un fantasma, especialmente cuando rememoran imágenes del hogar de origen para contener la complejidad de la nueva realidad. En comparación con Janez Benigar, Orélie Antoine de Tounens y Suor Angela, la de Federico Sacco es una integración más gradual (claramente, porque se dedica toda la novela a desarrollar prolijamente las diversas fases del viaje), lo cual indica una mayor resistencia a dejar de lado sus diferencias culturales. En efecto, sus apropiaciones espaciales están dadas por eventos que no puede controlar y que lo obligan a poner en crisis su identidad unitaria. Uno de esos acontecimientos es el matrimonio que el jefe del clan de los aonikenks organiza para casar a su hija con Sacco, como muestra de hospitalidad. Al principio, el italiano se muestra reacio a la idea, pero con el pasar del tiempo termina enamorándose de la joven e identificando la imagen de Ultima Esperanza con toda su presencia. El matrimonio entre la indígena y el europeo es una de esas batallas rituales de hospitalidad descritas por Leed para explicar el momento exacto en que el extranjero atraviesa los confines de la cultura del lugar de arribo. Es un instante marcado por la demostración de poder entre el recién llegado y el anfitrión, quien, según Leed, activa una serie de ritos de recibimientos para asegurar su dominio

sobre el lugar de pertenencia (121). Por ende, el casamiento forzado entre Sacco y Atele puede ser interpretado como una muestra de la autoridad del jefe de la comunidad. De esa forma el italiano termina doblegándose al orden moral del lugar, al punto de llegar a implicarse sentimentalmente con los aonikenks y su territorio.

Entre las novelas italianas del corpus, *Orizzonte mobile* es la que presenta menos alusiones explícitas a la cohesión de los sujetos con los espacios. Tratándose de una novela que recoge una visión actual del viaje, se aleja de las expectativas de los aventureros del siglo XIX quienes, al saber que tal vez no volverían de sus periplos a sus tierras de origen, vivían con más intensidad las diferentes fases de sus desplazamientos, a saber, el duelo de la partida, el tránsito y la violencia de la llegada⁸¹. En cambio, el narrador que se perfila en la novela de Daniele del Giudice, específicamente el que conduce la narración de los capítulos situados en el presente, es un viajero moderno que sabe de antemano las posibles experiencias que vivirá en Chile y, sobre todo, sabe con toda seguridad que volverá a Italia. Esta certidumbre influye inevitablemente en su predisposición de activar una apropiación espacial que logre compenetrarlo con el ambiente. La mediación literaria que le han proporcionado las lecturas de viajeros europeos, ha contribuido a nutrir la imaginación de un narrador deseoso de ver en carne propia los escenarios en que tuvieron lugar los hitos históricos que le suscitan fascinación, entre ellos: La Moneda, Fuerte Bulnes, Punta Arenas y la Antártida. Su viaje es, entonces, un peregrinaje que se acerca más a la experiencia turística que a la aventura impredecible de los viajes del pasado, lo cual implica que sus apropiaciones espaciales se realicen desde sus imágenes mentales concebidas previamente, sobreponiéndolas a los lugares visitados. La apertura hacia la diversidad es, en cualquier caso, funcional para obtener una vivencia más intensa del viaje, pero no para conseguir una fusión fenomenológica con las realidades que va encontrando en Chile. Este narrador es, en el pleno sentido de la expresión, un viajero moderno y, tal como asegura Leed, estos “no buscan ni desean incorporaciones más definitivas, idénticas a la «unión y cohesión» con un ambiente” (155). Simplemente, porque saben que volverán a casa. En un pasaje de *Croce del sud*, el narrador se refiere a esta idea

⁸¹ La partida, según señala Leed, implica “siempre una separación, [un] desapego de un individuo de un contexto que lo define. Cualquier «lugar» puede convertirse en una matriz de identidad para quienes alcanzan alguna cohesión con este, y el nivel de tal cohesión se mide por la intensidad de la melancolía del desapego” (63). Cuando Felipe vuelve a Valparaíso mucho tiempo después de la desaparición de su primo y de la muerte de su novia, experimenta intensas sensaciones mirando la bahía del puerto. Lo que siente no es precisamente melancolía, sino que una nostalgia dolorosa de la cual le llega la certeza de lo irrecuperable del pasado. Es la panorámica de la ciudad la que fomenta estas emociones, las cuales surgen, precisamente, por el fuerte vínculo que el protagonista cimentó con ese espacio urbano en sus tiempos de estudiante universitario. Por lo tanto, volver al lugar amado suscita sentimientos igualmente fuertes que como si se le dejara.

haciendo directa alusión a *Orizzonte mobile*: “A diferencia de muchos personajes inquietantes que se aventuran en la encandiladora luz negra antártica, Del Giudice vuelve a casa, tal vez como cada verdadero escritor” (Magris 89). Una opinión diferente podría aparecer si se interpretara esta cita desde la óptica que propone Leed: en realidad, el narrador de *Orizzonte mobile* nunca salió completamente de casa y, por eso, nunca termina de arribar al destino de su viaje. Para Leed, pues, solo se llega cuando los viajeros se compenetran con el espacio de llegada (156).

Sin embargo, desde el punto de vista de esta investigación, también es posible localizar apropiaciones espaciales allí donde la compenetración con el ambiente no ha sido total. Una apropiación literaria puede darse cuando se registra el tránsito por un lugar desde la distancia que impone la ventana de un tren, como nos recuerda Michel de Certeau, o simplemente desde las imágenes íntimas que se desencadenan al solo imaginar un lugar que nunca se ha visitado en persona. Ignorar esas experiencias fenomenológicas sería excluir las diferentes formas posibles en que puede manifestarse la apropiación de un espacio humano. Por lo tanto, es necesario convenir que cualquier acercamiento que proporcione una comprensión particular de un espacio y de la cual emerjan nuevos sentidos que lo transformen, es una apropiación espacial, sea esta efectuada por un viajero en tránsito o por un habitante autóctono. Pues, en verdad, la apropiación implica extraer datos nuevos de la realidad indagando creativamente en ella, descentrando la propia perspectiva para dar espacio a lo impredecible. Implica, finalmente, ver reflejado el propio rostro en un ambiente vivo, así como de ver ese ambiente enraizándose en la geografía interior. Como nos alerta Bachelard, este fenómeno puede desplegarse incluso en los espacios más cotidianos (recordar sus alusiones al gesto de lustrar un mueble o barrer una calle como gestos profundos de apropiación de los que emergen las ensoñaciones que nos conforman) o en las circunstancias más hostiles, como bien lo demuestran las novelas que se analizan⁸². Por este motivo, es posible ver que los personajes construyen espacios habitables también en escenarios desfavorables. Así sucede, por ejemplo, en *Fuerzas especiales*, donde la protagonista encuentra en el cibercafé el refugio del que carece en su departamento. Al referirse al cibercafé cancela cualquier separación entre ese espacio y ella: “[...] el Omar y yo somos ciber, no calle, no. Calle no” (Eltit 163). Imposible ser calle si en vez de lugar de intercambio

⁸² Esta idea puede servir de contra-argumento a la tesis central del artículo “El rol del «distanciamiento» en lo inefable arquitectónico” de Julio Martínez, la cual expone que ante una gran obra arquitectónica los espectadores cambian radicalmente sus marcos de referencia familiar: “la presencia inigualable de una obra arquitectónica maestra puede realmente crear las condiciones justas para provocar una fenomenología excepcional y transformadora” (Bermúdez 20). En realidad, como se ha argumentado a través del análisis de las obras literarias, dicha experiencia puede darse en cualquier tipo de espacialidad.

y articulación comunitaria es más bien un campo de batalla entre los vecinos y los policías. Otro caso de conversión del espacio inhóspito en uno habitable es el que se da en *Ultima Esperanza*: “Por todo el día admiré en el horizonte mis montañas, por lo tanto, anuncié el propósito irrevocable de dejar la ilustre compañía mañana mismo en el alba para llegar a mi Esperanza” (Ferruccio Cuniberti 192). Transformando el territorio en su hogar, Sacco deja de verlo como el lugar del fin del mundo o de la alteridad radical y, en cambio, deposita en él la tranquilizadora sensación de pertenencia, el reponedor sentimiento de casa.

2.2.2. Lo inapropiable

Hasta aquí se ha podido apreciar las maneras en que los protagonistas de cada novela se implican con los espacios, transformándolos y siendo transformados. Pese a que la apropiación literaria favorezca la integración recíproca entre sujetos y espacios, siempre queda una zona infranqueable que resulta imposible de asimilar por completo. Es lo que Agamben reconoce como “lo inapropiable” y que se da cuando se tiene una extrema cercanía con algún objeto, espacio o actividad. Habitar es una de esas dimensiones existenciales inaprensibles, pues significa “estar en una relación de uso tan intensa con algo, al punto de poder perderse y olvidarse en ella, de constituirlo como inapropiable” (Agamben 172). En esta misma dirección se inscribe Bachelard cuando expresa: “Extraña situación, ¡los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre! Se despliegan. Diñase que se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos” (*Poética del espacio*, 80). Habitar los espacios, por cuanto defina la existencia humana, posee una dimensión escurridiza para cualquiera que desee acceder con la palabra a su mundo secreto. El espacio no se deja medir y, en cuanto se le alcanza, muta sus dimensiones, se multiplica, desaparece. Aun así, la voluntad de penetrar lo inapropiable es lo que impulsa a la apropiación literaria del espacio humano. Si bien este nunca podrá ser poseído, aunque sea percibido y vivido, la apropiación literaria se constituye como el intento de aproximarse a su misterio siempre en devenir. Esta es otra razón más por la cual la apropiación literaria está proyectada al futuro: su horizonte se desliza junto con el referente espacial que desea aferrar. Por ello, la apropiación es una práctica que funda espacialidades en un más allá imaginativo; es, por ende, fundadora de utopías, de “lugares fuera de lugar” (Foucault 53). En un instante de total despojo del espacio primario que es el propio cuerpo, la narradora de *Fuerzas especiales* invoca otras imágenes para salir del espacio en que se encuentra aprisionada y viajar a otro, uno virtual e imaginario: “Fue una imagen que me pareció anestésica por su constante aleteo. Pensé que si me hacía una con sus alas podría evitarme a mí misma, huir, salirme de mí y dejarme afuera con todo el dolor por las clavadas

del lulo” (Eltit 101-2). Seguir una imagen inapropiable es justamente una forma de apropiarse de un espacio donde poder refugiarse; un espacio ausente, pero, en todo caso, posible.

El Faro es seguramente la novela que intuye con más inquietud la imposibilidad de la apropiación total del espacio y del tiempo. Sus frecuentes reflexiones sobre el ejercicio escritural y memorioso son producto de la conciencia de lo inapropiable; aun así, se proponen como las únicas alternativas con las que puede aspirar a aproximarse a la experiencia vital. A pesar de que deformen la atmósfera de la ciudad y la presencia de sus habitantes, la escritura y la memoria como prácticas de apropiación literaria siguen siendo cruciales, porque permiten enriquecer tanto el pasado como el presente y dar paso a la creación de nuevas perspectivas sobre lo recordado y sobre el espacio vivido. Para Angelo Turco, el acto de recordar es un procedimiento de abstracción que exime a los sujetos de las obsesiones de la inmediatez para poder conseguir una cierta autonomía orientada a la producción de nuevos saberes (25). En un contexto gobernado por la productividad, recordar y escribir se perciben como actos que no permite avanzar, como actividades impropias y poco utilitarias. La novela responde a esta concepción al privilegiar la reflexión imaginativa que proporciona la memoria y la escritura de “un dolor, una herida que gobierna el presente, que incomoda, y que, como los espectros, vienen a dislocar los signos” (Guerrero, párrafo 6).

Por este motivo, el narrador rememora cada instante en que esos espectros se revelan en toda su magnitud intensa y terminan siempre relacionándose con el espacio en que aparecen. Para explicar mejor esta idea, traemos a colación el recuerdo de los encuentros sexuales del narrador con Alejandra y de la manifestación de gestos cargados de significados, casi premonitorios sobre el final trágico de la joven:

Durante mis orgasmos, [...], Alejandra me miraba con atención -yo, abajo, la entreveía- con curiosidad, con una especie de resignada tristeza, como quien ve morir en el sueño a alguien querido. Alejandra me besaba los párpados y la nariz, la boca y el mentón y nuevamente los párpados, como para traerme de vuelta: despierta, amor, regresa de la soledad de tu pequeña muerte, temiendo haberme llevado demasiado lejos. Como si casi desesperada me dijera: ya no estés ahí vuelto sobre ti mismo, vuelve a estar porque ahí no eres, vuelve a ser donde yo estoy, mírame y mira a tu alrededor, no te embriagues en tu propia pérdida que yo misma te regalé, solo debías asomarte, reconócame para que seas de nuevo el que tanto he querido sin jamás decírtelo, ya no abracés fantasmas, vuelve a esta cama mía que también es la tuya. Alejandra se detenía al verme abrir los ojos y con sus ojos parecía decirme: te tengo de vuelta, y solo entonces, segura de mi recuperación, cuando había emergido, me invitaba a descansar a su lado para buscar su propia muerte pequeña, de donde sin embargo, yo no debía llamarla. (González, 2020: 69-70)

Para Foucault, hacer el amor es un acto en que el cuerpo aplaca su necesidad de proyectarse en cuerpos y espacios utópicos para trascender sus límites. Hacer el amor, sostiene el filósofo, “es sentir el propio cuerpo encerrarse en sí mismo, existir finalmente fuera de cualquier utopía, con toda la propia intensidad, entre las manos del otro” y es por esto que “el amor es un pariente tan cercano del espejo y de la muerte” (Foucault 45), porque en estas figuras el cuerpo está aquí. Mientras que el narrador se encuentra buscando “lo inexistente” (González 69), Alejandra se encuentra en el presente exigiendo a su amante que regrese de sus profundidades, aunque a él le esté negada la posibilidad de rescatarla de su pequeña muerte, así como también de la real y concreta que luego la alcanzará. Le queda, entonces, seguir buscando la imagen de Alejandra en los espacios utópicos -siempre tan distantes, siempre tan cercanos- en que se han quedado vagando los restos de su recuerdo, búsqueda que se vierte en la re-exploración de los espacios físicos en que se han formado sus afectos.

Capítulo 3: La imaginación

Imaginar será siempre más grande que vivir
(Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, 91)

3.1. Ideologemas: imágenes del espacio humano en Chile

En su libro *Modernidad líquida*, Bauman define la actualidad como una época software que trae consigo la reducción del tiempo para conseguir ciertas cosas -entre ellas, viajar a nuevas destinaciones o desplazarse dentro de la propia ciudad- (133). Pero, además, este fenómeno genera consecuencias a nivel espacial: la facilidad⁸³ con la que es posible recorrer las diferentes zonas del mundo lleva a una creciente desvalorización de los espacios y a una progresiva homogenización de la experiencia vital que se pudiera desplegar en ellos⁸⁴. En un presente marcado por la simultaneidad, las representaciones sobre los espacios que circulan en diferentes soportes digitales y medios de comunicación son las que prevalen sobre la experiencia de un lugar, como contrariamente sucedía en la antigüedad, donde “primero venía

⁸³ Para Bermúdez, el esfuerzo invertido para llegar a lugares que poseen obras arquitectónicas mundialmente reconocidas determina la posibilidad de obtener una experiencia espacial extraordinaria. En su trabajo, el arquitecto apoya sus planteamientos indicando la distancia promedio recorrida por los visitantes consultados para conocer célebres edificios: entre 5.517 y 6.296 kilómetros (18). Transitar esa distancia comporta una inversión física, temporal y económica que alimenta las expectativas de la recepción de una obra arquitectónica. Asimismo, la travesía somete a los viajeros a una de las formas más radicales de distanciamiento: dejar a un lado la propia cultura de procedencia para superar los esquemas familiares de percepción y, así, apreciar el lugar en cada uno de sus detalles. En ese instante de abandono estético, el visitante “se descubre envuelto en una profunda relación con la ciudad [...]. El croquizar, el silencio, su concentración, y una sensación incommunicable de presencia solitaria generan el «distanciamiento» necesario para conjurar lo inefable. Son en momentos como este cuando la belleza transforma nuestras vidas” (Bermúdez 19). Desde la perspectiva que propone Bermúdez, la distancia y -las dificultades contemporáneas para superarla- sigue siendo un factor determinante para la valorización de los espacios. De lo cual se podría concluir que el acortamiento de la distancia no es la razón por la que los espacios se homogenizan; más bien, son las expectativas y la capacidad de distanciarse de los propios marcos familiares de comprensión las que los llenan de significados.

⁸⁴ La homogenización de los espacios es en gran parte fomentada por la industria del turismo en la globalización, que atribuye a las diferentes zonas del planeta una específica función espacial. Como señalan Urry y Larson, incluso hay países que “han llegado a especializarse en diferentes sectores del mercado vacacional” (140). Basta pensar en el Caribe como lugar de relajo y placer tropical, en Gran Bretaña como lugar histórico y pintoresco o en la Patagonia como reserva natural de la biodiversidad en la que aún se puede jugar a la aventura. Solo estos ejemplos pueden dar cuenta de cómo el mundo se divide en macro zonas homogéneas. Según confirma Brevini, entre estas zonas tampoco existen muchas diferencias, puesto que son “gestionadas por personas muy parecidas, los hoteles son más o menos todos iguales, y lo mismo vale para los lugares, gobernados por la misma economía. Todo se parece a todo, porque así debe ser. Un día -no muy lejano- el mundo se convertirá en un único, inacabable resort interconectado, la *Ubicuidad*” (257). Por ello, Brevini también atribuye al turismo la transformación del planeta “en un espectáculo uniforme, nosotros en perennes extranjeros condenados a merodear en la imitación de la imitación del lugar que un tiempo habríamos querido visitar” (257).

el viaje, el descubrimiento y luego el relato, ya sea en forma de producto cartográfico o de narración escrita, teatral, fotográfica”; sin embargo, hoy sucede lo contrario: antes de decidir visitar un lugar se le conoce a través de las imágenes” (Ceno 60). Se asiste, entonces, a un período histórico cuyos avances tecnológicos y contactos interculturales cada vez más vertiginosos amenazan las oportunidades para que los sujetos se apropien del patrimonio inmaterial -es decir, del conjunto de imágenes y experiencias personales- del que goza todo espacio habitado.

Sin embargo, como enseñan las novelas que se analizan en esta investigación, los espacios vuelven a asumir un valor cuando se miran desde una inicial posición de distancia, dada por el retraimiento de los personajes hacia las imágenes íntimas -o sinceras, como las llama Bachelard- que brotan del contacto con la realidad espacial que tienen por delante. Por ello, las novelas italianas y chilenas del corpus recuerdan que el espacio recobra su singularidad en una época que tiende a cancelarla cuando se le asignan “imágenes superabundantes, nutridas por tu espacio íntimo, por «ese espacio que tiene su ser en ti»” (Bachelard 176), y al que los personajes de las obras acceden sustrayéndose momentáneamente de la realidad. Conviene, entonces, reivindicar el acto imaginativo como práctica creativa crucial para revitalizar las experiencias espaciales y, de esa forma, asegurar la expresión de sus múltiples dimensiones congeladas en la potencialidad. La relación entre apropiación espacial e imaginación también es vista por Sansot cuando comenta que la *rêverie* contribuye a “un intento de liberación cuando la alienación se vuelve extrema, primera etapa de una reapropiación que se verifica cuando la expropiación llega a reinar soberana sobre cada cosa” (420). En definitiva, la imaginación se constituye como una pieza clave de la apropiación espacial, porque en esa dimensión simbólica se fraguan las imágenes con las que se aumentan las posibilidades de sentidos de los espacios y la libertad de los habitantes para vivirlos conforme a sus imágenes íntimas. Por este motivo, Westphal no duda en afirmar que la imaginación es el mecanismo fundador de la ciudad y el componente que la convierte en un sistema legible (222). Además, es el ámbito de la apropiación espacial donde las espacialidades son efectivamente transformadas, puesto que las inscribe en una temporalidad propia “del mundo de la imaginación” (Westphal 108). De esa forma, el acto imaginativo proyecta al exterior la imagen de un espacio simulado que ficcionaliza la matriz real de la que deriva.

Si se quisiera dar un orden secuencial de los fenómenos que confluyen en la apropiación literaria del espacio humano, la dimensión imaginaria sería su segundo factor, en la medida en que todo distanciamiento del presente comporta un repliegue hacia la imaginación. En este apartado interesa analizar la forma en que las novelas italianas y chilenas, desde sus específicas

perspectivas, dan forma a las imaginaciones que se desencadenan a partir de la experiencia espacial, organizando en imágenes definidas y diferenciadas las impresiones personales que los personajes obtienen de sus distanciamientos y compenetraciones con el ambiente. Dichas impresiones personales no son el producto de una generación espontánea de sugerencias, sino que más bien están atravesadas por un complejo flujo de informaciones, ideas y discursos extraliterarios que circulan en las semiósferas a las que pertenecen los personajes; son, por lo tanto, situadas.

La idea de la colocación –extensamente tratada por las teorías del nuevo materialismo en sus conceptualizaciones sobre el activismo político, el devenir de la identidad y sus relaciones con el ambiente– asume una especial importancia en esta tesis, debido a que ayuda a esclarecer las condiciones materiales y simbólicas que se intersectan en los posicionamientos que cada narrador adopta para apropiarse del espacio humano. En definitiva, resulta útil para considerar la multifocalización, uno de los objetivos de la geocrítica, que se origina en los espacios representados literariamente. La colocación o la posición situada es, para Braidotti, “un sitio espacial/temporal encarnado e interrelacionado: es una memoria, o mejor, un conjunto de contra-memorias, que son activadas contra las representaciones sociales dominantes de la subjetividad” (*Materialismo radical*, 86). Por lo tanto, es un concepto clave para tomar conciencia sobre las circunstancias que llevan a cada personaje a apropiarse de los espacios de una forma y no de otra. Además, considerando que los narradores de las novelas se ajustan a un modelo de pensamiento nómada –no tanto porque los protagonistas de las narraciones italianas estén en continuo tránsito, sino más bien porque, al igual que los protagonistas de las novelas chilenas, dan cuenta de sus devenires y de sus sospechas sobre los discursos totalizantes que envuelven la experiencia espacial–, la noción de posicionamiento permite valorar la apropiación literaria del espacio como una actividad topológicamente no vinculante. Esto significa que, independientemente de la posición en que se sitúen, cada personaje es capaz de apropiarse del entorno con los medios que tiene a su disposición. Pero como adelanta Braidotti, ello no implica que la colocación sea un ejemplo de relativismo; antes bien, es un concepto que alude a condiciones específicas de “un sitio temporal y espacial materialista de coproducción del sujeto” (*Transposiciones*, 51).

La imaginación, entonces, es una dimensión situada que filtra el flujo de informaciones de un contexto y lo transforma en una nueva red de datos. El concepto semiótico que cumple la función de otorgar un valor “en el conjunto textual de la novela” (Kristeva, *Semiótica I*, 150) a las “narraciones, historias, intercambios, emociones y afectos compartidos” (Braidotti, *Transposiciones*, 273), en fin, a todos aquellos elementos que forman los imaginarios

espaciales, es el ideograma. Esta es una noción inherentemente intertextual, dado que las prácticas semióticas del espacio externo a un texto son asimiladas y materializadas en sus diferentes niveles estructurales (Kristeva, *Semiótica I*, 148). Los ideogramas empleados en las novelas italianas y chilenas son portadores de un sinfín de discursos extra-literarios sobre los espacios en Chile. Tomar en cuenta dichos discursos arroja una luz sobre la configuración de las imaginaciones de los narradores, puesto que se constituyen como mediadores que proporcionan una comprensión inicial de los referentes geográficos.

Debido a la distancia con el suelo chileno, las novelas italianas tienden a apoyarse en mayor medida que las novelas chilenas en los discursos que proporcionan el turismo, el cine, la fotografía y otros textos literarios europeos que abordan el tema del viaje y el contacto con Chile. En ocasiones, estas referencias se imponen sobre lo que efectivamente se encuentra en los lugares visitados, por lo que terminan siendo “objetos transfigurados y estilizados por la mediación literaria [y no solamente], lugares mentales” (Brevini 215). A causa de esa mediación, los narradores italianos cuentan con una imaginación sobre el país incluso antes de llegar allí, lo que deja en claro que “el lugar es primero que todo una construcción intertextual” (Westphal 206). Por ello, por más que lo deseen, los narradores italianos no pueden huir de las conceptualizaciones sobre el viaje que ha sido instalada por “generaciones de viajeros, exploradores, señoras y señores de la curiosidad elegante, mercantes y migrantes” (Leed 347). Las imágenes espaciales de estos narradores transparentan los efectos de esa cultura global del viaje, consolidada irremediablemente por “sistemas internacionales de transporte, producción, distribución, comunicación, destrucción” que configuran un mundo que, “por ahora, no podemos dejar” (Leed 347). Los narradores chilenos también cuentan con una propia formación cultural que se filtra en las imágenes que emplean para comunicar sus experiencias espaciales. Es interesante notar que también ellos recurren a referencias intertextuales para ayudarse en sus conceptualizaciones de lugares que aún no han recibido ninguna representación literaria. De modo que tanto los narradores italianos como los chilenos se sirven de ideogramas espaciales externos para poder elaborar los suyos.

Varios autores que se ocupan de los *urban studies*⁸⁵ proponen el concepto de palimpsesto para referir la intertextualidad de las ciudades. Por el hecho de que en ellas se inscriben diferentes prácticas de lo imaginario, el cuerpo del espacio urbano se encuentra en una constante reescritura que “lo convierte siempre en algo diferente de lo que solía verse”

⁸⁵ El libro *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, en edición de la profesora Rossana Bonadei, recoge varios nombres de autores que han centrado sus reflexiones sobre el espacio utilizando la categoría de palimpsesto.

(Frediani 27). Concebir la ciudad como un palimpsesto, implica asumir que no son solo los discursos que circulan en las semiósferas los que moldean los espacios, sino que también “el paisaje mental y el proceso mismo de almacenar y ordenar el conocimiento, de viajar simultáneamente entre pasado y presente modelando la realidad entre la memoria y la percepción física” (Frediani 27). Todos estos elementos conforman lo que Jacques Lévy denomina como rizoma, a saber, “el espacio relacional de un individuo” compuesto por “una familia de redes caracterizadas por la ausencia de confines identificables” (Lévy 49). Por lo que, además de revelar el carácter intertextual del espacio, el palimpsesto, con sus infinitas estratificaciones de sentidos, contribuye a formar el espacio discontinuo y rizomático que sostiene la acción individual de los sujetos y sus “relacione[s] multiformes con otros individuos” (Burini 233). Por lo tanto, el carácter de palimpsesto y de rizoma de los espacios está dado por la experiencia que tienen en ellos los habitantes (Burini 233).

Cada una de las imágenes espaciales que brotan de esa experiencia personal narrada en los textos corresponden a apropiaciones literarias que se realizan sobre la base de una imaginación formada por un conjunto de discursos, recuerdos, percepciones sensoriales, representaciones. En la medida en que estos son forjados culturalmente, son deudores de un punto de vista que surge de “una toma de conciencia, incluso de mínimas proporciones, de un Yo en relación a Otro, de un Aquí en relación a un Más Allá. La imagen, por lo tanto, es la expresión, literaria o no, de un descarte significativo entre dos órdenes de realidades culturales” (Pageaux 60). A pesar de que este planteamiento pertenece a uno de los principios operativos de la imagología, metodología que esta investigación ha preferido dejar a un lado debido a las razonables objeciones que de ella se hacen desde la geocrítica, entrega valiosos aportes para examinar las modalidades gracias a las cuales los narradores de las novelas se apropian del espacio humano (Westphal 158). Por lo tanto, para analizar las imágenes espaciales presentes en las novelas –las que serán consideradas como ideogramas debido a la simultaneidad de prácticas semióticas que engloban–, se tomarán en cuenta los puntos de vistas -colocaciones o posicionamientos, según la nomenclatura del nuevo materialismo- desde los cuales son producidas, pues es sabido que la imagen de un espacio “cambia según la perspectiva que se escoge para observarlo” (Marrone 291). Además de revelar una específica visión de mundo, los puntos de vista instauran “una verdadera y propia axiología” (Marrone 291) que determina el valor positivo o negativo de las imágenes espaciales. Ello se podrá ver con claridad en los contrastes que los narradores italianos suelen hacer entre los ideogramas atribuidos a la vida urbana y a la vida rural o en las tensiones que los narradores chilenos expresan entre lo local y lo global, el olvido y el recuerdo, la alienación y la apropiación. Observar el sistema axiológico

detrás de los ideogramas espaciales permite identificar en qué medida los narradores modifican o mantienen los principios morales de la cultura en la que se mueven. Asimismo, podría entregar una panorámica parcial sobre las diferencias entre las verdades de los viajeros italianos y la que poseen los narradores chilenos. En un intento por escenificar la simultaneidad de los puntos de vista sobre una misma realidad, el narrador omnisciente de *Croce del sud* imagina el siguiente intercambio de sugerencias entre los indígenas del pueblo Ona y la Suor Angela: “«¿Kastaciaci? ¿Son pingüinos?» preguntan los Ona -o más probablemente Alakalufes, otros indios fueguinos de mar- a la Hermana Angela Vallese y a las otras dos hermanas, las tres en sus trajes monacales blanco y negro. A ellos, en cambio, le parecen a la Hermana Angela «vestidos como tantos San Juan Bautista»” (Magris 85). Aunque esta cita no habla directamente del espacio, ilustra las posibles imaginaciones que surgen a partir del contacto con el otro, de la misma forma que muestra el análisis comparado del conjunto de novelas que se estudian en esta tesis.

Las perspectivas que serán examinadas son: exógenas, alógenas y endógenas. Álvarez sugiere una propuesta alternativa a esta división en su artículo sobre las relaciones entre sujeto y mundo material en la narrativa chilena de las últimas dos décadas. Allí el investigador plantea la posibilidad de abordar la distancia radical entre el sujeto y la materia característica de la época posmoderna a través de tres actitudes clásicas: estoica, escéptica y epicúrea, con las cuales los autores chilenos de las últimas décadas afrontan el problema de “la representación de la realidad en los textos” (Álvarez 17):

La actitud estoica podría leerse como la del moderno que sobrevive en un contexto que le es ajeno, el que llora la pérdida del mundo material porque conoce el valor de su contacto y cercanía. El escéptico encarnaría una actitud auténticamente posmoderna, la de quien aprende o se obliga a vivir sin el mundo material o completamente fuera de él, en la metódica duda de su existencia. Podría describirse al epicúreo, por último, como el que no extraña la materia porque admite que el signo, su reemplazo, es su equivalente total, y que la mera producción simbólica puede sustituir a la producción material como un todo (lo sugiere la figura efrástica). (Álvarez 24-5)

Ciertamente, con su propuesta de interpretación de la narrativa chilena reciente, Álvarez no pretende plantear una homología entre el contexto de la antigüedad helenística con el presente, sino que aprovechar las perspectivas ofrecidas por cada escuela de pensamiento clásico para explicar la producción literaria actual en Chile. El criterio de lectura sugerido por Álvarez puede extenderse a la evaluación de las novelas italianas y chilenas del corpus de esta investigación, en la medida que cada obra presenta rasgos de las actitudes clásicas referidas.

Por ejemplo, el posicionamiento estoico coincide con *El Faro*, porque su narrador desarrolla una extensa reflexión sobre la imposibilidad de recuperar la experiencia pasada tal y como emerge, dejando en su lugar una realidad desnuda, sin sentidos intrínsecos e incomprensible en su totalidad, que se aleja cada vez que Felipe intenta apresarla en su escritura y en su memoria.

Ruido y Fuerzas especiales podrían ser consideradas como novelas epicúreas, puesto que están escritas desde una sensibilidad que halla placer gozoso en la proliferación de los signos y en la invención de mundos “cuya economía es el derroche, la infinita multiplicación de los objetos particulares” (Álvarez 22). Tal deleite aparentemente inmaterial define la confianza de estas obras en la producción simbólica como otra vía posible de representación de la realidad —basta recordar la creación del primer videojuego chileno, las referencias intertextuales inventadas y las películas inexistentes sobre Villa Alemana— sujeta a los propios tiempos de la imaginación. El mismo Álvarez sitúa la escritura de Bisama en la sensibilidad epicúrea, pues en ella observa el reemplazo de la materia por la generación incesante de signos, con los que se codifica un mundo abierto “por completo al poder de su palabra” (Álvarez 22). La distancia de la actitud epicúrea observada en *Ruido y Fuerzas especiales* plantea una contradicción entre el materialismo del epicureísmo clásico y la posmodernidad, objeción que Álvarez resuelve argumentando que las narraciones de Bisama y de Eltit muestran una nueva cercanía con la realidad, porque borran “conscientemente la distinción entre percepción e imaginación” y, de esa forma, “deshacen la diferencia radical entre los mundos divorciados del posmodernismo: superficie y profundidad, mundo material y representación” (Álvarez 28). De acuerdo con esta acertada conclusión, se volvería a reafirmar el hecho de que ambas novelas realizan a cabalidad el proyecto transmoderno definido por Rodríguez Magda, desde el instante en que concilian el mundo de la imaginación con el mundo material. Más adelante, Álvarez vuelve a coincidir con otra de las ideas que defiende esta tesis: que los relatos chilenos, especialmente aquellos que han sido identificados como epicúreos, “exploran lo que parece un nuevo materialismo, que es la consideración material ya no de lo representado sino de la propia producción simbólica, hipertrófica en la posmodernidad” (Álvarez 28). El investigador intuye en el materialismo que promueven las obras epicúreas una “proliferación deseante de imágenes y símbolos que excitan y aplacan el deseo simultáneamente”, condición que las habilita para “postular futuros que aparecen a partir del examen crítico de las piezas disponibles en el presente” (Álvarez 28). Sin embargo, en esta tesis se sostiene que dicha cualidad no se limita solo a *Fuerzas especiales* y *Ruido*, puesto que de igual modo *El Faro* y el resto de novelas italianas exploran las posibilidades de la ficción como fuente de irradiación de nuevos futuros y de realidades alternativas. Incluso, ya desde el momento en que formulan apropiaciones

literarias del espacio humano, estas novelas quedan inmediatamente proyectadas hacia el devenir.

En lo que concierne a *Croce del sud*, *Ultima Esperanza* y *Orizzonte mobile*, la actitud que predomina es la escéptica, considerando que son relatos elaborados sobre la base de una experiencia no directa con los espacios en Chile, sino más bien imaginaria y, por lo tanto, proponen narraciones que prescinden del mundo material. *Orizzonte mobile* es la única novela italiana del corpus que presenta una narración motivada por un viaje real del autor a Chile. Así lo declara Daniele del Giudice en sus notas finales: “En continuidad y en una suerte de simultaneidad, este libro ha narrado mi expedición junto a la de Bove y De Gerlache; y mi último viaje imaginario en el 2007” (Del Giudice 141). Si bien es cierto que, a fin de cuentas, toda relación con el espacio deviene una relación imaginaria, la que se observa en las novelas italianas lo es aún más, puesto que compensan la falta de contacto físico con la matriz espacial con la imaginación. Sin embargo, los textos nunca indican explícitamente que, en realidad, los autores nunca han viajado a Chile. De modo que resulta más factible plantear que en las novelas italianas la actitud escéptica se revela en el plano autorial, mientras que a nivel de contenido de las narraciones predomina una sensibilidad estoica, dado que los narradores se interesan en Chile en la medida que ofrece lo que en Europa no puede ofrecer o ya se perdió: una experiencia espacial genuina, un origen cultural maculado por la degradación de la modernidad, en fin, la posibilidad de perderse o de encontrarse a sí mismos habitando el espacio. En ese sentido, todas las novelas del corpus comparten algo de la insatisfacción motivada por el desajuste entre “el orden deseado y el real (Álvarez 25), lo que hace de la actitud estoica una sensibilidad generalizada entre quienes prestan atención a las formas actuales de habitar el espacio humano. Sin embargo, las novelas chilenas e italianas, lejos de quedarse en el lamento por la imposibilidad de apropiación de la realidad -y no solo espacial-, “buscan armonizarse con una idea benigna del mundo, incluso si ese mundo benigno no existe y se encuentra en el más allá” (Álvarez 25). En efecto, las espacialidades que aparecen en las novelas como producto de la apropiación literaria, son creadas a partir de ideas afines a las que propone Braidotti en su ética afirmativa, que es una concepción optimista del ser humano y de sus relaciones con el ambiente, porque cree en el poder transformador hacia mejores porvenires de las acciones afirmativas. Tal poder transformativo de las ideas que dirigen la apropiación espacial acarrea importantes consecuencias para el devenir de los territorios y de sus habitantes. Por lo que, asumiendo una actitud estoica, las novelas demuestran una vez más su inclinación por proponer futuros posibles.

La clasificación que propone Álvarez para examinar la relación de las escrituras de los novelistas con el mundo material aporta una valiosa perspectiva para interrogar los textos del presente que se ocupan literariamente del espacio humano en Chile, porque da luces sobre las formas actuales de afrontar las relaciones con el mundo material en la narrativa reciente. Asimismo, el análisis de las tres actitudes planteadas por Álvarez puede arrojar alternativas sobre cómo “pensar nuevamente la vida en común. En ese diseño, el estoico será ciertamente el guardián de la memoria, el escéptico, un crítico del presente y el epicúreo, el encargado de volver porfiadamente a imaginar el futuro” (Álvarez 30). Aunque los tres tipos de actitudes no serán el criterio principal para estudiar el punto de vista que asumen las obras para formular sus imágenes espaciales, igualmente serán tomadas en cuenta a la hora de evaluar la distancia o cercanía que llegan a establecer con el espacio humano en Chile (Álvarez 30). Se privilegiará, en cambio, el criterio de colocación cultural que se tiene respecto al espacio representado, pues de esa forma se podría alcanzar la multifocalización que postula la geocrítica para superar las perspectivas meramente personales de cada autor. De esa forma será posible tomar en cuenta los factores de la semiósfera de la posición exógena, alógena y endógena que contribuyen a generar un tipo de apropiación literaria de acuerdo a los límites de sentidos que se encuentran disponibles en los ambientes culturales de pertenencia.

3.1.1. El punto de vista exógeno

Una perspectiva extranjera inevitablemente formula imágenes generales sobre un ambiente desconocido. Para penetrar progresivamente en las profundidades de la realidad espacial en Chile, conviene, entonces, empezar analizando la imaginación del punto de vista exógeno, encarnado principalmente en las novelas italianas, a la hora de apropiarse literariamente del espacio chileno.

Según Urry y Larsen, la mirada externa que poseen los viajeros es la que ha dado sentido a las diferentes áreas del planeta, configurando una cartografía global que aún sigue vigente: “recorrer el mundo es la forma en que ha sido experimentado significativamente en los dos últimos siglos y especialmente desde que comenzó su movilización alrededor de 1840 en Europa” (Urry y Larsen 218). Y *Orizzonte mobile*, *Croce del sud* y *Ultima Esperanza* dan cuenta de eso al recrear las aventuras de viajeros de mitad del siglo XIX e inicios del XX, en las que se persiste en la idea de que “El mundo que hemos heredado (una herencia que también podemos rechazar) ha sido construido por los hombres con sus viajes; ha sido ocupado, perpetuado y ha recibido sustancia de las mujeres” (Leed 332). En efecto, en las tres novelas predomina un punto de vista masculino, porque son los hombres quienes se mueven por Chile,

mientras que la única mujer de la que se tiene noticia, Angela Vallese, permanece en un mismo lugar, Isla Dawson, omitiéndose sus posibles experiencias de desplazamientos. “La caracterización masculina del movimiento y la femenina de la permanencia es claramente un producto de la imposición de modelos culturales” (Leed 326-7) que las novelas italianas reflejan sin ponerlos en duda, pues hacen parte inescindible de la imaginación de los escritores europeos que se desencadena cuando afrontan el tema del viaje. En realidad, la condición viajante es la que define a las obras italianas, pues se presenta como una circunstancia existencial que determina “las mentalidades, las personalidades y las relaciones de los viajeros” (Leed 77) con el lugar de llegada. Por esa razón, *Orizzonte mobile*, *Croce del sud* y *Ultima Esperanza* pueden ser catalogadas como novelas de viaje, con notorios componentes del género de la novela histórica –en el caso del texto de Ferruccio Cuniberti–, de la crónica –en lo que respecta a *Orizzonte mobile*– y de la biografía novelada –en cuanto concierne a la obra de Magris–. Estas modalidades para abordar el viaje funcionan como “dispositivos muchas veces no realistas de distanciamiento” (Fabry y Logie 4), presentes también en las novelas chilenas en técnicas de representación guiadas por la memoria (*El Faro* y *Ruido*), la ironía (*Ruido*) y la subversión (*Fuerzas especiales*).

Otro aspecto de la perspectiva exógena es el marcado interés por representar el espacio dominado por las fuerzas de la naturaleza. Esta atención se debe a los modelos interpretativos que los autores italianos reciben del conjunto de discursos de la semiósfera de pertenencia y que configuran las maneras de conceptualizar las zonas lejanas a Europa. Debido a que esas maneras de mirar los espacios en Chile se caracterizan por exaltar el ambiente natural, los ideogramas que se analizarán más adelante representan, en la mayoría de los casos, asentamientos del sur del país en donde predomina la naturaleza por sobre la acción humana. Es necesario advertir que los ideogramas sobre Chile son construcciones de significado “inseparables de la civilización que las ha pensado y de ella nos ofrece mucha más información de lo que podemos imaginar a primera vista⁸⁶” (Brevini 21) y así también lo confirma Jakob, estudioso del paisaje literario, cuando señala que “la naturaleza no es experimentada en sí, sino que [...] sobre ella son transferidos modelos interpretativos” (127). En esa misma dirección, indica que por el hecho de que el paisaje expresa una relación particular con el ambiente, entonces:

⁸⁶ En *Orientalismo*, Edward W. Said desarrolla extensamente esta idea al postular que las imágenes del Oriente proporcionan valiosas informaciones sobre la cultura colonizadora que conceptualiza dicha zona del mundo.

El punto de vista de la espacialidad remite ya a un sujeto. Para representar a la naturaleza espacialmente -y no solo sumariamente, en forma de paisaje contenedor o superficialmente, en forma de un enlistado lingüístico- es necesario que el texto en cuestión indique una perspectiva, de la cual (y solamente de ella) pueda emerger o desplegarse un paisaje. (Jakob 39)

Por lo tanto, interesa indagar la construcción del punto de vista que imagina a Chile en términos de naturaleza y que coincide con una mirada exógena. Esta perspectiva se caracteriza por rechazar las experiencias turísticas demasiado programadas, pues ve en el viaje la oportunidad para encontrar respuestas que el lugar de procedencia no puede ofrecer. Sin embargo, para Urry y Larsen ese comportamiento es otra variedad de la actitud que adoptan los turistas contemporáneos, si se considera que cualquier mirada “se construye en relación con su opuesto” (Urry y Larsen 3). Precisamente, lo que forma la mirada turística son las actividades y signos implicados en prácticas sociales no turísticas. Leed es de la misma opinión y agrega que la necesidad de renegar de la condición de turista responde al deseo de reafirmar la propia identidad distinguiéndose del resto de individuos en viaje:

Hay una desesperación conmovedora en los intentos de los turistas de profesión, de los antropólogos bien financiados y de los viajeros que escriben de distinguirse de las masas viajantes y de los aventureros comunes. El comportamiento más típico del turista es el deseo de evitar turistas y los lugares en que se reúnen. Pero eso no hace más que confirmar el hecho de que el viaje ya no es un medio que permita distinguirse. (348)

Esta actitud podría explicar la razón por la cual los narradores italianos tienden a pausar el relato para dar cabida a reflexiones sobre la realidad chilena o sobre el acto mismo de viajar, como una forma de escarbar en esas experiencias un sentido capaz de revelar alguna verdad posible en un mundo donde todo parece fragmentarse en el relativismo. Esta predisposición, motivada por la necesidad de encontrar diferenciación en la construcción de un relato propio - que no es más que otro síntoma de la urgencia por apropiarse de las propias circunstancias vitales-, configura un comportamiento turístico que Urry y Larsen identifican como intelectual, romántico y antropológico. Estas actitudes condicionan las modalidades de representación con que los narradores se apropiarán literariamente del espacio humano en Chile. La constante reflexión sobre el acontecer del ambiente foráneo que lleva inevitablemente a una generalización de sus singularidades y a la continua búsqueda de un punto en común entre realidades tan diferentes como la de los indígenas y de los campesinos italianos son algunas de esas modalidades que marcan las pautas para asimilar la nueva realidad espacial.

Ahora bien, la mirada intelectual se caracteriza por “subvertir el orden burgués a través del lujo mínimo, el funcionalismo y una estética ascética” (Urry y Larsen 107). Debido a esa actitud los narradores italianos fijan la mirada en los aspectos más frugales del espacio chileno, lo cual se condice con la atención que dedican a sus zonas naturales y no a las grandes ciudades del país. La actitud contemplativa que adopta la mirada intelectual cuando toma contacto con la naturaleza es, según Leed, el resultado de los límites que impone el tránsito “a la actividad cognoscitiva consciente del observador” y que se intentan compensar mediante la reflexión. En la gran parte de los casos, las apropiaciones espaciales se evidencian precisamente en las meditaciones que suscita el contacto con una realidad tan diversa a la de los italianos como lo es la chilena. En esas reflexiones, los narradores asumen la apariencia de “viajero[s] serio[s], que viaja[n] para apropiarse del mundo conociéndolo” mediante “técnicas de lectura que le[s] permita[n] coger, a través de la superficie de las cosas y de las personas, su interioridad, las relaciones, las funciones y los «significados»” (Leed 84). En las novelas italianas, abundan ejemplos de largas interpretaciones que intentan sacar una conclusión sobre el mundo a partir de las sugerencias que proporciona el ambiente en Chile. A continuación, se expondrá un caso de reflexión de cada una de las tres obras italianas para demostrar cuán frecuente es la mirada intelectual en la perspectiva exógena:

[...] logré hacerme poco a poco una imagen mental de las relaciones invisibles entre los efectos y las causas, del carácter global de lo que llamamos naturaleza, y de nuestros comportamientos. Entendí cómo era realmente posible que un insecticida roseado inocentemente por una señora de Forlì atrapara al instante un zancudo local y luego, con el tiempo y por los movimientos del aire y de los océanos, llegara hasta aquí abajo, siendo metabolizado en los líquidos y en las proteínas de un pingüino, y un biólogo alemán diseccionando el animal durante la noche polar lo encontrara allí, elaborado en su grasa. (Del Giudice 124)

Estas digresiones se desencadenan mientras el narrador de *Orizzonte mobile* deambulaba en la Antártida de una base científica a otra, advirtiendo la monotonía del paisaje que ayuda a sumergirse en los propios pensamientos. En ese momento reflexivo, llegan espontáneamente las imágenes que servirán al narrador para apropiarse de la Antártida, como lugar en donde todas las fuerzas naturales del planeta se conjugan en una unión cósmica que rebasa los límites de la distancia y del tiempo. En esa misma dirección se orientan las cavilaciones de Federico Sacco que le surgen luego de verificar que el *Avisaurus federici* es un animal de sangre caliente, a pesar de ser un reptil con características de pájaro. Ese hallazgo le permite llegar a conclusiones post-humanistas adelantadas para la época en que vive el

científico piamontés, pero que, al ser traídas a colación en el presente de la recepción de la obra, vienen a recordar una verdad que por siglos ha sido desatendida por la mentalidad europea. De esa forma, la provincia de Última Esperanza es apropiada como un lugar cuyos elementos naturales propician un cambio radical de perspectiva. Las reflexiones que suscitan estas revelaciones pueden ser desarrolladas gracias al formato del diario de viaje que admite las anotaciones de las divagaciones imaginarias:

Todo tiene que ser repensado como dicta la ciencia. Minúscula fracción de tiempo suspendida en el abismo de millones de años, nuestra existencia es nada, un residuo, un parpadeo. ¿Esto no nos confirma tal vez esa cosa terrible que hemos querido siempre ignorar? ¿Qué el hombre no ha estado nunca en el centro de la Creación, sino que solo uno de sus intérpretes transitorios? ¿Uno de los innumerables instrumentos de Dios para Sus fines inescrutables? Siempre que exista ese Dios bíblico en que hemos creído hasta ahora. Y si todo al final no es más que un gigantesco engaño, o una ilusión. (Ferruccio Cuniberti 262)

Croce del sud también proporciona varios ejemplos sobre la imaginación del turista intelectual, pero conviene destacar uno que resulta de especial interés, porque pone en escena la tensión entre la tendencia del narrador omnisciente a explayarse con elevadas consideraciones sobre el paisaje y los misterios que encierra para el alma humana, y la actitud de Angela Vallese, más proclive a la simplicidad y menos a las complicaciones filosóficas:

El rojo del sol que muere, ha sido escrito, es el rojo del sol que sale por el otro lado de la tierra. ¿La muerte como atardecer que también es aurora? Pensamientos demasiado retorcidos para ella. Más bien se alegraba que los Alakalufes, en lugar de matar el caballo del difunto, colocaran el cuerpo de este junto a su tienda y a su canoa, en la cavidad de un árbol, espléndida tumba. (Magris 102)

El narrador omnisciente interrumpe su inclinación por los comentarios reflexivos al reparar que tal vez si la monja italiana hubiera contado su propia historia, no lo habría hecho desde una mirada intelectual. Esto es equivalente a decir que no habría adoptado una actitud turística porque su principal preocupación era la misión religiosa, actividad a la que se arroja completamente y en la que no pretende obtener las experiencias que trae consigo el viaje moderno. Más bien se conforma con encontrar en las creencias de los indígenas el mismo impulso espiritual de trascendencia que propugna la fe cristiana. Pero más allá de sus motivaciones religiosas, lo que el fragmento recién citado muestra es que los personajes que poseen una sensibilidad descentrada -como es el caso de la mujer anónima de *Fuerzas*

especiales, del narrador colectivo de *Ruido* y el de la monja piemontesa- no son propensos a desarrollar una mirada turística. El único elemento atribuible a dicho punto de vista en Angela Vallese es la propensión a establecer semejanzas entre el marco familiar de referencias y las situaciones observadas en el espacio chileno, porque es una actividad típica de otra conducta que asume el turista intelectual: la mirada antropológica. Este punto de vista emerge en cuanto los narradores intentan comprender el territorio estudiándolo o, como comentan Urry y Larsen, escaneando “una variedad de vistas/sitios [y] ubicándolos interpretativamente dentro de una serie histórica de significados y símbolos” (20). Una de las técnicas que usan los viajeros europeos en sus narraciones para reubicar en sus imaginaciones lo que observan en Chile es la comparación, tal como se aprecia en la siguiente cita en donde Sacco logra encontrar una inusual similitud en el comportamiento de los campesinos de su tierra natal con el de los aonikenks:

El cacique vino un día a visitar mi modesta choza quedando profundamente impresionado por la calidad de innovaciones que había introducido respecto al usual estilo habitacional del hombre que vive en estado natural, por la canalización para proveerme de agua corriente, hasta la letrina [...]. Bigua me felicitó durante mucho tiempo por el óptimo y rico alojamiento, luego me sorprendió preguntándome con candor cómo pensaba transportar todo eso en mi próxima mudanza. En efecto, una mentalidad como la de los aonikenks, que no contempla ninguna forma de desperdicio, no puede concebir que yo, aun sabiendo de querer moverme, me haya dado tanto trabajo para construir una casa tan sólida y equipada [...] para después abandonar todo a su destino apenas la nueva temporada me invite a moverme a otra parte. Pensándolo bien, estos salvajes no son tan diferentes de los campesinos de nuestras aldeas, para quienes el objeto más raído dejado en desuso, o un pedazo de pan duro mohoso, e incluso una sola uva caída en el suelo, representan un injustificable desperdicio y un insulto a la generosidad de la Providencia. (Ferruccio Cuniberti 219)

La similitud que Federico Sacco logra captar en sus reflexiones de corte antropológico entre los campesinos italianos y los aonikenks sobre el modo de administrar los bienes, acomuna el concepto de Divina Providencia con el de Madre Naturaleza en una misma lógica de funcionamiento: la del principio de no acumulación. La idea que rige este principio consiste en la estrecha relación que los habitantes de una comunidad no capitalista poseen con el territorio: no lo explotan como una mercancía, sino que se adaptan a lo que pueda ofrecer. Asimismo, vale la pena notar que la semejanza de las prácticas de los campesinos italianos con la de los indígenas responde a la intención de acortar las distancias culturales y así volver aceptables los saberes de los pueblos autóctonos ante la mirada occidental. Esta es una estrategia que se observa cada vez que se comparan ambas culturas: “Las habitaciones, llamadas kau, son construidas y mantenidas por las mujeres, debo admitir que con mayor pericia que yo [...] en lo que se demuestran del todo similar a nuestras mujeres italianas cuando

se trata de montar un hogar” (Ferruccio Cuniberti 217). En general, estas comparaciones buscan poner en evidencia un origen común marcado por la miseria y la explotación que han producido los procesos modernizadores implantados sobre sociedades con otras lógicas de producción material y simbólica. Por esta razón, Italia ya no es imaginada a través del mito de *La Grande Italia*⁸⁷, sino que como una nación igualmente empobrecida y vulnerable que Chile (Pavié Santana, “Il rapporto tra umano e natura nel romanzo storico *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*”, 322).

El recurso de la comparación, a fin de cuentas, termina por exaltar las características de Chile que tengan alguna relación con la realidad en Italia y no aquellos aspectos que escapan del imaginario familiar de los viajeros europeos. La condena del punto de vista exógeno es, precisamente, la imposibilidad de sacarse de encima sus referencias culturales demasiado arraigadas que impiden ver nuevos espacios en sus manifestaciones únicas. Pero el narrador de *Orizzonte mobile*, intuyendo este límite, pone en duda la comparación como mecanismo válido de representación del espacio en Chile y, en su lugar, prefiere abandonar cualquier intento de acercamiento a la nueva realidad a través de imágenes que ya conoce: “Roderigo de Castro me había dicho que el Paine es muy bello pero *grosso modo* como nuestras Dolomitas, y no quiero que un paisaje como el de las Dolomitas entre en este paisaje patagónico del que estoy sediento” (Del Giudice 42). Sin embargo, la resistencia a asociar las Dolomitas a las Torres del Paine no garantiza al narrador liberarse por completo de sus preconcepciones para apropiarse del paisaje patagónico en su desnudez, pues su imaginación sigue siendo alimentada por ideogemas propios de una perspectiva exógena.

Otra manifestación de la mirada del turista intelectual se localiza en la exhibición de un “punto de vista romántico” (Urry y Larsen 103). Esta perspectiva es una variante del enfoque intelectual porque exige “un capital cultural considerable, especialmente si los objetos particulares también significan textos literarios” (Urry y Larsen 100). Por ello, cuando los narradores italianos se apropian del espacio en Chile en términos de naturaleza salvaje y terrible citan directa o indirectamente una serie de texto que han forjado una forma específica de imaginar: “En este Far West -como lo define Miela Fagiolo d’Attilia, biógrafa de la Hermana Angela- el salesiano garibaldino está en su hábitat, aventurero también el *ad majorem Dei*

⁸⁷ Mito muy difundido en la década de 1920 por las crónicas de viaje de periodistas enviados a Sudamérica para investigar los recursos económicos que podrían ofrecer a Italia. Entre estos escritores, se destacan: Mario Appellius (*Cile e Patagonia*), Arnaldo Cipolla (*Nel Sud America. Lungo il Cile luminoso*) y Enrico Rocca (*Avventura Sudamericana*). Estos textos exhiben Italia como una potencia europea capaz de conquistar cultural y económicamente tierras subalternas.

gloriam, no muy diferente en su atrevimiento picaresco de Martín Fierro, el gaucho forajido del poema homónimo (1872) que le gustará a Bergoglio” (Magris 87). Aludiendo obras de culto y referencias culturales refinadas, el narrador omnisciente de *Croce del sud* encausa el relato hacia una “apreciación más elitista -y solitaria- de paisajes magníficos” (Urry y Larsen 100), porque de esa forma puede asegurar su diferenciación con el resto de viajeros. Esta actitud típicamente romántica también se manifiesta en la voluntad de dejarse embelesar por la belleza del paisaje natural. Se trata de un arrebatamiento gatillado por la contemplación de superficie del ambiente, por lo que su representación literaria tiende a la generalidad. La cita que sigue muestra claramente cómo en vez de realizar un detallado registro de lo que se observa, se opta por dar una panorámica general del paisaje similar a la de las postales turísticas: “Cuerpos montañosos se extienden más o menos paralelos entre la costa y la gran cordillera andina y mientras más se adentra, más aparecen lugares de soberbia belleza en su intacta naturaleza salvaje” (Ferruccio Cuniberti 38). Esta visión general resulta de la movilidad intrínseca al estado de viaje en que se encuentra la perspectiva extranjera, la cual contrasta con las descripciones minuciosas que realizan los narradores locales de espacios imperceptibles para quienes solo están de paso. En efecto, “la movilidad reduce a breves instantes la visión del mundo del viajero. Pone una distancia característica entre el observador móvil y el mundo que él o ella observa. Limita las observaciones a la superficie, a la exterioridad, a líneas y figuras que pueden ser captadas rápidamente al pasar” (Leed 84). Para dejar aún más clara la diferencia entre lo que registra un punto de vista exógeno y uno que observa desde el interior del espacio, bastará mostrar la diferencia entre la sucinta descripción que Federico Sacco hace de Valparaíso y el extremadamente detallado comentario del narrador de *El Faro* sobre un solo fragmento de la ciudad, la basílica que su novia restauraba y donde muere trágicamente cuando se incendia. Esta es la primera impresión del viajero italiano del paisaje porteño llegando en barco desde Europa: “Algunos aspectos de la conformación del territorio, con sus casas encaramadas en los cerros asomados a la bahía, me hicieron recordar Lisboa o nuestra Génova, pero he querido evitar ser abrumado por nostalgias fuera de lugar, mientras tengo todo para disfrutar de la novedad de los lugares” (Ferruccio Cuniberti 26). Una vez más aparece la tentación por establecer comparaciones entre el paisaje conocido y el nuevo, pero es frenada por las mismas razones que entrega el narrador de *Orizzonte mobile*. Sin embargo, la intención de registrar “la novedad de los lugares” queda solamente formulada, porque la narración continúa haciendo alusión a datos generales de Valparaíso sin agregar informaciones nuevas, sobre todo para quienes ya conocen la ciudad:

[...] la ciudad no ha sido muy afortunada en el curso de su historia, habiendo sido varias veces objeto de cataclismos y devastaciones a causa de terremotos, incendios, maremotos, e incluso de un reciente cañoneo durante el conflicto entre España y sus ex colonias. Pero cada vez ha sido obstinadamente reconstruida, e incluso ampliada, por sus impávidos habitantes. Se discutió sobre todo eso mientras el vino producía sus agradables efectos y nos soltaba la lengua. Sánchez ordenó más chicha, una azucarada y opalescente bebida fermentada de trigo, no muy alcohólica, y luego pisco, aguardiente similar a la grapa, que me dio el golpe de gracia. Hora 3,40: me acaba de despertar un terremoto que ha sacudido la cama. (Ferruccio Cuniberti 27)

El listado de características históricas, ambientales, geográficas y culturales que entrega este párrafo, además de crear unas coordenadas imaginarias para orientar al lector italiano, sirve para demostrar el conocimiento del narrador, que no es más que la documentación que ha debido realizar el propio autor de la novela para caracterizar un lugar que no conoce íntimamente. En contraste con estas representaciones generales de Valparaíso se encuentra el siguiente fragmento de *El Faro*:

Era un edificio neogótico construido en 1873 por Constantino Locci. Tenía dos naves laterales y una nave central, más alta, lo que permitía que la luz entrara por sus dos hileras de ventanas ojivales. Sobre ellas había una bóveda de cañón, cruzada perpendicularmente por los arcos fajones y adornada, me explicó Alejandra, con lunetas, sin que yo lograra visualizar muy bien. Me habló del transepto, de la nave transversal —los brazos de la cruz si mirábamos desde arriba—, del coro y el presbiterio con bóveda de arista. La contenía un ábside poligonal, continuó, dividido horizontalmente por un friso de arquillos ciegos. En la parte inferior había ventanas de arco de medio punto y encima un zócalo liso. Me habló de las estaciones del viacrucis esgrafiado y de los vitrales —traídos del taller Mayer de Múnich— sobre los pórticos y en las naves laterales, cuya función era producir una especie de embriaguez religiosa, entre onírica e hipnótica. En los cielos y columnas, siguió Alejandra, la pintura ornamental constaba de filigranas y grecas, y se detuvo a explicarme dibujando con su dedo sobre la madera de un banco del patio. Yo trabajo en esa parte de la restauración, concluyó por fin. (González 33-34)

Con un tono similar al fragmento de *Ultima Esperanza*, la descripción del interior de la basílica porteña también da cuenta del estudio previo que el autor tuvo que realizar para caracterizar el edificio. Pero, a diferencia del párrafo citado de la novela de Ferruccio Cuniberti, el narrador de *El Faro* entrega informaciónes mucho más precisas y detalladas, que tal vez ni siquiera el habitante oriundo de la ciudad conoce. La función de esta extensa descripción se revela cuando, avanzada la narración, Felipe tiene pesadillas con Alejandra en las que se visualizan imágenes del interior de la basílica: “Algo me hacía darme vuelta y comprobaba que el grito no era de Alejandra, sino de tres cristos bizantinos en bajorrelieve -no eran lactantes, sino pequeños hombrecitos-, agazapados a tres vírgenes pintadas en las cerámicas de un muro”

(González 65). Como un sueño premonitorio, la inquietud que transmiten estas imágenes oníricas presagia de alguna forma el final de Alejandra. Solo así tiene sentido el extenso párrafo dedicado a la infraestructura del recinto religioso, cuyo valor puede ser entendido una vez leído el libro. El factor espacial, en este caso, adquiere una especial importancia, por un lado, porque proporciona las señales que indican el trágico destino de Alejandra y, por otro, porque muestra cómo una porción mínima de un lugar puede llegar a filtrarse en la imaginación hasta ser parte del inconsciente de una persona. Sobre esto, Bachelard sostiene que “el detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo” (141). Pero para que el fragmento de un espacio llegue a revelar la grandeza que contiene en su pequeñez, es necesaria la atenta observación, un momentáneo distanciamiento de lo observado y, por sobre todo, la capacidad imaginativa para ampliar el micro universo alojado en los intersticios de cada lugar. Por este motivo, Bachelard encuentra en el concepto de miniatura la forma de explicar la condensación y la riqueza de los valores del mundo en sus imágenes. No es posible, entonces, acceder a toda la variedad de significados que se puede hallar en un espacio si se los habita superficialmente: es necesaria la detención concentrada que el estado de tránsito no favorece.

Cuando Bachelard escribe “poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo” (137), resulta inevitable asociar el concepto de miniatura al de apropiación literaria del espacio. Ambas nociones son dependientes de la actividad imaginativa, puesto que a través de ella se pueden captar las fracciones imperceptibles de los espacios y confinarlos “en la miniatura de sus imágenes” (Bachelard 137). La miniaturización del espacio en imágenes no es si no otra forma de explicar el funcionamiento de la apropiación literaria. No es casual, entonces, que en *Ruido* aparezcan afirmaciones como estas para indicar el adueñamiento del pueblo por parte de los jóvenes villalemaninos: “Conquistamos el centro, que era una versión en miniatura del mundo” (86). Para reafirmar la diferencia entre las apropiaciones basadas en ideas generales de los narradores italianos y las imágenes que recogen los narradores chilenos de los elementos más inobservados de los espacios humanos, se dará un último ejemplo perteneciente a *Fuerzas especiales*:

El departamento, de treinta metros, tiene una pared que reproduce un infernal símil de ladrillo que aturde a mi madre pues no sabe qué hacer o cómo comportarse frente a un muro relativamente granuloso que ya perdió su color, un muro inquietante, sin fortaleza alguna, una muralla que perturba la vista porque sus líneas le resultan agresivas. Mi madre, en su aflicción, mira las líneas y no las soporta, porque el falso ladrillo puede llegar a ser devastador para ella. Aunque no comprendemos a cabalidad su rechazo, a cada uno de nosotros nos altera esa pared solo por la desesperación que le provoca a mi madre. La policía ya ha hecho hoyos en los ladrillos granulados. Los hizo en el tercer

piso, los hizo en el primero y seguramente cuando vuelvan a entrar en nuestro departamento nos terminará de arruinar la pared que queda. (Eltit 116)

Tal como sostiene Bachelard, “de la miniatura del quiste de vidrio, el soñador hace surgir un mundo” (143), aunque en el caso recién expuesto no sea un mundo que asegure la armonía de los habitantes del bloque. Sin embargo, lo que importa reconocer es la capacidad de la narradora de captar los efectos, por muy destructivos que estos sean, de un objeto tan banal como un simple ladrillo de una pared de su departamento. Una perspectiva exógena que se precia por la búsqueda de la belleza espectacular, de la grandeza en paisajes inconmensurables, nunca habría aspirado a encontrar sentidos en espacios insignificantes para su deseo de experiencias sublimes y reveladoras.

A pesar de esta sensibilidad que eclipsa los valores encerrados en los pliegues secretos de un lugar, aun así, los viajeros poseen sus propias verdades sobre lo que perciben del espacio humano chileno, y que pueden iluminar ciertas zonas experienciales que los habitantes autóctonos o alógenos no logran ver por estar demasiado familiarizados con sus ambientes. Si “el mundo es mi imaginación” (Bachelard 137), entonces resulta necesario estudiar a fondo esa imaginación extranjera, especialmente considerando que dentro de la tradición literaria en la que se inscriben las novelas italianas, surgen importantes innovaciones de sentido que nutren las posibilidades de apropiación del espacio humano en Chile. Para examinar la imaginación que configura el punto de vista exógeno se darán a conocer los principales ideogramas que se han podido identificar de la lectura de las novelas italianas y que surgen, precisamente, desde una sensibilidad turística que se intenta camuflar adoptando una conducta intelectual, antropológica y romántica.

Chile salvaje

El ideograma más frecuente es el que asocia el espacio chileno a la idea de naturaleza salvaje, la cual surge en el seno del pensamiento europeo como una forma de definir todo lo que se contraponga a los valores de la civilización occidental. Por este motivo, el calificativo de salvaje engloba todas las características opuestas al orden europeo detectadas en el espacio humano en Chile y que guardan relación con la idea de lejanía, tanto en su declinación espacial -alusión a la distancia geográfica- como temporal -alusión a la prehistoria-. Debido a que la noción de naturaleza salvaje es una invención del hombre europeo, es indiscutible que su definición es un producto cultural y, por ello, “incluso antes que la física, la geografía de la que participa es primero que todo la de la mente” (Brevini 19). La artificialidad de este constructo

ha servido por siglos para justificar las empresas coloniales de las potencias europeas en tierras que se creían deshabitadas. En efecto, Federico Sacco, personaje que se dirige a Chile bajo el alero de una misión con evidentes rasgos colonizadores –descubrir una ruta por tierra para llegar desde el norte del país a la parte más meridional y así aplanar el camino a la naciente nación italiana para su eventual expansión, si no económica, al menos cultural– en reiteradas ocasiones comenta su excitación por estar recorriendo tierras vírgenes. De esa forma, resta valor a cualquier antropización del territorio hecha por los pueblos originarios, puesto que se aferra a la representación de la Patagonia como lugar salvaje: “habría podido a un cierto punto aventurarme hacia los territorios próximos a la cordillera para conocer esa región semi-explorada de lagos y volcanes que me atraen por su encanto salvaje” (Ferruccio Cuniberti 67).

Como sugiere Brevini, quien dedica enteramente su libro *L'invenzione della natura selvaggia* a desmontar ese mito occidental, las razones que contribuyen a nutrir esa arraigada concepción en la mentalidad occidental son “el prejuicio etnocéntrico que inducía a asimilar los nativos a la naturaleza ferina, la deformidad y la inmensidad de los paisajes, en suma, la irreductibilidad de aquellos mundos a los cánones de los colonizadores” (20). Sin embargo, el entusiasmo del italiano será mermado cuando encontrará el asentamiento de una comunidad de aonikenks, a quienes seguirá considerando criaturas salvajes hasta que la convivencia le demostrará lo contrario. Y este es el momento en que *Ultima Esperanza* demuestra su originalidad respecto a otras obras italianas ambientadas en Chile, porque desmonta las expectativas de un típico viajero ilustrado al mostrar las formas de vida de los habitantes locales y al darles la razón sobre la validez de sus saberes ancestrales. De ese modo, la novela se aproxima a la superación del exotismo como “una estratagema para evadir al Otro” (Brevini 20) en cuanto ese otro asume protagonismo en la narración.

Otra innovación en la novela de Ferruccio Cuniberti se manifiesta en la descripción de las fuerzas naturales ya no como objetos pasivos sujetos al estudio científico. Su desbordamiento puede ser interpretada como “una revancha del ambiente, con toda su titánica potencia, en detrimento de quienes lo han subestimado o ha pretendido someter las oscuras fuerzas de la vida a los propios intereses” (Brevini 347). El siguiente fragmento muestra precisamente el accionar de la naturaleza que, sin miramientos por la vulnerabilidad humana, se expresa en toda su magnitud:

Incluso si se tiene conocimiento de las causas naturales de tales fenómenos, no se puede evitar ser vencidos por el asombro reverente ante tan imponentes manifestaciones de las fuerzas que están comprimidas en el vientre de la tierra ¡La energía que se libera en una sola erupción creo que podría ser suficiente para mover por años todas las máquinas

a vapor existentes en Europa! Se puede solo imaginar cual sagrado temor puede suscitar todo eso en las mentes de hombres primitivos que ven los signos de la divinidad en cada expresión de la naturaleza. (Ferruccio Cuniberti 99)

En línea con una interpretación realista agencial, el fragmento precedente puede leerse como el reconocimiento de que la naturaleza es “un flujo, un proceso en movimiento, algo que sucede activamente y que hace literalmente que un espacio se llene de vida” (Colombo y Manfredi 82). En este sentido, también la naturaleza emprende apropiaciones espontáneas del territorio y, en realidad, ese miedo que Sacco imagina que pueden sentir los indígenas es una proyección de su propio temor –tal como sugeriría Said al proponer que las imágenes sobre los otros hablan más bien de quién las produce– a perder el control sobre lo que históricamente se creía manipulable y a encontrarse completamente a la merced del imprevisto desplegarse del ambiente.

Entre las tres novelas italianas, *Ultima Esperanza* es con toda seguridad la que más énfasis hace sobre el carácter salvaje de la zona sur de Chile, aunque lo haga para luego reinterpretar esa *Wilderness* como la expresión más clara de los flujos vitales de los que el ser humano solo ocupa una mínima parte. Sin embargo, *Croce del sud* y *Orizzonte mobile* también hacen alusión a lo salvaje cuando insisten en remarcar la distancia geográfica del país, la cual trae consigo la atribución de valores opuestos al orden europeo a la realidad que encuentran en suelo chileno. Por ello no escasean los comentarios sobre la posición antípoda de la zona sur de Chile respecto a Italia. En efecto, el narrador de *Croce del sud* se apropia de ese espacio al imaginarlo como “el hemisferio invertido” (Magris 18), imagen que a lo largo de la novela se convierte en fuente de reflexión filosófica sobre el lado oscuro de la vida no solo humana, sino que también del planeta entero. La siguiente cita da cuenta de esas digresiones que, por cierto, caracterizan la sensibilidad del viajero intelectual de la que se hablaba en los párrafos anteriores:

Todo esto sucede y/o puede ser imaginado⁸⁸ cuando el “allá abajo” no es simplemente un complemento especular del “allá arriba”, sino que es percibido como el “allá abajo” absoluto. La Antártida es la tierra de los excesos, el 10,7 por ciento de toda la Tierra constituido solo de agua y hielo, una capa de hielo de uno a tres millas de espesor.

La Antártida es el Antichton de los antiguos; el anti-mundo, el reverso de todo cosmos o de todo mundo ordenado. La Tierra de Satanás -así fue llamada la Tierra del Fuego, antecámara del Mundo ya no mundo sino caos [...]. (Magris 111)

⁸⁸ Previamente, el narrador omnisciente se estaba refiriendo al naufragio narrado en el cuento “Manuscrito hallado en una botella” de Edgar Allan Poe. La figura del barco siendo succionado por las profundidades marinas ilustra el abismo atribuido a los mares de la Antártida, en el que el arriba y el abajo se trastocan, puesto que hundirse en esas aguas también sería subir hacia ese mundo celado en el precipicio infernal.

El desorden, lo monstruoso, lo excesivo y lo radical son los valores que asume la Antártida en tanto lugar de la lejanía y, por ende, de lo salvaje. Apreciaciones similares se encuentran en *Orizzonte mobile*: “[...] en una caja en la despensa de la cocina hay un huevo de pingüino, perforado y vaciado de la clara y de la yema, traído desde el Sur más profundo, el más profundo y radical de los Sures, un gélido Meridional” (Del Giudice 3). Pero el sentido de lejanía geográfica queda completamente reafirmado cuando en la misma novela se asocia la Antártida con la Luna, relación que termina por transformarla definitivamente en un lugar fuera del mundo: “Ir en ese entonces con barcos a vela y una pequeña caldera de vapor, sin teléfono ni radio, era como partir a la Luna. La Antártida era otro planeta, un cuerpo celeste habitado por millones de pingüinos, torpes e impecables marcianos” (Del Giudice 92). Difícilmente las obras literarias de viajeros italianos de la segunda mitad del siglo XIX y primera parte del XX habrían relacionado la Luna con la Antártida respecto a la lejanía que representan, simplemente porque en aquella época el espacio exterior no hace parte del imaginario colectivo, a diferencia del período actual en el que al menos es posible dimensionar la gran distancia y esfuerzos técnicos que se deben realizar para llegar al satélite.

La lejanía temporal, otro producto de la apropiación del sur de Chile como tierra salvaje, se manifiesta en las alusiones al presunto carácter prehistórico de la Araucanía y la Patagonia. Tal conceptualización implica concebir estas zonas en términos de subdesarrollo estético y semántico (Pratt 370), en gran parte porque son asimiladas como espacios carentes de una impronta humana que ordene -de manera europea- el conjunto caótico de sus elementos naturales. Según Pratt, esas deficiencias estéticas del paisaje que lo llevan a ser visto como prehistórico justifican “una necesidad de intervención social y material por parte de la cultura europea” (370). En efecto, Federico Sacco, uno de los personajes que encarna más a fondo los valores de esa cultura, en varias ocasiones asocia los espacios que recorre con la prehistoria para acreditar sus indagaciones científicas. Por ello, a toda costa desea encontrar en el ambiente elementos que remitan a la prehistoria, especialmente porque su máxima aspiración es descubrir una especie que se remonte a los orígenes del planeta: “Estoy inmerso en la lejana prehistoria y hasta ahora nadie antes que yo ha tenido una tan excepcional oportunidad de estudio; además, el instinto me dice, es más, tengo la suposición bien fundada, que estas inexploradas regiones pueden esconder aún quién sabe qué tesoros naturales” (Ferruccio Cuniberti 164-5). Apropiándose de la Patagonia como un territorio prehistórico, el narrador de *Ultima Esperanza* desconoce su historia y cultura y, en cambio, la valora solo como espacio contenedor de informaciones geológicas indicadores de cómo era la vida antes del ser humano. Aunque cuando Sacco habla del ser humano, en verdad se refiere al hombre civilizado, porque

considera al indígena como una criatura salvaje: “La impresión [sobre los chonos] es que sus antiguas tradiciones se corrompieron al punto que ahora parece marcado su camino por la decadencia para estos pueblos olvidados por la historia. El progreso imparabile de nuestro mundo civilizado no puede contemplar la anacrónica persistencia de obstinados focos de prehistoria” (Ferruccio Cuniberti 106). Esta impresión se modifica ligeramente cuando convive con los aonikenks y, especialmente, cuando se enamora de Atele luego del matrimonio forzado. Aun así, persiste la imagen que lo conduce a vincular la realidad de la Patagonia con el origen ancestral del mundo. Según Brevini, estas categorías que influyen directamente en la forma de imaginar la alteridad, “son aplicadas a una diversidad cultural, interpretada a partir de la presunta superioridad etnocéntrica de la civilización a la que pertenece quién juzga” (234). Sin embargo, la novedad de *Ultima Esperanza* es poner en duda esa superioridad etnocéntrica, en primer lugar, llevando a Sacco a recapacitar sobre la insostenibilidad de sus creencias antropocéntricas y a pedir disculpas a los aonikenks por su “soberbia, por la presuntuosa subestimación de su profunda sabiduría, inspirada por la experiencia milenaria de generaciones, comparables a la antiquísima mitología que ponemos en las fundamentas de nuestra civilización” (Ferruccio Cuniberti 262).

Una innovación similar al ideologema de la naturaleza salvaje, lejana y prehistórica se puede identificar en *Croce del sud* en el capítulo dedicado a la Hermana Angela Vallese, aunque sin mostrar un desarrollo progresivo del cambio de perspectiva, como lo hace *Ultima Esperanza*, simplemente porque desde su llegada a Isla Dawson reconoce la dignidad humana de los indígenas. Uno de los episodios en que se aprecia este reconocimiento es el que se refiere a los ritos funerarios de los tehuelches, de los cuales la monja logra vislumbrar una cercanía con la idea cristiana relativa a la trascendencia después de la muerte:

Tal vez habrá lamentado que los Tehuelches enterraran sus muertos matando sobre la tumba de cada uno su caballo; lo habrá lamentado porque amaba a los caballos y no amaba la muerte, pero quizás entendió ese rito de sangre porque implicaba el viaje ultraterreno de cada Tehuelche con su caballo y sobre todo implicaba un concepto suyo que no podía no serle querido, o sea que la vida continúa después de la muerte, “en consonancia con la conducida sobre la tierra”. (Magris 102)

Aunque estas consideraciones sean aplicadas a una diversidad humana, repercuten directamente en la forma de imaginar y de apropiarse del espacio humano en Chile que el narrador omnisciente de *Croce del sud* reconoce en Angela Vallese. La presencia humana es

el factor decisivo para que la monja pueda asignar valores al espacio y llegar a sentir esa “tierra no menos suya que Lu Monferrato” (Magris 104).

Orizzonte mobile lleva más lejos la innovación del ideologema referido al carácter salvaje y, por ende, opuesto a la civilización de los espacios chilenos representados literariamente. El narrador de esta novela pareciera ser consciente de que “el mito exótico del estado de naturaleza [ha] representado [...] el instrumento con que el mundo occidental [ha estado] garantizando la asimilación de las otras culturas” (Brevini 237). Asimismo, para asegurar la asimilación de los seres no humanos que forman parte de un espacio. Para desmontar ese mito, el narrador intenta aproximarse lo más posible a la percepción de los habitantes más abundantes de la Antártida, la de los pingüinos, tratando de deshacerse de sus propios límites humanos de comprensión:

Me di cuenta de que estaba antropomorfizando los pingüinos, cosa que me había prometido no hacer, y lo hablé con Jeremy [...]. El problema de las historias, con los pingüinos, es que son narradas desde un único punto de vista, el humano. A su fantasía y curiosidad, inagotables, sobreponemos lo que pertenece a nosotros, cambiando el sentido. Pero puede ser que también los pingüinos son proclives a pingüinomorfizar a los humanos, y esto ciertamente sucedió unas semanas después, cuando en una travesía a pie, mientras acompañaba una misión internacional de diez biólogos, nos encontramos con una caravana de Imperator, la especie más grande. Ellos, los pingüinos en fila, nosotros, humanos en fila. Dos comunidades igualmente en marcha, los pingüinos desde el interior hacia las costas para procurarse alimento, nosotros desde las costas hacia el interior para llegar a las regiones más frías habitadas por los Imperator. Ellos, nosotros, vivíamos la misma soledad en un océano de hielo y nieve, y las mismas preocupaciones. Desde una respetuosa distancia el jefe de los pingüinos Imperator [...] alargó el cuello hacia nosotros en una profunda reverencia y con el pico contra el pecho hizo un largo discurso gorgoteando. Terminado el discurso, desde esa posición de reverencia miró a Jacques a los ojos, jefe de la misión, para ver si había entendido. Ni Jacques, el etólogo más experto, ni ninguno de nosotros podía comprender ese discurso. Entonces el pingüino repitió de nuevo el largo gorgoteo con la cabeza baja, sin impacientarse. Los que se impacientaban eran los otros pingüinos detrás de él, que comenzaban a dudar que su jefe hubiera hecho algún embrollo. Dio un paso adelante otro de ellos, empujando a un lado a su predecesor. Con la misma reverencia y la misma mirada en alto pronunció un nuevo discurso que nos fue igualmente incomprensible. (Del Giudice 7-8)

La riqueza de este párrafo radica en sus originales reflexiones sobre los límites de comprensión de realidades que escapan a lo humano, pero lejos de ser rechazadas a priori como situaciones irrelevantes, el narrador trata de decodificarlas y articularse en una relación dinámica e igualitaria con los pingüinos. En definitiva, este episodio pone en evidencia una de las principales tesis que Donna Haraway sostiene en su ensayo *La promesa de los monstruos*: que “la naturaleza es, estrictamente, un lugar común” (40). Al admitir esta verdad, *Orizzonte*

mobile supera con creces la imagen salvaje del espacio en Chile y, en su lugar, propone una apropiación que suprime la separación con el ambiente que el pensamiento cartesiano se ha empeñado en sostener por siglos. Ello debido a que el narrador se pone en relación con los pingüinos sin reificarlos y atribuyéndoles una agencia propia, actitud que se mantiene respecto a los espacios, los cuales son apropiados también como un cuerpo vivo “co-construido entre la acción humana y no humana” (Balzano 20). A partir de esta apropiación, se pone en evidencia que la tierra salvaje, entendida como un espacio sin una conciencia humana que la organice, es una invención que pierde su validez en cuanto se reconoce que los lugares no están nunca vacíos, sino que poblados de imaginaciones diferentes, de las cuales el hombre es uno de sus cuantos intérpretes. Desde esta perspectiva, si la apropiación del narrador de *Orizzonte mobile* revela que el espacio es un lugar común de intracciones, entonces el concepto de salvaje -que distingue lo racional de lo irracional, lo civilizado de lo bárbaro, el orden del caos- ya no tiene cabida en los encuentros de los sujetos con los ambientes y sus agentes no-humanos.

Chile como lugar de fuga y de principios morales

Este ideograma deriva directamente del anterior, pues tiene una estrecha relación con la idea de distancia espacial. Ya en la introducción de esta tesis se hacía alusión a la tendencia de los personajes de las novelas italianas a considerar las ciudades europeas como lugares de perdición, en contraste con la virginidad y pureza que se les atribuye a los lugares más apartados del planeta. Una de las razones que explican el interés por la *wilderness* deriva de una reacción suscitada “por los procesos de modernización y de la consiguiente degradación del paisaje” (Brevini 111) y que se intenta compensar deseando moverse hacia “un mundo de incorruptible belleza: extremo, remoto, intangible. En resumen, el mito de la naturaleza salvaje asume su correcto significado genético solo en la contraposición con el deterioro del paisaje” (Brevini 118). Así lo confirman los comentarios que el narrador de *Croce del sud* atribuye a Janez Benigar: “lo que usted llama civilización la conocí bien cuando era joven y si la abandoné fue porque tenía motivos válidos. Entre los principales es la convicción de que no se trata de civilización. Por lo tanto, prefiero vivir aquí, lejos de las metrópolis, donde vivo como me da la gana y me siento plenamente feliz” (Magris 12). De una opinión similar es el estadounidense prófugo que encuentra Federico Sacco en una montaña de la Patagonia: “«¿Pero no desea volver a la civilización?». «¿La civilización? ¡Ah, ah, ah! ¡Puh! ¿Te parece acaso que todo lo que te he contado se pueda llamar civilización? Es mejor estar solo, ya me acostumbré»” (Ferruccio Cuniberti 134). El único personaje de las novelas italianas que manifiesta el apego por su tierra natal es Federico Sacco, probablemente porque, proviniendo de una nación

periférica respecto a las metrópolis modernas de Europa, no advierte la corrupción moral y paisajística que efectivamente experimentan el esloveno y el norteamericano. Sus palabras al respecto son: “Creo que no podría conducir toda mi existencia como esta familia, por la misma razón por la que dejé la vida agreste de mis padres y de mi país” (Ferruccio Cuniberti 173). Lo que acomuna a estos viajeros es, entonces, el deseo de experimentar lo que no encuentran en sus lugares de proveniencia, obsesión que Urry y Larsen atribuyen a una actitud posmoderna aún vigente que ambiciona encontrarse con espacio sin planificación urbana y desprovistas de “intervención social” (109). Según Brevini, la fascinación por estos lugares comienza cuando las fuerzas naturales y la otredad cultural ya no representan una amenaza, justamente en un momento en que las ciudades europeas son percibidas como lugares “demasiado estrechos y congestionados”, suscitándose el interés por “buscar la presencia de la que hace un tiempo huía” (78). Al intercalar capítulos de diferentes temporalidades, *Orizzonte mobile* refleja el contraste entre la mentalidad decimonónica y la actual respecto a la percepción de los espacios diferentes a la civilización europea. Efectivamente, desde el punto de vista de Giacomo Bove, cuya expedición de los archipiélagos del sur de Chile en el año 1882 es registrada en *Orizzonte mobile* a partir de un ejercicio imaginativo del autor, el paisaje encontrado provoca la necesidad de describirlo, no sin antes expresar una sentida admiración por su majestuosidad:

Con viento fresco de sur-suroeste el mar que se alza es extraordinario, no por la altura, sino que por la vivacidad de los movimientos. La sucesión rápida de las olas, una detrás de otra, y su romperse en miles de direcciones tiene algo de prodigioso. Las cadenas pierden luego la elasticidad con la serie continua de sacudidas y tirones que reciben, y si no fuera por la excelente calidad del terreno que forma el fondo de la bahía creo que ningún barco podría mantenerse anclado en esta agua. (Del Giudice 47)

La visión de este paisaje induce a encontrar principios morales –lo extraordinario y lo prodigioso– que difícilmente podrían hallarse en el espacio humano europeo. Sin embargo, son principios que emergen espontáneos ante el estupor provocado por la indomabilidad de la naturaleza y no como el resultado de una búsqueda intencionada de fuga. En cambio, los capítulos que narran las excursiones en el presente muestran el deseo por reavivar artificialmente esas grandes emociones del viaje antiguo. La estrategia principal para alcanzar ese objetivo es, justamente, la intercalación de capítulos de épocas diferentes para sincronizarlas en una nueva temporalidad, lo que produce, a su vez, una desterritorialización de los espacios que asumen diferentes valores siendo transitados en una u otra época. Aunque también se observan otras operaciones como recurrir a la mediación de la experiencia que

proporcionan los testimonios de viajeros del pasado y obras literarias como las de Chatwin, autor de la célebre novela *En Patagonia*. Por ello, se muestran episodios en que el narrador del presente guía sus paseos por Punta Arenas siguiendo el rastro de navegantes como De Gerlache, cuyas excursiones protagonizan algunos de los capítulos de la novela situados en el pasado:

[...] usé el poco tiempo que quedaba para un paseo a lo largo del puerto, intentando imaginar si el molo por el que pasaban las expediciones de De Gerlache, Nordenskjöld, Charcot, y donde llegó a puerto Shackleton después del desastroso viaje del *Endurance*, era el viejo molo de madera, consumido por el agua, que se ve a la izquierda, o el que está después de la Zona Franca casi en las afueras de la ciudad. En todo caso, a lo largo del molo había un remolque que se llamaba *Erebus*, nombre que se puede escoger solo teniendo algo que ver con la Antártida, es el nombre del volcán activo en la isla de Ross. (Del Giudice 21)

Los lugares marcados por la presencia de esos notables marineros funcionan como puntos de referencia para orientar la imaginación del narrador actual en Punta Arenas y así apropiarse de sus espacios mediante sus valores históricos. La experiencia directa en la ciudad es mediada por la búsqueda de estos hitos, sin los cuales probablemente perdería cualquier interés. Cuando el narrador llega a los sitios visitados por sus admirados viajeros, los vive con una intensidad diferente a la de estos personajes, menos asociada a sensaciones sublimes y más cercana a la contemplación de paisajes curiosos —por su valor histórico—, pero inofensivos. Así se puede apreciar cuando el narrador comenta su experiencia en la Cueva del Milodón:

Pasé la tarde en esa cueva, había leído los libros de los estudiosos y de los viajeros que desde el inicio del siglo habían llegado hasta aquí, incluido Bruce Chatwin. Pero lo más sorprendente era la apertura de la cueva, una larga apertura ovalada, como una sonrisa, y el hecho de que la roca en que se encontraba excavada no pertenecía por forma y composición al resto del paisaje. Parecía un meteorito caído allí, con adentro el milodón. (Del Giudice 40-1)

Esta última imagen difiere de la excitación de Federico Sacco en el mismo lugar al encontrar el cuero de un supuesto milodón, pues si el narrador de *Orizzonte mobile* recorre la cueva sin prisa y con la tranquilidad mental suficiente como para apropiarse del espacio a través de metáforas elaboradas, Sacco se deja llevar por las emociones instantáneas del descubrimiento que le valdrán su consolidación como científico prestigioso. El contraste entre la reacción del viajero actual y la del viajero del pasado pone en evidencia la diferencia de valores que ha asumido el viaje a lo largo del tiempo, así como también el espacio vivido desde una mentalidad extranjera. La expedición del piamontés se origina por un preciso objetivo

científico y nacionalista –dejar en alto el nombre de la naciente República Italiana– aunque su cumplimiento le traiga sufrimiento; mientras que para el narrador de *Orizzonte mobile* ubicado en el presente, el viaje significa un medio para tener placer intelectual y para “acceder a algo «nuevo», original y tal vez inesperado” (Leed 17).

Sin embargo, ambas novelas han sido escritas hace pocos años -2018 y 2009 respectivamente-, se originan de la misma sensibilidad: la recuperación de la posibilidad de que el viaje aún siga siendo fuente de escapatoria de un mundo extremadamente urbanizado, sometido a una cotidianidad que “parece obedecer a un dispositivo burocrático e inaprensible que se insinúa en cualquier lugar donde se habita y se actúa” (Villani 93-4). La necesidad de fuga, entonces, se explica por la excesiva burocratización de la experiencia en la ciudad, en donde la “única desviación permitida consiste en el acceso a territorios mediáticos y virtuales” (Villani 94). En tal contexto espacial, los sujetos buscan recuperar la magia de la desorientación advertida por Walter Benjamin en sus reflexiones sobre el *flâneur*, que hoy por hoy pareciera haberse perdido irremediablemente. Se asiste a un período en que todos los lugares del globo son alcanzables y en que “sentirse por una vez distantes de todo, confinados en un absoluto más allá” (Brevini 311) es un deseo que connota la nostalgia del tiempo en que el viaje “era realmente viaje, cuando existía un confín entre lo conocido y lo ignoto, entre el mundo de la civilización y de quien no era civilizado, cuando, en resumen, la fuga era posible todavía” (347). Pero, también, connota la necesidad de libertad que se consigue diferenciando los espacios por cuenta propia a través de la apropiación. Este deseo podría ser perfectamente satisfecho en el interior de los espacios de residencia de siempre, tal como Careri sugiere cuando afirma que “el más allá está en todas partes” y “es suficiente perderse y [re]explorar la propia ciudad” (Careri 72). Sin embargo, los autores italianos siguen identificando en la lejanía geográfica la posibilidad de encontrar una “edad de oro, la pureza y la inocencia perdida, la espontaneidad, etc.” (Brevini 234), valores positivos contrapuestos a aquellos que encarnaría la ciudad europea: “la civilización, el artificio, la técnica, el intelectualismo, etc.” (Brevini 234).

Sin duda, estos mitos han configurado “una subdivisión del mundo en zonas de represión y zonas de libertad” que organiza “una «economía moral» del espacio, que puede ser manipulada para mutar, modificar y regular la situación psíquica y moral de los viajeros, así como de los lugares” (Leed 344). El sur de Chile es uno de esas zonas que sigue siendo lugar de superación de la represión, porque su fama mundial de “tierra del fin del mundo” permite imaginarlo como contenedor de “una verdad capaz de imponerse más allá de cualquier adulteración” (Brevini 234). Para la mentalidad europea, entonces, resulta inevitable asociar la

Araucanía, la Patagonia y la Antártida a una naturaleza portadora de principios morales y de reflexiones edificantes (Jakob 136). Así se puede observar en el siguiente fragmento de *Ultima Esperanza*, donde se deja claramente expuesta la exaltación de los valores positivos asociados al ambiente natural y a sus habitantes:

Estos apartados seres humanos, dentro de sus familias y de su tribu, inmersos con naturalidad en el ambiente circunstante, parecen vivir en completa armonía, la misma que nosotros europeos, en nuestras aldeas y ciudades, hemos perdido hace siglos. En nosotros está presente, y lo podemos advertir en nuestra intimidad, un fragmento ancestral de memoria, algo similar al recuerdo de una remota edad feliz de la cual sentimos una desgarradora nostalgia cuanto más la sentimos irrecuperable de nuestro pasado e inalcanzable en nuestro futuro. Pensaba, antes de ahora, que tal sentimiento no era otra cosa que una amable reminiscencia de la infancia, pero ahora, observando la vida cotidiana de estos indios, todavía no turbada por los tristes acontecimientos que están atormentando a sus hermanos en otros lugares, creo haber comprendido que todos los seres humanos aspiran naturalmente a una vida pacífica y a la búsqueda del bienestar, condición que es propia tanto del hombre como de los animales, pero que es relacionándonos con lo que nos es ajeno que adoptamos medios violentos para conseguirla, o de otro modo, para defenderla. (Ferruccio Cuniberti 221)

Visto de esta manera, el asentamiento de los aonikenks es apropiado como un lugar de regeneración espiritual en donde todavía prima una edad de oro. La inquietud que se esconde detrás al anhelo de encontrar en alguna parte ese origen armónico perdido, manifiesta un estado mental que no solo caracteriza al viajero del siglo XIX, sino también la mentalidad europea actual. Por ello, este tipo de reflexiones aún tienen cabida en el presente, ya que, según Brevini, poseen “un valor sintomático: tematiza la amenaza y la angustia del hombre que, en una época de profundos cambios y de repentina aceleración histórica, proyecta y trasciende las amenazas de un futuro ignoto y hostil en la inamovible perennidad de la naturaleza primordial” (119). El sur de Chile es imaginado por los autores italianos como ese escenario natural y prístino que permite la fuga de las obligaciones contemporáneas y la restauración moral inspirada por espacios supuestamente incontaminados. Estas expectativas predisponen a los narradores de las novelas italianas a encontrarse fácilmente con experiencias fuera de lo común. Por ejemplo, en *Ultima Esperanza*, a Federico Sacco le basta solamente haber dado un primer vistazo al volcán Corcovado, poco tiempo después de haber llegado a Chile en barco, para llegar a sentir emociones extraordinarias: “[...] advertí por primera vez mi ánimo llenarse de la alegría inexpresable de la aventura y del amor infinito por la Creación” (Ferruccio Cuniberti 25). En estas observaciones se trasluce no solamente un reconocimiento de la naturaleza, sino que también, como advierte Jakob, “una afirmación del sujeto que, constituyendo paisajes, descubre al mismo tiempo la propia identidad”, aunque “solamente en el acto de la recepción

momentánea de la Naturaleza” (227), como la que experimenta Sacco observando el volcán desde el barco.

En *Orizzonte mobile*, esta construcción identitaria se formula a partir de una conciencia diferente: admitiendo que de “la modernidad no se huye” (Leed 71), el narrador de los capítulos ubicados en el presente no desdeña aquellos lugares ya desacralizados por la impronta de la civilización para obtener una experiencia de apropiación espacial. A fin de cuentas, su búsqueda espiritual se basa en el seguimiento de los vestigios que han dejado los personajes que suscitan su admiración y no tanto en el descubrimiento de paisajes vírgenes: “Fui de nuevo en dirección a Fuerte Bulnes porque quería detenerme frente a los restos de la Lonsdale y transcribir el texto del cartel, que en parte resultó incomprendible por las manchas de barniz, no sé si voluntarias o no” (Del Giudice 57). El acto de transcribir el escrito del cartel señala la voluntad de apropiarse del monumento, por lo que desde la perspectiva de *Orizzonte mobile* la naturaleza merece interés solo en la medida en que contenga hitos históricos que resignifiquen el presente del viajero. La misma actitud se evidencia en *Croce del sud* desde el instante en que el narrador omnisciente penetra en el territorio a través de las vidas de personajes históricos vinculados al mundo europeo. Sin embargo, la necesidad de fuga de la civilización sigue intacta en ambos narradores al buscar en tierras que aún siguen siendo asociadas a la naturaleza imponente, “áreas de realidades alternativas, en que el sujeto puede postular la propia unicidad y recuperar la libertad en el clima de la novedad y de lo inesperado” (Leed 71).

Chile como lugar de acceso al origen del mundo

En este ideologema, la imagen de espacio salvaje y lejano adquiere una connotación temporal, porque los valores de diversidad caótica y distancia atribuidos a la zona sur de Chile también son aplicados para indicar un pasado perdido ubicado en la prehistoria. En esos términos el narrador de *Ultima Esperanza* describe el paisaje patagónico:

Me encuentro en una región vastísima, con una superficie tan grande como Lombardía y Piamonte juntos, veo paisajes de belleza inigualable, ramos de mar que se insinúan entre las montañas en que se reflejan bosques primigenios, picos vírgenes de extraordinaria magnificencia que destacan en el horizonte sus enormes glaciares resplandecientes. Me encuentro en un ambiente que tiene todas las características para representar perfectamente lo que debía ser el mundo en las primeras eras de la tierra. (Ferruccio Cuniberti 164)

Detrás de esta representación del espacio humano chileno se hallan motivaciones similares a las indicadas anteriormente sobre la necesidad de fuga hacia un lugar distante: en

el caso específico de *Ultima Esperanza*, encontrar en tierras lejanas la posibilidad de realizar descubrimientos científicos, aun cuando el ambiente natural de la Patagonia podría coincidir con el del lugar de origen del narrador. En efecto, Sacco antepone sus expectativas sobre el espacio, viendo lo que espera ver. Una conclusión similar esboza el presidente de la Sociedad Geográfica Italiana cuando termina de leer el diario de viaje del piemontés y desacredita el hallazgo del *Avisaurus federici*: “una tal revoltijo de características reunidas en un solo animal, hacen pensar que Sacco [...] ha querido ver más allá de la realidad para sostener su tesis, dictada por sugerencias personales, que la Patagonia chilena es todavía una región casi virgen como debía ser la Tierra en los albores de la vida” (Ferruccio Cuniberti 266). Pero en el caso de las otras novelas, la tendencia de viajar hacia el exterior para encontrar un origen perdido se explica por una mentalidad que exige espacios salvajes y “tierras solitarias y gélidas que evocan otras eras” (Magris 92) donde situar los deseos de liberación de la modernidad y de recuperación de valores morales positivos destruidos por la supuesta corrupción de la vida urbana. Estos deseos de fuga adquieren un sentido más radical cuando se los transfiere hacia un plano temporal, pues si bien es posible alejarse geográficamente de los polos urbanos europeos, distanciarse del propio presente histórico se presenta como un objetivo que requiere un esfuerzo intelectual mayor. Implica una reflexión filosófica sobre el origen de la humanidad, “estimulada por un hambre de significado y contenidos” (Leed 355) imposibles de hallar en las saturadas metrópolis europeas. En esta búsqueda de sentido, el viajero intelectual aprovecha de desplegar sus digresiones más cultas, como lo hace el narrador omnisciente de *Croce del sud* al viajar de forma imaginaria hacia las tierras donde emigraron los personajes históricos, cuyas vidas relata con un marcado interés filosófico:

[...] la Antártida parece ser, para el imaginario humano [...] el más abajo por excelencia, el Averno blanco, el Absoluto No; el profundo, el abismo en que se cae, un “abajo” metafísico en el que precipitan el tiempo y la vida, los años, los siglos, los miles de milenios. Se va en busca del pasado descendiendo, en el profundo pozo del pasado del cual narra Thomas Mann, y este tiempo, que en sí mismo no debería tener nada que ver con lo alto ni con lo bajo, parece haber bajado, arruinado bajo el abismo. (Magris 109)

Las imágenes que se desprenden de estos comentarios muestran la Antártida como una dimensión que succiona todo a su paso, incluyendo el tiempo. Por ello, es apropiada como el lugar en donde se encarnaría el significado misterioso del comienzo de la vida en la tierra. Esta imagen inspira al narrador de *Croce del sud* una ulterior conclusión: la Antártida no es solamente el lugar del pasado inmemorial, sino que también, “un mundo nuevo” (Magris 104),

pues al ser asociada como el punto geográfico en donde se encierra el secreto de la existencia en el planeta “tan celosamente custodiado” (Magris 104), es un espacio sincronizado con un perpetuo presente y, por lo tanto, una dimensión en constante renovación. Sin embargo, a lo largo de la narración sigue prevaleciendo su valoración como “hemisferio antiquísimo del que provenimos” (Magris 117), puesto que la mentalidad europea padece de una remota nostalgia que busca aliviar ubicándola en algún espacio tangible del mundo, casi siempre ligado a la naturaleza.

Esta misma preferencia predomina en *Orizzonte mobile* y *Ultima Esperanza*, novelas que muestran las zonas de la Patagonia y de la Antártida como lugares depositarios del origen de la vida en la Tierra y “de fabulosos saberes perdidos conectados al misterio del cosmos” (Brevini 75). La curiosidad por descifrar esos saberes explica el hecho de que la mayoría de los protagonistas de las novelas se dedique al quehacer científico. Para estos personajes, la naturaleza del sur de Chile se les aparece “como un gigantesco archivo de la tierra” (Brevini 212) en que se almacenan valiosos datos sobre la evolución del planeta. Por ejemplo, lo que inquieta al narrador de *Orizzonte mobile* en su estadía en las bases científicas de la Antártida es la necesidad de interpretar la enigmática existencia de este inaudito continente congelado:

Y al final me parece que el misterio se compone de tres partes: lo que tiene en común la Antártida con el resto de la Tierra pero que aquí se vuelve excepcional: lo que hay solo aquí, escondido bajo el hielo, y el hielo mismo, o lo que pasa en el cielo; y lo que partiendo desde aquí influencia después todo el planeta. Son las cosas que la ciencia siempre ha buscado en este lugar, la Tierra Incógnita. (Del Giudice 121)

Mientras que, en *Ultima Esperanza* el misterio que se intenta descifrar es la conformación del ambiente en la prehistoria y cumplir la fantasía de encontrar ejemplares que se hayan conservados intactos de aquella época:

En el paisaje primordial en que me encontraba inmerso, imaginé deambulando los monstruosos iguanodontes y los otros gigantes reptiles que, como sabemos hoy, poblaron el planeta antes que nosotros. Me convencí que si en un futuro se iniciaran aquí sistemáticas investigaciones con expediciones científicas adecuadas, también en esta parte del mundo no tardarían en emerger nuevas e incluso más clamorosas maravillas ¡Quizás cuales extraordinarios vestigios de seres antediluvianos aflorarían de los abismos de la prehistoria de este continente que ha permanecido aislado durante tanto tiempo! (Ferruccio Cuniberti 75)

Ambos fragmentos convierten a la Antártida y a la Patagonia en objetos de estudio, instaurándose una distancia respecto a la realidad espacial observada y un intento por fijar de una vez por todas sus fenómenos dinámicos e impredecibles. Sin embargo, ambas novelas

ponen en discusión el dualismo clásico entre observador y materia examinada, revelando que los espacios indagados tienen una agencia propia que escapa a la comprensión científica. Otro tipo de conocimientos y afectividades son necesarios para entrar en relación con la diversidad de estos espacios, y así lo sugiere el narrador de *Croce del sud* cuando se refiere a la actitud de Janez Benigar que adopta para entender a los mapuches: “Estudia la civilización araucana no como un antropólogo que indaga una cultura extraña, sino que más bien como un lingüista que analiza su dialecto nativo, con rigor pero sin alguna presuntuosa superioridad y sin ni siquiera un sentido de distancia, sino que con espontánea familiaridad” (Magris 29). Cabe resaltar el hecho de que el pueblo araucano sea reconocido desde un primer momento como una civilización y no ya como una comunidad atrasada, del modo en que lo hace Federico Sacco en sus anotaciones de viaje. A fin de cuentas, *Ultima Esperanza* busca defender la misma visión propuesta en *Croce del sud* solo que usando otras estrategias narrativas, a saber, la exposición de la idea generalizada en el pensamiento europeo de que las poblaciones indígenas son primitivas y carecen de cultura, para luego ponerla en duda a través de la opinión de Orélie Antoine de Tounens y de los acontecimientos finales de la novela, que llevan a Sacco a cuestionar radicalmente sus creencias. El siguiente fragmento muestra cómo el autoproclamado Rey de la Araucanía desenmascara la presuntuosidad de Federico Sacco: “Aquellos a quienes usted y el resto del mundo definen como salvajes, son un pueblo con gran dignidad y siglos de historia. Solo la presunción del hombre blanco sugiere que son primitivos nacidos ayer y que no tienen un rico pasado y una larga historia como los ha tenido cualquier otra civilización” (Ferruccio Cuniberti 78).

Otro episodio de *Ultima Esperanza* que pone en evidencia los límites del conocimiento científico para acceder a alguna verdad sobre el origen del mundo es cuando se presenta el mito mapuche de Kai-Kai y Treng-Treng como otra forma de interpretar tanto el pasado como el presente. Respecto a su significado mítico, Kai-Kai simboliza una serpiente marina gigante y Treng-Treng una terrestre que al alzarse pone a salvo a los habitantes del agua que levanta Kai-Kai. Es, por lo tanto, una narración que explica los tsunamis y terremotos, pero que carece de interés científico para el italiano porque, desde su limitada visión positivista, espera que esos relatos proporcionen datos que lo conduzcan al descubrimiento de un animal prehistórico desconocido. Para Sacco, el mito supone una interrupción entre la realidad y la ficción, mientras que para los indígenas ambos planos conviven simultáneamente en un presente vivo. Por este motivo, el mito no remite a un pasado fosilizado -tal como insiste en imaginarlo Federico Sacco-, pues al integrar la realidad adquiere un significado capaz de explicar la contingencia histórica de los mapuches. Y así es como Quilapán, cacique de la comunidad

mapuche con la que convive Sacco por un periodo, reinterpreta la narración mítica a la luz de la persecución del ejército del coronel Cornelio Saavedra Rodríguez contra los pueblos indígenas, en el contexto de la Pacificación de la Araucanía (1861-1871): “Quizás ese ejército que nos está persiguiendo, ese coronel: es él el nuevo Kai-Kai. Por esta razón hemos huido aquí a las montañas. Pero esta vez no habrá ningún Treng-Treng que nos salve, tendremos que luchar con nuestras fuerzas hasta la muerte” (Ferruccio Cuniberti 90)⁸⁹. La continuidad de la dimensión simbólica en el mundo de los acontecimientos históricos caracteriza el pensamiento mítico, a partir del cual los sujetos establecen una especie de “contrato conversacional que se materializa en el despliegue de una programada actitud de suspender la diferencia entre la no ficción y la ficción” (Mansilla 288). Mediante este pacto, los miembros de la comunidad instauran una complicidad⁹⁰, de la que, evidentemente, Federico Sacco no puede participar dada su propensión a catalogar de supersticiosos los saberes que no se ajuste a la racionalidad científica. Sin embargo, la perspectiva indígena es la que termina prevaleciendo en el curso de la narración y, junto con ella, la idea de que el origen no existe en un lugar programado, sino que sus fuerzas continúan manifestándose en el presente en concomitancia con el devenir de la naturaleza y la cultura. Por lo tanto, *Ultima Esperanza* acaba proponiendo una apropiación espacial que innova las viejas representaciones de la Patagonia como escenario prehistórico y, en su lugar, plantea un espacio sincronizado con las temporalidades actuales.

Chile como lugar de peregrinaje

Este ideologema ilustra muy bien la vocación intelectual del punto de vista exógeno, constantemente en búsqueda de lugares que encierren un sentido cultural. Para los narradores italianos, Chile cobra interés por haber sido escenario de aventuras de viajeros europeos célebres, cuando el desplazamiento por el planeta era aún una hazaña peligrosa. Ahora, la fascinación por el viaje demostrada en las novelas se halla en el gusto por seguir la huella de

⁸⁹ En su ensayo sobre los mitos y leyendas de Chiloé en el contexto de la modernidad neoliberal, Mansilla advierte que la isla actualmente se encuentra amenazada por la industria de la acuicultura y que esta podría simbolizar una tercera serpiente que siembra caos social y desequilibrios naturales. Es la serpiente del capitalismo “que se posesiona de las aguas y de la tierra y cuya pretensión de ordenamiento y control del orden natural es, en realidad, la más peligrosa amenaza para las milenarias serpientes Cai-cai y Ten-ten, las que quizás tengan entonces que unir sus fuerzas” (Mansilla 292).

⁹⁰ Mansilla señala que el contrato conversacional entre los habitantes de Chiloé sobre las narraciones míticas, funciona como una estrategia de defensa de la propia cultura, porque pone en evidencia la ignorancia del extranjero “incapaz de penetrar y comprender los códigos cifrados de la cultura isleña (288)”, siendo excluido de ella. Por ello, según Mansilla, este contrato funciona hasta ahora como una importante forma de empoderamiento de la sociedad y cultura chilota.

exploradores, científicos, religiosos y marinos célebres para imaginar *in situ* sus experiencias espaciales en Chile. Este peregrinaje se observa con mayor claridad en *Orizzonte mobile*, pues el narrador del presente se mueve por el país yendo detrás de los pasos de los personajes históricos que admira como, por ejemplo, del escritor Francisco Coloane: “Pregunté a la secretaria de la agencia [...] si sabía dónde vivía Francisco Coloane, ella intentó hablar con la Casa de la Cultura que creo que hace parte de la Fundación y del Museo Braun Menéndez, cerrados por restauración” (Del Giudice 19). El narrador de *Croce del sud* también ejecuta un peregrinaje, aunque imaginario, porque no se encuentra presente en los lugares que relata, sino que los imagina por medio de las hazañas de Janez Benigar, Orélie Antoine de Tounens y Angela Vallese. Por lo tanto, los espacios que aparecen en esta novela valen en tanto funcionan de escenario de acción de estos personajes. El siguiente fragmento muestra cómo los espacios van adquiriendo valores espaciales a medida que Orélie Antoine de Tounens avanza por el territorio:

Atraviesa páramos y bosques, encantado por la belleza natural, praderas verdes esmeralda, rocas negras que anuncian volcanes, nieves azules. Un cielo en el que tiemblan los reflejos de los mares antárticos, escribirá un siglo después su biógrafo y sucesor exiliado sin nunca haber visto esos lugares ni haber pisado esas tierras. En un gran claro circular de los Andes encuentra al cacique Quilapán con cien caballeros; grande y fuerte, desnudo bajo el poncho, con una mirada insostenible, que solo la del inminente rey puede sostener fieramente, como en una novela salgariana y no solo porque Salgari escribió también *La estrella de la Araucanía*. (Magris 70)

Este fragmento proporciona imágenes espaciales que refuerzan la excepcionalidad de la naturaleza espacial y de sus habitantes, de una manera que bordea el estereotipo. Llama la atención que esa excepcionalidad sea enfatizada por alguien que no ha estado en esos parajes más que a través de su imaginación. Es probable que el narrador proporciona esta información como una forma de autorizar su propia forma imaginaria de acceder a los espacios en Chile para peregrinar por ellos virtualmente. Ello indica que, aunque los lugares tengan propiedades físicas que los distinguen de otros, a menudo sus cualidades son fabricadas y las asociaciones históricas o literarias que los convierten en sitios extraordinarios son aprendidas (Urry y Larsen 114). De esa forma, cada lugar visitado por personajes como Orélie Antoine de Tounens es transformado por el viajero contemporáneo en una meta turística con significado histórico. Por lo tanto, el viaje actual, ya desprovisto de su antiguo valor excepcional, hoy se justifica por el deseo de conocer aquellos lugares que dieron origen a la ampliación de la cultura occidental. La visita de estos sitios restituye al viajero europeo un sentido de diferencia, tanto de la masa

de otros turistas como de los habitantes de los lugares de arriba, con el cual asegura su identidad sometida a constantes mutaciones a causa de los contactos con la diversidad cultural. Asimismo, conocer estas paradas devuelve un sentido de autenticidad que, según Urry y Larsen, no es más que “una versión moderna de la preocupación humana por lo sagrado” (10). Por este motivo, el viajero contemporáneo se comporta como “un tipo de pelegrino en búsqueda de autenticidad en otros «tiempos» y en otros «lugares» alejados de su cotidianidad” (10).

El punto de vista exógeno de las novelas italianas adhiere a esta sensibilidad cada vez que detiene la mirada en aquellos lugares que históricamente han representado la lejanía temporal y espacial. La exploración de estos escenarios, casi siempre vinculados a la naturaleza y a la presencia de personajes connotados, está orientada hacia la obtención de experiencias auténticas, fuera de lo común y que permitan la reconexión con las raíces culturales. Estas aspiraciones han sido promovidas por un conjunto de tecnologías “tales como películas⁹¹, televisión, literatura⁹², revistas [...] y videos” (Urry y Larsen 4) que anticipan a los espectadores el tipo de experiencia que podrían obtener en esos lugares, “especialmente a través del ensueño y la fantasía, de placeres intensos, involucrando sentidos diferentes a los que están acostumbrados experimentar” (Urry y Larsen 4). Por esta razón, abundan pasajes narrativos que exaltan la experiencia espacial señalada por los medios de comunicación, testimonios de exploradores, fuentes enciclopédicas y obras literarias. El siguiente extracto de *Ultima Esperanza* muestra el intento por hacer coincidir en un mismo párrafo una serie de elementos espaciales del paisaje patagónico, como una forma de satisfacer el deseo intelectual de demostrar el conocimiento adquirido a través de la documentación previa del autor:

El paisaje es extraordinario, entre densos bosques vírgenes de color verde oscuro intercalados con zonas lacustres, glaciales que cavan valles hasta el mar, imponentes montes que dominan sobre todo, tal vez no alcanzan la altura de los Alpes, pero parecen incluso más altas porque emergen directamente del mar con sus formas inusitadas. Las sugerencias de los lugares me hacen imaginar los monstruos marinos de las leyendas mapuches o de los antiguos navegantes que de improviso surgen de las olas lanzando fuertes y poderosos ecos que resuenan entre las paredes de los fiordos. En lo alto del cielo, sobre mi cabeza, pasan volando elegantemente una pareja de cóndores. (Ferruccio Cuniberti 207)

⁹¹ Algunas películas de fama internacional que han contribuido a la formación del imaginario espacial sobre Chile y, precisamente, sobre la Patagonia son las siguientes: *Tierra del Fuego*, dirigida por Miguel Littin y escrita por Luis Sepúlveda, Miguel Littin y Tonino Guerra (2000); *Diario de motocicleta*, dirigida por Walter Salles (2004); *Fuga de la Patagonia*, dirigida por Francisco D'Eufemia (2016); *Rey*, dirigida por Nilles Atallah (2017).

⁹² Ateniéndonos solamente a las obras que las mismas novelas mencionan como referencias intertextuales, se pueden mencionar: *En Patagonia* (Bruce Chatwin), *La narración de Arthur Gordon Pym* (Edgar Allan Poe), *Patagonia Express* (Luis Sepúlveda), *Cabo de Hornos* (Francisco Coloane), los testimonios del padre Giovanni De Agostini, *El viaje del Beagle* (Charles Darwin), *La esfinge de los hielos* (Jules Verne), *Los vengadores de la Patagonia trágica y La Patagonia rebelde* (Osvaldo Bayer), *La stella dell'Araucania* (Emilio Salgari), *En las montañas de la locura* (H. P. Lovecraft)

Seguramente, este compendio de características sirve para construir la ambientación del lugar. Sin embargo, la descripción paisajística también cumple la función de revelar implícitamente un deseo compartido por los narradores de las tres novelas italianas: el de ver finalmente materializados todos los elementos distintivos de un ambiente del que probablemente los autores han llevado mucho tiempo fraguando en su imaginación y deseando vivificar. Por este motivo, incluyen forzosamente elementos comunes de la zona andina para demostrar la autenticidad de la experiencia espacial y, por ello, les basta con dejarlos mencionados superficialmente sin atribuirles otras funciones más que la de dar cuenta de sus presencias en el espacio anhelado por sus fantasías. El mismo deseo se revela en el siguiente fragmento de *Orizzonte mobile*:

Era mi primera vez sobre los Andes, las sobrevolábamos al final de la mañana y desde la ventana del avión las pude ver con poca nieve, iluminadas por el sol, áridas y de color marrón rojizo. La espera por las maletas fue larga, luego a la salida una pizarrita con mi nombre sostenida por un señor que era como debía ser un sudamericano y específicamente un chileno: tez aceitunada, lentes oscuros, bigotes canosos, camisa blanca y corbata sobre una complexión baja y un poco panzuda. [...] Dejamos el aeropuerto, el sol, el paisaje, el color de la pampa, la carretera sin márgenes claros como si el viento se lo impidiera empujando la hojarasca. (Del Giudice 14)

Además de la caracterización del país con sus elementos típicos, en la cita anterior destaca la frase “el color de la pampa”. Un buen conocedor de la geografía de la zona central, donde se ubica el aeropuerto internacional Arturo Merino Benítez en que seguramente aterriza el narrador, desmentiría de inmediato que la existencia de la pampa en aquella región⁹³. El hecho de que sea mencionada como un aspecto geográfico de Santiago muestra, una vez más, la necesidad de recrear una imagen de Chile conforme a las que se reciben de las tecnologías no turísticas, sin atender a la verosimilitud del espacio real. En verdad, los narradores prefieren anteponer el deseo por cumplir con las paradas que predisponen los diferentes discursos

⁹³ Un ejemplo parecido se encuentra en la novela italiana *Le case di Neruda* de Nicola Bottiglieri cuando el narrador sale del aeropuerto de Santiago rumbo a la ciudad: “Un sol muy caliente quemaba el polvo de la calle marcada por árboles secos, una llama pastaba la yerba amarilla debajo de un escrito envejecido, «Aquí cae» seguido del nombre del caído” (Bottiglieri 17). En el espacio real es improbable encontrar una llama pastando, porque es un animal cuyo hábitat es el altiplano andino y la Patagonia. Incluso su presencia en estas zonas es tan difusa que su figura se ha convertido en símbolo de esos espacios mundialmente conocidos. Por lo tanto, la mención de este animal cumple con caracterizar, aunque erradamente, un ambiente sudamericano que el viajero está orgulloso de poder finalmente conocer. Lo interesante de este caso es que, al igual que en el ejemplo de *Orizzonte mobile*, la anteposición de una imagen modelo sobre la realidad sucede apenas llegan los narradores viajeros a Chile. Es como si estuvieran impacientes por ver inmediatamente materializadas sus expectativas imaginarias del país.

mediáticos y literarios, en vez que vivenciar la realidad sin mediaciones. Según Urry y Larsen, este tipo de peregrinación encarna una forma de hiperrealidad posmoderna, tal como la entiende Umberto Eco en *Travels in Hyper-Reality*, en la que “modelo y realidad se confunden” (Urry y Larsen 116) ya que los paisajes cinematográficos, literarios y fotográficos terminan por “identificar y representar paisajes reales, de modo que los destinos turísticos en parte llegan a convertirse en *fantasylands* o *mediaworlds*” (Urry y Larsen 117). En ese parque de diversiones del peregrinaje, una de las paradas obligadas para el viajero intelectual en búsqueda de significados culturales es, sin duda, el Palacio de la Moneda, edificio visitado por el narrador de *Orizzonte mobile*, quien aprovecha la ocasión para informar al lector sobre su significado histórico:

Me acompañaron al Hotel Carrera en la plaza de la Moneda que recordaba de las imágenes de la televisión italiana, recordaba cuando fue bombardeada por los cazas Hawker Hunter de fabricación inglesa con las insignias de los aviones chilenos, solo que los pilotos eran estadounidenses como se descubrió más tarde. En aquella plaza, en el palacio de la Moneda, había muerto Salvador Allende, obligado a rendirse y al suicidio. Era el 11 de septiembre de 1973. (Del Giudice 15)

Ciertamente, la alusión a este hecho de la historia reciente de Chile resulta ineludible para el viajero intelectual contemporáneo. Debido a la notoriedad internacional de este acontecimiento, también es inevitable que un punto de vista exógeno se apropie de los alrededores de la Moneda a través de las imágenes del Golpe de Estado. Aunque el fragmento citado no expone ninguna innovación sustancial sobre el espacio en que se da inicio a la dictadura militar, de todas formas, constituye una apropiación espacial porque la mera evocación del hecho histórico es la manera en que el narrador asimila este escenario espacial en su imaginación.

En general, dentro de las tres novelas el dato histórico o cultural queda simplemente enunciado cumpliendo una función netamente referencial. Los narradores no transgreden sustancialmente estas informaciones y, en verdad, no les interesa hacerlo. Prefieren mantener intactas las versiones oficiales de los diferentes hitos, porque disfrutan la idea de poder encontrarse en el mismo lugar que les sirvió de escenario. Según Brevini, el gusto por encontrar espacios cuyos valores históricos han sido conservados artificialmente solo para el placer de sus visitantes, hace parte de “una singular vocación necrófila” del peregrinaje, porque “en el fondo, quien viaja hoy lo hace para buscar algo que está muerto” (257). Es una reflexión que esta tesis comparte hasta cierto punto, porque se aprecia que la búsqueda por lugares excepcionales, ya sea para rastrear un origen cultural perdido y sus resonancias en el presente

o para obtener experiencias únicas que separen al viajero de sus rutinas cotidianas, indica una forma actual de imaginar y de apropiarse del espacio humano en Chile. Porque, ciertamente, los viajeros europeos del pasado no recorrían el país por la sola emoción de conocer lugares marcados por la presencia de personajes históricos dignos de admiración, ni por exhumar valores espaciales excepcionales, sino que por razones más bien prácticas: conocer el territorio para programar una posible colonización, para hacer indagaciones científicas, para comercializar o, simplemente, para exiliarse de la civilización occidental. Por lo tanto, el ideologema que incentiva la apropiación de Chile como espacio de peregrinación es una construcción reciente que solo la narrativa italiana contemporánea ha empezado a desarrollar.

3.1.2. El punto de vista alógeno

Los ideologemas que emergen de este punto de vista se encuentran abordados especialmente en la novela chilena *El Faro*⁹⁴. Se trata de una perspectiva intermedia entre no ser oriundo de un lugar ni tampoco ser solo un turista. En efecto, el protagonista de la novela es Felipe, joven santiaguino que recuerda su paso por Valparaíso a inicios del año 2004, ciudad a la que se muda para estudiar filosofía en la Universidad de Playa Ancha. Sus memorias en Valparaíso están marcadas por la muerte de su novia, Alejandra, en un incendio de una basílica porteña y por la desaparición de su primo Rodrigo, a quien se le pierde el rastro en el faro Punta Ángeles del cerro Playa Ancha, luego de una confusa discusión con su ex pareja, Fátima, a pasos de la sede universitaria donde el narrador entretendrá sus afectos de juventud. Se especula un suicidio o un asesinato planificado por parte de Fátima, quien conduce una vida ligada a la prostitución y al narcotráfico. Lo cierto es que el caso nunca se cierra y queda sumergido en un velo de misterio que atrapa a Felipe en minuciosas reflexiones sobre la ausencia, la distancia, la pérdida, impregnadas por la atmósfera de Valparaíso.

La específica posición de Felipe respecto a la ciudad -entre no ser del lugar, pero de igual forma vivirlo intensamente hasta crear en él un arraigo afectivo- favorece una mirada capaz de captar la singularidad de elementos de los que un habitante autóctono está acostumbrado, porque como sugiere el mismo autor, quien “vive en un lugar en cierta manera lo deja de ver” (Fajardo, podcast). Y también le permite superar aquella mirada turística que tiende a ignorar ciertos espacios y experiencias que no respondan a un programa de viaje ya establecido. Una posición alógena pone en evidencia aquellos espacios omitidos considerados

⁹⁴ Otras novelas que se tuvo la ocasión de leer y que podrían responder a este punto de vista son *Cuori a zozzo tra Cile e Italia* y *Lucrezia in Cile*, ambas de la escritora italiana Raffaella Gambardella. Se ha desistido examinarlas en esta investigación a causa de su escasa difusión editorial.

como obvios, marginales o cotidianos por la mirada autóctona y exógena. Recuperando esos espacios, el narrador traza un mapa de la ciudad con especiales significados emotivos con los que logra orientarse en un ámbito territorial que no le pertenece por completo. Por ejemplo, los lugares que menciona a propósito del recorrido que hace con su tía Ana María para seguir el rastro de Rodrigo -tales como Puertas Negras, los altos de Santos Ossa o el camino La Pólvorano son referidos solamente para caracterizar las zonas periféricas de la ciudad que han tenido que atravesar, sino que también funcionan como escenarios en los que ubicar metafóricamente la propia lejanía en la que se ha convertido Rodrigo luego de su desaparición. Por ello, no es casual que mientras se transita por estos lugares se desaten también los testimonios de sus últimas horas de vida.

Ahora bien, un punto de vista alógeno parece ser el más indicado para narrar una ciudad percibida como un lugar habitado por el fantasma del recuerdo, inaprensible y evanescente, así como para narrar sucesos que nunca terminan por aclararse completamente. La perspectiva alógena es el producto de una posición intersticial y, por ello, es capaz de percibir los matices de un espacio que pasan inobservados para una visión autóctona y una extranjera. En efecto es esta mirada intermedia que al autor de *El Faro* le importa reivindicar, y así lo señala en el podcast *Cita de libros*: “a mí me interesa la mirada de quien descubre y se arraiga en Valparaíso y eso es lo que sucede a los personajes de la novela que son estudiantes, gente de paso que descubren la ciudad, pero que no tienen la mirada superficial del turismo, de ciertos hitos, de ciertos espacios pintorescos, solamente” (Fajardo, podcast).

A lo largo de la literatura sobre Valparaíso, la perspectiva alógena es probablemente la que menos ha sido indagada por los/as escritores/as que han narrado la ciudad y, consciente de esa ausencia, Felipe González propone una novela que recupera la experiencia espacial de quienes no pretenden establecerse en Valparaíso, pero que de igual forma consiguen apropiarse de sus espacios urbanos integrándolos a la propia geografía íntima y afectiva. El mismo autor de *El Faro* vivió la ciudad a través de esta posición intermedia cuando, al igual que el protagonista de su obra, estudió filosofía algunos años en la Universidad de Playa Ancha. En efecto, partiendo por el nombre del narrador de *El Faro*, la novela muestra varios rasgos autobiográficos de Felipe González: el suicidio de un primo, la vida universitaria en Playa Ancha, la profesión del narrador en su presente de enunciación. Por lo tanto, el despliegue de un punto de vista alógeno puede ser entendido como una forma de representar la particular conexión del escritor con la ciudad, desde la cual se elabora un imaginario urbano que podría ser compartido por otros lectores con circunstancias de vida parecidas a las del autor. El narrador alógeno representa lugares notados por los habitantes autóctonos –como callejones,

casas derruidas, plazuelas, etc.– y por los foráneos –atentos a lugares icónicos del puerto–, pero con una visión desinteresada en mantener un imaginario local y uno internacional, porque lo que le importa es concentrarse en su específica experiencia espacial. En *El Faro* se intenta referir esa experiencia configurando una geografía íntima en la que Valparaíso es reconfigurado desde las meditaciones constantes sobre la memoria, la distancia, el arraigo, los afectos ligados al amor, a la muerte y a la ausencia -de personas y de sentidos-. Los ideogramas que se analizarán a continuación emergen precisamente de estas subjetividades que componen la sensibilidad contemplativa del narrador y su identidad fuertemente anclada al espacio en que se forma.

Valparaíso como lugar de la memoria

En *El Faro*, la memoria es un tema ineludible porque determina el contenido mismo de la narración basada en un hecho verídico que se busca recuperar por medio del tratamiento de la ficción. Por lo tanto, la novela puede ser considerada como un “texto memorialista” (Fajardo, podcast), en tanto pone bastante énfasis en la necesidad de recobrar la memoria de cómo una ciudad “permanece en alguien, como un antiguo deseo que atraviesa la sangre” (“Felipe González: Hay una tendencia a la lectura literal, a los discursos nítidos y correctos”, párrafo 5). Por eso, cada vez que el narrador experimenta un evento que marca sus afectos, aparece de fondo el espacio dando forma a la memoria. Así sucede, por ejemplo, cuando el narrador relata su primer viaje en micro con Alejandra en el que, gracias al vaivén brusco del bus por la avenida Alemania, podía acentuar la cercanía con su compañera, hasta quizás robarle un beso:

La micro atravesaba desaforadamente los cerros por la avenida Alemania, a velocidad criminal, agitando sin compasión a los pasajeros. Pero ese vaivén y la intimidad de los asientos, altos, acolchados y curvados como nichos, pensé, me facilitarían bastante las cosas. Alejandra exacerbaba mi timidez y al fin podría acercarme y besarla nuevamente como de improviso, sin mostrarme nervioso. (González 39)

Estas situaciones remarcan el arraigo en la ciudad, producido fundamentalmente a través del trabajo memorioso. El mismo autor refuerza esta idea en una entrevista en la que señala que allí “donde se desarrolla el amor, donde ocurren las muertes” (Fajardo, podcast) los personajes quedan fusionados con la ciudad, la cual acaba siendo modificada en cuanto esos afectos son rememorados. Pues como señala Westphal, “el recuerdo es un *reconocimiento* paradójico que modifica el presente con la fuerza del simulacro, de una presencia implícita, de un vacío eficaz” (71). Por lo tanto, a partir de la memoria el narrador selecciona determinados

elementos de Valparaíso para poder representar sus espacios desde una específica vivencia. En realidad, dichos elementos son elegidos en base a “lo que ha quedado, lo que se conserva, lo que de algún modo quedó prendido y permaneció merodeando” (Braidotti, *Transposiciones*, 237) en el recuerdo. En cierto sentido, lo que el ex universitario logra recuperar de sus evocaciones son solo restos de una ciudad y de presencias que no se dejan apresar y, cuando intenta hacerlo, la memoria las generaliza o tiende a transformarlas demasiado. Pero esos mismos efectos de la rememoración son los que permiten enriquecer tanto el pasado como el presente y dar paso a la creación de nuevas perspectivas sobre lo recordado, aunque sea a través de la búsqueda de una inteligibilidad que el narrador sospecha alcanzar solo parcialmente, porque, tal como advierte Westphal, “los momentos del pasado [que fundan el presente] continúan acumulándose incesantemente” (197), así como también los momentos de la actualidad. En concordancia con esa imposibilidad de aprehender el objeto del recuerdo y las circunstancias del propio presente, los espacios también se presentan como dimensiones sin contornos definidos, que se deshacen en cuanto se dejan de iluminar por la memoria. El espacio que mejor representa este ideograma es el faro Punta Ángeles de Playa Ancha, el mismo que da el título a la novela. Su centralidad en la narración deriva del hecho de que allí sucede la desaparición de Rodrigo; pero, también, porque cerca del faro se ubica el barrio universitario en donde transcurren otros hechos relevantes que contribuyen al arraigo de Felipe con la ciudad. De esa forma, el faro trasciende su función originaria para el puerto y, en cambio, es transformado en el lugar material de la memoria, la cual no es tematizada en la novela solamente en reflexiones que la aluden directamente, sino que también a través de espacios que representan simbólicamente su significado. En este sentido, Felipe González comenta en una entrevista que “En literatura las temáticas tienen un lugar secundario, debe haber un tono que traspase esa experiencia al lector (un tratado sobre la angustia no va a ser necesariamente angustiante). Las novelas que nos conmueven, creo, lo hacen más bien por una música y por una atmósfera” (Bogolasky, párr. 5). Justamente, ese tono que envuelve a *El Faro* está dado, en gran medida, por los efectos estéticos y emotivos que producen los lugares de Valparaíso al ser presentados como focos desde donde emanan las reminiscencias de un pasado confuso.

Varios son los espacios urbanos que encarnan la memoria, pero el faro es el más emblemático: por una parte, porque remite al logo institucional de la universidad, lugar central en la formación sentimental del narrador; por otro lado, su polisemia permite interpretarlo en tanto imagen metafórica del funcionamiento de la memoria, porque como nota Claudio Guerrero, “viene a alumbrar en su circularidad rutinaria e infinita, aquellos espacios, rostros, acontecimientos o detalles que, incluso, parecían insignificantes” (párr. 4) y, asimismo, viene

a oscurecerlos reforzando su indeterminación intrínseca. Pareciera ser que el principal interés del ex estudiante universitario es iluminar las áreas opacas de su memoria, las cuales, como apunta nuevamente Guerrero, coinciden también con aquellas zonas oscuras de la ciudad (párr. 4). En una zona oscura, por ejemplo, queda relegado el lugar en que Felipe se entera de la muerte de su novia o el sitio donde se le pierde el rastro a Rodrigo. En cuanto a las zonas que la novela ilumina a través de la memoria, son aquellas que son dichas para indicar la relación de Valparaíso con los paisajes interiores del narrador, así como también para reconstruir la atmósfera de un tiempo que “pareciera que fuese hace un siglo, pero al mismo tiempo hace muy poco” (Bogolasky, párr. 14). Al respecto, Felipe González comenta que esa sensación paradójica le da a la novela

un cierto aire enigmático y hace interesante a esa época en términos literarios, porque parece que uno hubiera vivido desde entonces una vida demasiado larga, con partes radicalmente distintas. Para mí es una época casi previa a internet y los teléfonos celulares, lo cual ampliaba las distancias, el espacio, la intimidad propia en las relaciones, hacía más azarosos los encuentros, más trágico lo trágico. Quizá exagero, por la misma lejanía causa de la aceleración temporal [sic]. De cualquier manera, cuando se nos vuelve extraña una época es porque pasó por ella la historia y es entonces el mejor momento para escribir los relatos. (Bogolasky, párr. 14)

Advirtiendo la ambigüedad de esa época, el autor se propone reconstruirla mediante la evocación de espacios urbanos que en ese entonces tenían una forma física muy diferente a la de ahora. El mejor ejemplo que ilustra este contraste para representar el paso del tiempo y la tarea reestructuradora de la memoria se encuentra en la descripción del lugar de la desaparición de Rodrigo:

En esa época el lugar [los alrededores del faro de Playa Ancha] aún no había sido urbanizado, pude ver en uno de mis primeros paseos con Constanza, y no disponía de pavimento, ni de barandas, ni de faroles como en la actualidad, que es una plaza con mirador. De manera que solo a intervalos y tenuemente lograban verse las caras Rodrigo y Fátima, gracias a la luz indirecta del faro sobre sus cabezas. (González 17)

La mención de las características del lugar en que se desarrolla este episodio no solo cumple una función referencial para ambientar la escena; sino que también señala su profunda compenetración con los hechos al mostrar un espacio que no existe como existe ahora y que, debido a cómo era antes, pudo dar lugar a los eventos de la forma en que sucedieron. Por lo tanto, Valparaíso no aparece como un mero telón de fondo, sino que es uno de los protagonistas

de la novela al determinar la forma en que se desarrollan los hechos, en que se formulan las relaciones afectivas y en que la memoria intenta aclarar la opacidad del pasado.

La ciudad del encantamiento

En un par de ocasiones, el ex estudiante de filosofía nota cómo la memoria trastoca el objeto recordado en algo muy diferente a lo que fue o, simplemente, ni siquiera permite el acceso directo a su realidad. En lugar de ello, las evocaciones solo dejan imágenes encantadas, cuyo poderoso efecto arrastra al narrador en una contemplación meditativa con la que busca entender el origen de ese hechizo. Los espacios urbanos de Valparaíso son uno de los principales objetos de esa reflexión, pues concentran afectos, imágenes, recuerdos y deseos que acaban por transformar la materia física del referente geográfico. En este sentido, destacan dos episodios de la novela que muestran una apropiación de Valparaíso como lugar que produce una experiencia de encantamiento. Uno de ellos corresponde al momento en que Felipe regresa a la ciudad luego de varios años de la muerte de Alejandra y, visitando la que otrora fuera la casa de Constanza, ahora convertida en un negocio turístico de suvenires, se pregunta sobre la naturaleza del encantamiento que le provocan sus rememoraciones:

Me daba perfecta cuenta de que mi obstinación por recordar aquellos días los había cubierto de una gruesa capa de evocaciones, y lo que recordaba apenas tocaba los desniveles más pronunciados de la ciudad sepultada. Me preguntaba si el encantamiento vendría incluido en el nuevo trazado o lo irradiaría desde abajo la osamenta; si pertenecía al original o al tardío añadido de mi destierro (¿o solo era un turista?). (González 82)

La visita a esta casa desencadena en Felipe la conciencia de que el paso del tiempo y su actual distancia con Valparaíso -pues en el presente, el narrador vive en Santiago desempeñándose como profesor- han generado en él un específico efecto de encantamiento. Sin embargo, le interesa discernir si este efecto proviene de lo que efectivamente está encarnado en su pasado o si solo es un producto de su experiencia turística. Esta sospecha ilustra claramente el punto de vista alógeno, combatido entre el arraigo afectivo en un espacio humano y la sospecha de no ser más que un extranjero.

Ante una ciudad como Valparaíso, que a lo largo del tiempo ha gozado de una extendida fama entre diversos autores⁹⁵, es difícil deshacerse de su sello que la distingue de otras ciudades chilenas y latinoamericanas. Decir *Valparaíso*, dentro de la tradición literaria latinoamericana, remite a una realidad concreta pues “es una entidad llena”, ya que, como sugiere Pimentel a propósito de París, “imanta una constelación de significados culturalmente atribuidos” (111). Ello contribuye a la predisposición del narrador de encantarse por el embrujo de Valparaíso que, sin negar las singularidades de su geografía⁹⁶, es en gran medida construido por una serie de imágenes que han echado a circular canciones, libros, fotografías y películas sobre la ciudad. En la novela, esta imagen se refuerza cuando el narrador desliza el siguiente comentario sobre Santiago, su lugar de origen:

Pensé, mientras mi tía Ana María aún regaba, que París ya no era, como en mi adolescencia, una tierra mágica desde donde cada año nuestras primas llegaban a hechizar la ciudad gris con aromas narcóticos. El poder corrosivo de lo real, que desde siempre se acumulaba bajo nuestros ensueños sin sustancia, había terminado por emerger y desbaratarlo todo (González 54).

Santiago, la ciudad gris, se ilumina inmediatamente con la visita de las primas francesas, pero es un hechizo que en Valparaíso tal vez no habría causado tanto efecto porque contiene ya su encanto propio. En este sentido, se observa una operación similar de la perspectiva exógena: la de contrastar los valores negativos del lugar de origen con los valores excepcionales del espacio chileno. En el caso de *El Faro*, la valoración positiva es motivada tanto por los ideogramas sobre la ciudad que el narrador ha absorbido a lo largo de su vida, como por la experiencia subjetiva que se desencadena en el momento mismo en que Felipe

⁹⁵ En el artículo “«Geografía íntima» de Valparaíso en la literatura de Carlos León”, Alexis Candia-Cáceres apunta algunas de las formas con que connotados autores latinoamericanos han imaginado la ciudad porteña: “Mientras Domingo Faustino Sarmiento sostuvo que «Valparaíso es una anomalía en América» y Nicanor Parra señaló ‘Valparaíso hundido para arriba’, Claudio Solar dictaminó que la literatura de Valparaíso posee una ‘historia aparte’” (180).

⁹⁶ Esta particular geografía es descrita en *Hijo de ladrón* en los siguientes términos: “Las calles de los cerros no obedecen a ninguna ley ni cálculo urbanístico; han sido trazadas, hechas, mejor dicho, procurando gastar el menor esfuerzo en subirlas, pues se trata de subirlas, no de andarlas, como las calles del plano; por lo demás, muchas están de sobra, ya que por ellas rara vez transita un vehículo; el desnivel lo impide, la pendiente se opone y solo algún cargador con su caballo o un vendedor con su burro pasa por ellas. Las casas achican a las aceras y las calzadas las ayudan a achicarlas. Cristián marcha siempre por la orilla de la acera próxima a las casas –algunas no son más que ranchos y otras parecen jaulas: para llegar a ellas es necesario trepar tres o cuatro metros de empinada escalera- y las mira, de pasada, con minuciosidad, como si en cada una encontrara o fuese a encontrar algo extraordinario [...]” (Rojas 223).

transita por la ciudad. Así se puede apreciar en el siguiente fragmento, uno de los más ilustrativos sobre los hechizos que produce la imaginación sobre los espacios vividos:

Ese primer día le hablé de mis vacaciones en Valparaíso, cuando era niño, del viaje en bus entre Santiago y la costa, única forma de escape durante los veranos agobiantes. Que ese viaje se realizara solo una vez al año, un año largo de la infancia, lo convertía en algo excepcional, y quedó para siempre ribeteado de ciertas reminiscencias mágicas, le dije a Alejandra. Sé que esas reminiscencias no son más que fuegos de artificio psíquico, y no por eso dejo de experimentarlas cada vez en toda su realidad ilusoria: desde la partida en el terminal de Santiago con el lentísimo tránsito de las calles de Estación Central, hasta las poblaciones y chacras previas al túnel Lo Prado, que cruza el primer murallón de la cordillera de la Costa; desde ese valle, al otro lado, semidesértico y claustrofóbico, lleno de parcelas y viñedos, hasta la salida en el túnel Zapata, que cruza la segunda muralla hacia la meseta costera. El túnel Lo Prado entra a un infierno menor, le dije a Alejandra, luego de salir del gran infierno santiaguino; el túnel Zapata entra al fresco y boscoso entorno de Valparaíso. En esa época el bus no llegaba directamente por la carretera, sino por Viña del Mar; y en la avenida España, ya de noche, uno veía aparecer de improviso, de manera majestuosa para unos ojos apenas habituados al mundo, los cerros llenos de lucecitas frente a la bahía. Esa aparición es la felicidad, le dije a Alejandra [...]. (González 39)

A diferencia del énfasis que la teoría del distanciamiento de Brecht pone sobre la necesidad de desenmascarar las ilusiones neutralizando los campos hipnóticos, Felipe decide dejarse llevar y conservar esos “fuegos de artificio psíquicos”, asegurando, de ese modo, que Valparaíso siga ocupando un lugar afectivo dentro del mapa íntimo del narrador. Por lo tanto, la asimilación del paisaje de la ciudad como imagen “ribeteado de ciertas reminiscencias mágicas”, corresponde a una apropiación que permite consolidar una comprensión personal de la ciudad y un sentido de orientación afectiva en ella. Aun así, conforme con la mirada distanciada de la que se examinaba en el capítulo anterior, el narrador se siente inclinado a reflexionar sobre los elementos de ese paisaje que provocan en él tan potente efecto. Por lo que tomando distancia para distinguir las tramas imperceptibles que entretejen la realidad, Felipe puede entender su arraigo a la ciudad. A partir de la reflexión que concede la distancia, el narrador logra identificar los efectos de encantamiento que experimenta en Valparaíso y la manera en que estos podrían producir una deformación de la memoria. El distanciamiento es, entonces, la condición inevitable con la que se enfrenta este movimiento escurridizo de los espacios y sus imágenes para darles algún sentido, aunque sea provisorio y evanescente. Además, la actitud distanciada para apropiarse de la ciudad es constitutiva del punto de vista alógeno, porque permite hacer emerger como algo nuevo -y mágico, según muestra la cita anterior- lo que los habitantes autóctonos han mirado tantas veces distraídamente y lo que los

extranjeros esperan ver forzosamente a partir de sus expectativas. Por lo tanto, la distancia -ya sea como condición de la no pertenencia total del narrador a Valparaíso o como actitud para dar sentido a la experiencia espacial- organiza un punto de vista capaz de reconocer el encanto particular de Valparaíso y apropiarse de sus espacios a partir de esa visión imaginaria. Debido a que el distanciamiento subyace como principio de formación de la imaginación alógena, se constituye también como el fundamento estético, estructural y poético de toda la novela.

Valparaíso como anti-tarjeta postal

El punto de vista alógeno sospecha de las imágenes que pretenden mostrar lo patrimonial de la ciudad como singularidad turística, así como también de los imaginarios locales insensibles ante las particularidades de los espacios por la fuerza de la costumbre. Es por ello que *El Faro* no escatima en aludir aspectos espaciales conocidos por una mirada extranjera, pero sin detenerse en ellos para exaltarlos, sino que para señalarlos como elementos constitutivos del ambiente y que refuerzan la atmósfera de ausencia, evanescencia y distancia insalvable que se intenta transmitir de aquella época y de aquel espacio. Así se puede observar en el siguiente fragmento, en que los componentes propios de la geografía de Valparaíso son señalados para enfatizar el dolor de la madre de Rodrigo y no para remarcar la excepcionalidad de la ciudad, como tendería hacerlo una perspectiva exógena:

Todo estaría tan enrarecido, quién le pagaría la pena, su regreso no era suficiente; quién le pagaría la nauseabunda luz de la mañana durante años, las aves agoreras día tras día, selladas sin embargo como tumbas, espantosos los crujidos en el piso de la entrada, la presencia de los otros y ninguno era Rodrigo; el descorazonado anochecer, la sirena de los barcos, el haz tenebroso del faro y las campanas de la iglesia San Vicente de Paul marcando las horas como a martillazos sobre el tiempo, para torturar su impaciencia. (González 61)

Junto a otros elementos espaciales, aparece nuevamente mencionada la figura del faro, no para destacarla como ícono de Playa Ancha plasmable en una tarjeta postal de la ciudad, sino que para presentarla como recordatorio del lugar en que se origina la ausencia. De esa forma, el punto de vista alógeno muestra su cercanía con la perspectiva endógena, porque registra una experiencia particular sin condicionamientos externos de imágenes que buscan rescatar lo propiamente porteño. La proximidad con la mirada local se revela también en la siguiente cita que describe otra zona turística de Valparaíso, a saber, los alrededores de la avenida Gran Bretaña: “Me tomó algún tiempo dar con la pensión, ubicada, según tenía anotado en mi agenda, en una callecita llamada San Pedro, en la parte céntrica de Playa Ancha. Era una

casona siniestra: húmeda y estrecha, habitada por obreros y pescadores, parejas en estado de miseria y ancianos abandonados” (González 35). Si bien Felipe no conoce este emblemático barrio, tampoco lo idealiza deteniéndose a valorar sus cualidades estéticas como si fuera un turista. Es más, el narrador reniega de esta actitud y lo deja en claro cuando vuelve a Valparaíso después de muchos años y visita la casa de Constanza, su ex compañera de universidad:

Por un benévolo azar, mucho después una pareja de franceses transformó la casa de Constanza en una galería de arte naïf y de suvenires, y entonces, durante años, luego de irme de Valparaíso y perder todo contacto con ella, pude entrar ahí libremente cuando viajaba desde Santiago a visitar a mi tía Ana María. Subía el peldaño de piedra, a la entrada, y avanzaba por el largo pasillo imitando la parsimoniosa curiosidad de los extranjeros (pero era un extranjero). En ambas paredes se acumulaba una serie de cuadros de Valparaíso en estilo romántico, cuya fijación era el mar [...]. En el pasillo posterior predominaban cuadros de valparaísos vanguardistas, o algo así: en uno en particular imponentes barcos se acercaban al Muelle Prat [...]. En la pared, frente a la entrada, había un inmenso collage de tema porteño, con miles de recortes [...]. A la izquierda, en formato más pequeño, un Valparaíso de aire indigenista y sobre lo que antes era la cabecera de Constanza, un Valparaíso gótico. Hacia el lado de la ventana, sobre una mesita con escaparate, había todo tipo de objetos: crucigramas, puzzles y ludos de Valparaíso, catálogos de personajes típicos del Cardonal, libros de arquitectura, memorias infantiles, chapitas, poleras de Valparaíso; [...] billeteras, pipas, peluches, choapinos, papelillos y postales, miles de postales donde figuraba cada escalera, cada ascensor, cada pintoresco recodo de los cerros. Había también, bajo la superficie de vidrio transparente: videos de Valparaíso, música de Valparaíso, cancioneros para flauta y guitarra, [...] fotos de Larraín. No faltaban ahí objetos alusivos al exasperante Valparaíso de Neruda y su fundación: se ofrecían lápices con tinta verde, boinas, recetas de cocina para preparar el caldillo de congrio, todo eso en lugar de la cama y los muebles de Constanza, en lugar de la propia Constanza.

Sin embargo, intentaba abstraerme de aquello en lo que se había convertido el cuartito de mi amiga. Entonces examinaba la puerta, por detrás, y la ventana orientada hacia el patio interior, intentando detectar irregularidades que hubieran convivido con nosotros. (González 81)

La enumeración de los productos extremadamente estereotipados sobre Valparaíso genera un efecto irónico sobre el imaginario tradicional de la ciudad. Lo que en realidad importa se encuentra bajo esa parafernalia turística, o sea, en las eventuales señales que pudieran dar cuenta de la intensidad de las presencias que allí habitaron, como se da cuenta en la última oración del fragmento. En dichas irregularidades está contenido el sentido que el narrador busca revelar sin conseguirlo por completo, pero que con solo intentarlo aporta a la renovación de los imaginarios locales y extranjeros de Valparaíso. Por lo tanto, el narrador se niega a perpetuar los exasperantes intentos de convertir a la ciudad en lugar patrimonial, prefiriéndola mostrar como un espacio vivo por las memorias, imaginaciones y afectos

particulares derivadas de una experiencia que se despliega entre los intersticios de una posición externa y una interna.

Las representaciones de Valparaíso que Felipe encuentra en la antigua casa de Constanza, ahora convertida en galería de arte y negocio de suvenires, intentan restituir al visitante una imagen de la vida local de la ciudad, aunque explotando sus elementos más pintorescos y mostrando fragmentariamente sus lugares más singulares. Operaciones similares siguen algunas películas realizadas por directores no oriundos de Valparaíso⁹⁷, en las que muestran escenas donde los personajes se encuentran en un sector de la ciudad e inmediatamente aparecen en otro muy lejano. La misma abreviación se evidencia en la novela italiana *Le case di Neruda* cuando el narrador señala su visita a La Sebastiana en el cerro Bellavista, desde donde dice caminar por cinco minutos hasta llegar instantáneamente al Reloj Turri. Ambos casos reproducen, ingenua o intencionadamente, una suerte de tarjeta postal de la ciudad, proporcionando una imagen general, pintoresca y fragmentaria de Valparaíso que cancela todos los lugares que se encuentran entre los puntos de interés turístico. En respuesta a esta mirada que revela el desconocimiento de la ciudad, el narrador entrega una descripción que respeta la disposición de los lugares y los tiempos que se deben tomar para llegar de un destino a otro: “Como siempre que debía ir a la basílica, esa mañana de octubre, a meses de la desaparición de Rodrigo, Alejandra salió de casa cerca de las ocho. [...] Alejandra debió llegar a la basílica a las ocho y media, calculo, le gustaba esperar en Sotomayor el lentísimo trole. A las nueve, sabiendo que eso la molestaría, la llamé al celular” (González 73). Este es una reconstrucción de los últimos momentos de Alejandra con vida, en la que se puede apreciar la importancia del factor espacial incluso en esta rememoración dolorosa. La relevancia del último trayecto efectuado por Alejandra hacia su destino fatal no permite que la ciudad sea fragmentada en un par de imágenes generales desconectadas entre sí, porque repasar con la memoria cada último lugar recorrido por la joven, es también un modo de retener su existencia en el mundo de los vivos.

La ciudad de la experiencia evanescente

El punto de vista alógeno de *El Faro* se apropia de lo que no nota el extranjero ni el oriundo de Valparaíso. Es, por lo tanto, una perspectiva interesada en conceptualizar lo que se esfuma de la ciudad, porque siendo condicionado por el tránsito temporal, el estudiante de paso

⁹⁷ Un ejemplo reciente, es la película *Emilia* (2019) del director chileno Pablo Larraín. Otro caso más kitsch, es la telenovela “Cerro Alegre” (1999-2000) transmitida por el canal nacional UC13.

percibe la dificultad de comprender completamente los lugares: estos se les desvanece en cuanto intenta apresarlos. La ambigüedad de su experiencia espacial es potenciada además por haberse dado en un pasado que recién ahora está siendo conceptualizado por “la contingencia actual como el período del adormecimiento, el período donde la posibilidad de un cambio se ve difícil” (Fajardo, podcast). Por tratarse, entonces, de una época ni muy reciente ni muy pasada, aún se encuentra cubierta por un manto de indefinición y dentro de ese margen actúa el protagonista de *El Faro*. Como una forma de compensar la vaguedad de ese período y de los sucesos a los que dio lugar, Felipe “examina minuciosamente los afectos producidos por algo o por alguien, la ciudad, los amores, las pérdidas” (Bogolasky, párr. 11), acto que, según el mismo autor, confiere a la novela su carácter poético (Bogolasky, párr. 11). Gracias a esta atención, el narrador logra notar los signos sutiles que emergen de los espacios, como se lee a continuación:

Si aquel descalabro era imperceptible para el resto -se estaba llevando a cabo en *la soledad eterna de los espacios infinitos-*, en cambio yo podía intuirlo mediante sus ominosas reverberaciones que llegaban a mis oídos en la duermevela, bajo la forma de un crujido orgánico -como de insectos lentamente triturados- emanando de los muros de la casa de Tomás Ramos. (66)

Felipe es el único que percibe esas señales que parecen presagiar la tragedia de Alejandra, porque su propia posición intersticial lo habilita para interpretar aspectos de la realidad igualmente intersticiales, como los signos que se esconden en la casa de la calle Tomás Ramos.

Además de la época, el espacio en que se sitúa la novela también se presenta como un escenario ideal para ubicar una historia que se deshace en cuanto se la intenta nombrar. Al ser la ciudad en donde el protagonista pasó su juventud, Valparaíso recibe la connotación de ser el lugar de la ruina del recuerdo y, por ende, de lo fantasmal. Se presenta, entonces, como una ciudad que se desvanece al mismo tiempo que los recuerdos cuando se los desea reavivar. Alejandra es uno de los fantasmas que rondan por la ciudad, y su imagen indescifrable adquiere espesor y sustancia en cuanto es asociada a los espacios íntimos y públicos que habitó junto a Felipe. Sin embargo, cada vez que estos lugares vuelven a ser recorridos o rememorados por el narrador, se desmaterializan en los ecos sordos de la memoria. Por ello, el ex universitario acaba concluyendo que es imposible apropiarse definitivamente de los espacios y de la experiencia vital que se dio en ellos. No le queda más remedio que seguir abrazando fantasmas mientras recorre un Valparaíso convertido en mercancía turística o, en cualquier caso, en una ciudad que conserva solo restos del pasado. Consciente de la inevitable evanescencia de esa

atmósfera que desea recuperar, decide seguir insistiendo en la escritura como único medio posible para ir detrás de esos rastros de imágenes, afectos y sentidos inaprensibles e inseparables de los lugares en que surgieron. Si para Felipe la escritura es el medio por el cual logra una aproximación parcial a la realidad, para Rodrigo, en el caso haya decidido simular su propio suicidio para escapar de su vida en Valparaíso, es la distancia radical: “Quizá desde el principio Rodrigo supo que le sería imposible volver luego de su huida, y prefirió abrazar espectros; no a Fátima y a Valparaíso concretos, sino a ellos vistos desde la lejanía y hasta desfigurarse, como si en esos fantasmas hubiera algo más real” (González 63). La ciudad puerto, entonces, es apropiada como un fantasma que adquiere realidad solo cuando se lo mira de lejos.

Asimismo, por ser imaginado como un espacio inmaterial, indefinido e intersticial, Valparaíso presenta las condiciones propicias para ser el escenario de acogida perfecto de individuos que se sienten sin lugar en el mundo, como lo es Felipe. La ciudad potencia su ánimo contemplativo y su tendencia al distanciamiento, a diferencia de Rodrigo, que “parecía una persona más real, con un verdadero lugar en el mundo, donde [Felipe] apenas era una sombra” (González 48). Este contraste se produce desde una marcada mentalidad espacial, porque hace del espacio una categoría capaz de definir quién tiene o no un lugar en el mundo. Se pertenece a un lugar porque se tiene una inclinación por participar activamente de los eventos vitales. Por otro lado, no se posee un lugar porque una posición en extremo reflexiva instaure inevitablemente una separación con el presente inmediato. Esta última postura tiende a generar una sensibilidad rara que difícilmente encuentra acogida en espacios simbólicos ya definidos. Por ello, Felipe vierte su búsqueda de un lugar propio en los restos evanescentes de Valparaíso y lo encuentra solo habitando en la escritura, el medio que se le presenta como el más tangible de todos.

3.1.3. El punto de vista endógeno

Ruido y Fuerzas especiales son las novelas del corpus que se sitúan desde las zonas más internas de los espacios humanos en Chile. Esta posición condiciona directamente las formas con que los personajes se apropian de sus realidades espaciales: no muestran lo que el extranjero quisiera ver en su viaje, ni tampoco lo que alcanza a percibir un habitante de paso. Más bien, la visión endógena fija la atención en aspectos espaciales periféricos y marginales que transgreden cualquier intento por instaurar un imaginario urbano estable. Porque si bien ambas novelas narran situaciones habituales –y no experiencias espaciales excepcionales, como las que intentan obtener los narradores italianos–, estas expresan una intimidad

heterogénea y dinámica que no encuentran correspondencias con ningún relato establecido. En efecto, por el hecho de que los protagonistas de ambas novelas se desenvuelven siempre dentro de los márgenes de un mismo espacio urbano y en un mismo plano temporal -*Fuerzas especiales*, en un presente que no avanza en la monotonía de un barrio anónimo; y *Ruido*, en un pasado inacabado, que pareciera prolongarse hasta la actualidad (no es casual que predomine la conjugación verbal en pretérito imperfecto) dentro de los confines de Villa Alemana- tienen la oportunidad de explorar a fondo sus realidades espaciales y percibir una mayor diversidad de matices.

A diferencia de los narradores italianos que visitan varias ciudades a la vez en un breve lapsus de tiempo, y del protagonista de *El Faro* que sigue teniendo en mente su ciudad de origen, aunque interiorice profundamente Valparaíso en sus afectos, los narradores de *Fuerzas especiales* y *Ruido* alcanzan a establecer una íntima relación con sus espacios cotidianos por vivirlos habitualmente. Es necesario entender la palabra hábito no como una vivencia que anestesia la sensibilidad a través del gesto repetitivo y automático, sino en el sentido que le confiere Bachelard: el hábito “es una palabra gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable” (36). El registro de las más mínimas variaciones del paisaje urbano, así como de las sugerencias, ensoñaciones e imágenes que se desatan en el fuero interno de los protagonistas de *Fuerzas especiales* y de *Ruido*, dan cuenta de ese “enlace apasionado” que el punto de vista endógeno consigue vislumbrar de su estrecho vínculo con el espacio diario. Los narradores de ambas novelas revitalizan las experiencias habituales en sus respectivas ciudades cargándolas de sentidos inimaginables para el habitante imbuido en sus asuntos cotidianos. En *Ruido* y *Fuerzas especiales*, la capacidad de reconocer los valores de la intimidad que se dispersan sobre los espacios habitados regularmente es mostrada como una cualidad especial de la que solo están dotados sus personajes principales. En el caso de la novela de Bisama, el narrador, aunque hable en nombre de un nosotros generacional, se refiere a una sensibilidad solo suya y a una memoria que recupera “circunstancias [que] no fueron las mismas para cada uno de los miembros del gang” (Rojo 186); pese a ello, como no las procesa de la misma manera que sus coetáneos, es capaz de captar la historia de las vidas mínimas que se desarrollan en el pueblo y hacerlas decantar en una pieza literaria. Para entregar imágenes certeras de Villa Alemana es necesario contar con una subjetividad fuertemente arraigada a la ciudad, una que logre comprender la sustancia de su atmósfera y que sepa interpretar sus zonas intersticiales; en definitiva, se requiere una perspectiva interna profundamente compenetrada con los ritmos y espacios de Villa Alemana, como la postulada por el narrador protagonista. Un punto de vista externo, así como las formas

tradicionales de representación artística, solo lograrían captar superficies y emprender una aproximación fallida a la vida en la provincia:

Nos volvemos carne de ficción, nos enteramos que alguien hizo una obra de teatro sobre el vidente, que alguien va a filmar una película del caso. Pensamos en que no vale la pena, que los posibles decorados para ella solo podrían estar iluminados con ese fulgor mustio que se posa sobre las flores plásticas, como si desconfiáramos del cine porque no hay nitidez que sea capaz de resolver la precariedad de esa provincia de hace treinta años, no hay cámara capaz de captar la aridez del polvo de nuestro pasado y el aburrimiento de un lugar donde el tiempo siempre estuvo muerto. (Bisama 157)

Una reflexión similar se realiza a propósito de otra película sobre el pueblo, reiterándose la misma imposibilidad de que esta pueda dar cuenta “de cómo se podían sentir los latidos urgentes de la nada” (Bisama 109).

La narradora de *Fuerzas especiales*, por su parte, también se arroga el rol de representante de sus vecinos, porque cree ser la única poseedora de una imaginación creativa en grado de dislocar la inercia de su barrio y de sobreponerse a la violencia policial. Aprovecha su colocación marginal para registrar lo que solo ella puede captar desde su específica posición. Por ello, al igual que el narrador de *Ruido*, la protagonista anónima de la novela de Eltit advierte la incapacidad de las formas tradicionales de representación en mostrar certeramente la singularidad de la vida en el barrio. Así se constata, por ejemplo, cuando navega en internet para sacar ideas de renovación del vecindario en páginas extranjeras de arquitectura: “pienso en cómo se podrían remodelar los bloques para rejuvenecer. He buscado construcciones parecidas en las redes de arquitectura masiva y ninguna me convence demasiado porque no se ajustan al paisaje, a los colores, al tamaño, al cuerpo que tenemos” (Eltit 60). Por lo tanto, la mujer deshecha la posibilidad de encontrar afuera del barrio representaciones adaptables a su particular realidad interna. De esta manera, se propone ella misma la tarea de relatar cada variación del paisaje urbano y de atribuirle una intensa importancia simbólica, como una forma de compensar la falta de significados, símbolos y relatos fundacionales. La narradora se sabe poseedora de una capacidad imaginativa más aguda que la de sus vecinos y, por ello, se reconoce como su portavoz: “en esta mañana, enteramente neutralizada por mi ánimo, comprendo, con una sabiduría que me alarma, que tengo la misión de representar a la parte más común de la humanidad y a la zona más repetida del bloque” (Eltit 79). No se trata de una búsqueda mesiánica, de hablar por los sin voz, sino que de explorar las infinitas posibilidades del espacio y de mediarlas a sus pares. En resumidas cuentas, *Ruido* y *Fuerzas especiales* presentan a narradores que, a pesar de estar íntimamente familiarizados con los espacios urbanos, logran ver realmente lo que siempre han tenido por delante, porque son portadores de

una imaginación excepcional que les permite interpretar los signos más sutiles de la ciudad y crear con ellos un relato que vuelve legibles las imágenes derivadas de la íntima relación de los personajes con sus espacios.

La afinada atención sobre la realidad espacial que presentan los protagonistas de ambas novelas también busca responder a los respectivos proyectos narrativos de Bisama y Eltit. En el caso de *Ruido*, el carácter autobiográfico de la narración -Álvaro Bisama creció en Villa Alemana en plena dictadura militar y poco después del período de la transición a la democracia- condiciona el marcado interés por mostrar las visiones personales sobre el pueblo de aquel entonces. Debido a que el narrador siente profundamente suyos los espacios urbanos de la comuna, aun cuando solo ocupa una posición de testigo que observa de lejos acontecimientos “mayores” -tales como las epifanías del vidente, las multitudes de creyentes, la visita del dictador a la ciudad-, intenta recuperarlos en el relato tratando de transmitir intacta esa “ley óptica que jamás ha sido descrita” y que define a la provincia chilena como una luz que “se traga el tiempo y deforma el espacio, se come el sonido y lo vomita, destiñe los colores, derrite las formas de todas las cosas” (Bisama 11). La urgencia por registrar los espacios que se habitaron en el pasado revela la elevada importancia del factor espacial en una obra con rasgos autobiográficos, como es el caso de *Ruido*.

En cambio, el proyecto narrativo que está detrás de *Fuerzas especiales* no se restringe solo a esta novela, sino que ha sido desarrollado a lo largo de toda la producción literaria de Diamela Eltit. Las problemáticas vinculadas al espacio público y privado en contextos totalitarios y posmodernos ha sido un tema constante en la obra de la escritora chilena: la plaza, en *Lumpérica*; el supermercado, en *Mano de obra*; el encierro de la casa, en *Los vigilantes*; la cama, en *Jamás el fuego nunca*, por nombrar solo algunos ejemplos. El tema del espacio urbano y su habitabilidad ha sido tratado de diferentes formas en cada uno de los tres ciclos narrativos que la crítica literaria (Scarabelli 26) ha distinguido en la obra de Eltit: el primero, constituido por las novelas de la dictadura, se caracteriza por desarrollar una reflexión divergente de los mecanismos totalitarios de vigilancia, a partir de protagonistas de sexo femenino que resisten a las formas en que opera el poder dictatorial. Este período coincide con su participación activa en CADA (Colectivo de Acciones de Arte), en el que la autora junto con el poeta Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, despliegan sus respectivos quehaceres artísticos y saberes disciplinares para realizar

intervenciones artísticas en los espacios públicos⁹⁸, con el propósito de promover contradiscursos a la censura impuesta por la dictadura, así como también de instalar un debate sobre el rol político del arte. Las acciones de CADA estaban orientadas a contestar los lenguajes del poder para ampliar las posibilidades de libertad que el transeúnte tiene cuando se enfrenta cada día a determinados códigos de reglamentación vigentes. Dicha labor seguirá siendo una preocupación fundamental en la narrativa de Diamela Eltit y se reflejará en sus siguientes etapas de producción. Sus obras fueron publicadas en el período de la Transición (1994-1998) y conforman una segunda fase en la escritura de Eltit. En las novelas de este período, la autora “tematiza la difícil elaboración de un mundo permeado por los signos de la violencia política y la trágica recepción del quiebre de toda ideología” (Scarabelli 26). Con la llegada del nuevo milenio, la escritora da inicio a su tercera etapa escritural caracterizada por las “temáticas del mundo-mercado y de la globalización, donde los personajes son ciudadanos que se instalan en los espacios institucionales del trabajo y la familia, espacios que ahora están permanentemente sitiados por las leyes del consumo y la producción” (Scarabelli 26). En este último escenario se ubica la novela *Fuerzas especiales* (2013), obra que sigue dialogando con las acciones poéticas del CADA y con los dos anteriores ciclos narrativos de la autora, sobre todo en cuanto respecta a la puesta en crisis de los actuales modelos urbanos que excluyen determinadas identidades, coartan las posibilidades de realización plena del individuo y naturalizan la homogeneidad de los espacios y su disociación con los habitantes.

En estos contextos de producción se inscriben *Ruido* y *Fuerzas especiales*, novelas que desde un punto de vista endógeno desarrollan dos tipos de espacios urbanos que no han sido objeto de interés por parte de miradas extranjeras debido a su marginalidad: una ciudad de provincia, como lo es Villa Alemana, y una población periférica sin nombre, pero que perfectamente podría situarse en cualquier zona apartada de grandes centros urbanos, como

⁹⁸ Algunas de las acciones de arte de CADA sobre la ciudad fueron: “Para no morir de hambre en el arte” (1979), intervención que se proponía abordar las carencias materiales y espirituales que en aquel momento sufría la parte más vulnerable de la población chilena. En esta primera intervención, los artistas repartieron 100 litros de leche a los habitantes de los municipios más desfavorecidos de la capital del país. Otra cantidad de leche fue instalada en una galería de arte dentro de una caja de plástico transparente para que se pudiera apreciar su proceso de descomposición. Una segunda acción fue “Inversión de escena” (1979), operación artística en la que los miembros de CADA alinearon ocho camiones lecheros en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago donde habían instalado un lienzo blanco. La idea detrás de la intervención consistía en demostrar que el arte se encontraba también en la calle. Siguiendo con esta reflexión, en “¡Ay, Sudamérica!” (1981) los artistas consiguieron seis avionetas desde las cuales pilotos civiles tiraron folletos de arte sobre las zonas más populares de Santiago. Mientras que la intervención urbana que según Lotty Rosenfeld resultó la más monumental fue “No +” (1983), consigna que rayaban sobre los muros de la ciudad para que los transeúntes la completaran con sus propias necesidades. Con esta consigna se buscaba renovar los viejos lemas (como el famoso “el pueblo unido jamás será vencido”) y reproducir la imagen de la línea vertical sobre la opción “No” (a la continuación del régimen militar) que en un futuro se iba marcar en el marco de un posible plebiscito nacional.

Valparaíso, Santiago y Concepción. A continuación, se detallarán los ideogramas más recurrentes en las apropiaciones literarias emprendidas por ambas novelas sobre el espacio humano chileno.

Espacio urbano que produce una memoria ruidosa y neblinosa

En *Ruido* la memoria y los lugares en que se enraíza suele aparecer en la imagen de la niebla y el murmullo, mientras que en *Fuerzas especiales* se muestra como un saber que se va haciendo a medida que la narradora cuenta su vida cotidiana en la población. El acto de contar, según Scarabelli, se despliega no solo en la numeración del horror, sino también en el acto de “dislocar la palabra, moverla, hacerla transitar en el tiempo y en el espacio” (178). La narración de la mujer innominada, entonces, también se presenta como un ruido, entendido de forma similar al sentido que la novela de Bisama le asigna a esta palabra, es decir, como un flujo caótico de datos que, a veces, apenas se percibe y, otras, se manifiesta en toda su potencia arrasadora. Tanto *Ruido* como *Fuerzas especiales* intentan dar una forma inteligible a ese torrente de informaciones a través del acto de narrar, solo que la novela de Eltit nunca define ese intento usando el concepto de ruido, como efectivamente lo hace Bisama desde el momento mismo en que intitula su obra con esa palabra. Lo cierto es que ambas novelas desarrollan memorias minoritarias que, por un lado, densifican la realidad acentuando su opacidad con la carga de significados que emana del relato de los narradores y, por otro, la iluminan, esclareciendo sus diferentes dimensiones a partir de la exhibición de la experiencia de sus actores más internos.

En *Ruido* y *Fuerzas especiales* la memoria muestra una estrecha relación de correspondencia con los lugares cotidianos de los personajes, porque como señalan Hoelscher y Alderman, “la preservación de los recuerdos descansa en su anclaje en el espacio” (348). Al igual que en *El Faro*, en *Ruido* y *Fuerzas especiales* la memoria se constituye espacialmente: en la novela de Bisama, está ligada a lugares concretos, como lo son las calles, cerros y establecimientos de Villa Alemana, y a sitios no materiales, entre los que se pueden contar los productos de la cultura local y popular, como las referencias a la banda La Floripondio, a las tocatas rockeras en un bus abandonado y a objetos que en la contemporaneidad valen como ruinas del pasado, como por ejemplo, las máquinas de videojuegos ochenteras o los peces de metal que el vidente mandó a sus seguidores poner en sus casas para protegerlas de un cataclismo y que, de vez en cuando, el narrador encuentra en su presente no sin experimentar un extraño placer: “Por supuesto, las escasas veces en que podemos encontrar uno en alguna puerta, sonreímos” (Bisama 159). Estas referencias simbólicas remiten a sitios imaginarios que

refuerzan las afectividades de sujetos en búsqueda de raíces, de una “compresión del tiempo y del espacio, así como de un pasado aparentemente alejado de las implacables fuerzas sociopolíticas y económicas que se han dado en llamar globalización” (Hoelscher y Alderman 349). Mientras que, en *Fuerzas especiales*, la relación de la memoria con el espacio se vislumbra en la capacidad de imaginar espacialidades posibles en las grietas del barrio ruinoso para luego almacenarlas como recuerdos. De ese modo, la narradora marca el espacio con las imágenes que alguna vez le atribuyó y recurrirá a ellas cada vez que lo volverá a habitar. En el siguiente fragmento se observa que una pared perforada por las balas de los policías proporciona el material suficiente para que la narradora pueda desatar su imaginación y ver en los hoyos del muro no solo un signo radical de la violencia, sino que también una ocasión lúdica y de desahogo para los niños del barrio.

Ahora los hoyos aportan una nueva entretención a los niños que se asoman por los huecos de las ventanas y se aferran a las rejas, las suyas, se aferran para llorar bloque afuera porque necesitan expresarse y proclamar el infantilismo de sus pulmones. Sus lágrimas parecen mucho más sutiles y conmovedoras detrás de las rejas. Quisiera componer una música fusión, la del llanto de los niños y adosarle un impecable arreglo musical en la sala de sonido que tiene el Vladi en su departamento. Trabajar musicalmente con el Omar para imponer mi estilo, el del llanto de los niños, los barrotes y el sonido audaz de las balas. Yo entiendo la música. Quiero llegar con el Omar hasta una música nueva, una esclavitud nueva que colme la noche de las copas de agua hasta que yo consiga bailar de manera decidida y pueda arrancarme de esta noche y de los gritos que nos desvelan a lo largo de todas las ventanas destrozadas por las culatas de las metrallas. (Eltit 45-6)

Este fragmento muestra también el carácter performático de la apropiación espacial, porque solo imaginando otras prácticas para modificar creativamente los elementos del espacio -como el llanto de los niños, los barrotes de los edificios y las balas de las fuerzas espaciales-, se abren nuevas opciones para seguir resistiendo a la hostilidad del barrio. Desear componer una nueva música hace parte de un acto imaginativo que remueve la inercia de una realidad que “parece ser amnésica y ausente”, mientras “la protagonista sigue en su afán memorioso, almacena[ndo] imágenes, palabras, fragmentos de la existencia, creando un contra-discurso, un discurso subversivo y móvil, capaz de quebrar el olvido y la amnesia que la rodea” (Scarabelli 189). El intento de la narradora por crear un objeto nuevo a partir de los residuos de un espacio degradado corresponde a una forma de transformar el ruido ensordecedor e inmovilizador en una fuente de sentidos liberadores que proporcionan un mínimo de esperanza por salir de ese ambiente opresivo.

La figura de la niebla y del ruido como una forma de conceptualizar la apropiación del espacio como el lugar en donde se radica la memoria, se muestran explícitamente en *Ruido*

para enfatizar la imposibilidad de recuperar las reminiscencias del pasado. Sin embargo, dicho impedimento se intenta resolver “desde el relato mismo” (Miranda Mora, “«Ahora me doy cuenta...». Escrituras retroactivas de la infancia en el relato chileno actual”, 111):

Tratamos de escribir novelas [...] mientras recordamos, aprendíamos a narrar, y la luz se filtraba en la mañana de la provincia, abriéndose paso en una niebla que cambiaba la forma de los objetos que habitaban en la memoria, ordenando de nuevo los lugares y las cosas, modificando la velocidad, el modo en que vivíamos dentro del relato de los hechos (Bisama 33).

La niebla representa lo indecible del pasado y su disolución en el presente. Por este motivo, para Miranda Mora, el impedimento y la suspensión son “los engranajes medulares” de la narrativa de Bisama; “gracias a ellos la disolución del sujeto se conjuga con el ritmo vital del relato: la destrucción propicia la construcción” (“Muertos por muertos. Una lectura de tres novelas de Álvaro Bisama”, 99). Esta misma idea puede ser aplicada para interpretar el desarrollo de la narración de *Fuerzas especiales*, porque el inicial contexto negativo proporciona la condición necesaria para que la protagonista lo transforme creando espacios simbólicos alternativos y regeneradores.

El impulso por superar la negatividad de un ambiente que no se deja nominar, quedando envuelto en la niebla y sofocado por el ruido, da lugar a la expresión de una memoria minoritaria, entendida como “rememoración intensa, zigzagueante, cíclica y desordenada [que] ni siquiera intenta recuperar información de una manera lineal” (Braidotti, *Transposiciones*, 231). En definitiva, este tipo de memoria emerge naturalmente cuando los individuos intentan expresar la propia intimidad en un contexto autoritario. En *Fuerzas especiales* la memoria minoritaria se presenta como un tipo de imaginación que reivindica las fenomenologías de un punto de vista endógeno marginalizado. A partir de esta específica colocación, la protagonista usa su memoria para individuar sus precarios recursos materiales que podrían ayudarle a imaginar alternativas a la violencia imperante. Entre ellas, las ideas sobre componer nuevas piezas musicales sobre el barrio, el uso de internet para encontrar sugerencias sobre cómo modificar el paisaje urbano o, la más sobresaliente, la creación del primer videojuego chileno en donde la mujer queda definitivamente digitalizada en la pantalla. Uno de los resultados de la memoria minoritaria es la desterritorialización de los espacios, personas y objetos representados, puesto que entrega imágenes que desacoplan la correspondencia esperable con sus referentes. En este sentido, la memoria minoritaria favorece las apropiaciones espaciales innovadoras, porque evidencia las zonas de la realidad que no han sido representadas por una memoria oficial.

En *Ruido*, la memoria minoritaria permite que el narrador desvanezca parcialmente la niebla que cubre espacios, personas y experiencias del pasado. Para Olea, la rememoración de estos elementos corresponde a “un dejo más bien melancólico” (351) por parte de Bisama, haciéndolos figurar en el relato como “ruinas del imaginario moderno sobre el progreso tecnológico” (Olea 351). El hecho de incluir estas ruinas del pasado en la narración expresa una crítica a la amenaza a la que es sometida la memoria ante el avanzar de un imperio tecnológico que no garantiza un progreso social (Olea 351), pues su más inmediato impacto es la destrucción de los imaginarios y afectos fuertemente arraigados a los objetos, personas y espacios del pasado. En lugar de adherir a la cancelación de estos elementos heterogéneos, el narrador de la novela los exhibe en el relato para salvarlos del olvido, aunque queden flotando en la memoria como “basura que cruza distancias siderales, escombros que quedan en sitios baldíos, restos de naufragios que atraviesan el mar helado, ruinas que flotan en el tiempo” (Bisama 20). La importancia de estos fragmentos de memoria, aunque sean representados como desperdicios inservibles, radica en el impacto afectivo que han provocado en el narrador -por eso los recuerda- y que, al registrarlos en el relato, transgrede “los programas del sistema de memoria dominante” (Braidotti, *Transposiciones*, 233) interesada, más bien, en recordar grandes hechos, objetos útiles, personas ilustres⁹⁹, discursos unitarios.

De todas formas, la memoria minoritaria es consciente del fracaso inevitable del intento de aprehender el ruido y la niebla que envuelve a los espacios del pueblo de *Ruido* y de la población de *Fuerzas especiales*. Es por ello que el último reducto posible para los narradores de ambas novelas es la re-articulación de los datos de una realidad pasada y actual mediante la invención imaginativa. En *Ruido*, la creación literaria se da justamente a partir de la conciencia de ese fracaso: “Todo lo que sabemos ha sido ahogado por el silencio y está cubierto con un velo” (Bisama 136) y a partir de la necesidad de legitimar las impresiones íntimas de sujetos por los que “nadie da un peso” (Bisama 153). Por eso vale la pena recordar: para reivindicar las memorias de quienes presencian los grandes acontecimientos de la nación al margen de la

⁹⁹ Una mención especial merece el recuerdo de los extravagantes personajes que poblaban Villa Alemana en los ochentas, puesto que son presentados con un tono muy diferente al que emplea el narrador de *Croce del sud* al referirse a los tres viajeros europeos. Si el narrador italiano expone la gran dignidad de los personajes históricos y el carácter excepcional de sus vivencias en el sur de Chile, el protagonista de *Ruido* los muestra como personajes desprovistos de cualquier épica, especialmente a Miguel Ángel Poblete, el vidente, quien incluso llega a ser definido como un “pendejo medio huevón” (Bisama 56). Según Rojo, la exposición de estos personajes locales funciona como un subterfugio que se justifica por el acto de recordar y por “el relato poético” que el narrador hace de ellos “para infundirles a esos héroes de mala muerte una estatura admirable” (Rojo 193). Sin embargo, esta opinión desestima la importancia de estos personajes como últimos guardianes de la memoria minoritaria de Villa Alemana. Sus impresiones, como las del joven punk que asiste a todos los conciertos de una banda local, contienen valiosas apreciaciones sobre un espacio amenazado por el poder homogeneizador de la globalización.

historia y para recuperar aquellos lugares que han desaparecido o que siguen pasando desapercibidos. Además, si para la mujer de *Fuerzas especiales* el trabajo de la memoria le permite reafirmar, mediante dispositivos “tecnológicos y populares”, “los signos que el poder quiere borrar” (Scarabelli 90); para el narrador de *Ruido*, el acto de recordar se muestra como la vía con que aspira a sincronizarse con sus recuerdos. Imágenes como el ruido, piezas de “ese puzzle ajeno que también es el enigma del decorado de nuestra infancia” (Bisama 157) y el “murmullo de los cerros como una voz baja venida de lejos” (Bisama 35), conforman la sustancia de la memoria que el narrador busca unificar fallando en el intento, puesto que lo recordado está condenado a difuminarse en la imprecisión: “Sonaba rock a veces. En esas ocasiones recordábamos. Las imágenes de la provincia veladas por la luz del sol. Un recuerdo que regresa de su paso por el tiempo. El ruido” (Bisama 20).

Pueblo y barrio como cajas de resonancia de la violencia

Ruido y *Fuerzas especiales* dan a conocer apropiaciones literarias de un espacio sometido a las violencias ejercidas por los poderes del Estado en diferentes contextos históricos de Chile. La primera novela recrea el ambiente de Villa Alemana de la década de los ochenta, momento de pleno apogeo de la dictadura pinochetista. Aunque la ciudad no es escenario de desapariciones forzadas ni de persecuciones a la oposición política —“Algunos [de los policías] pensaban que estar destinados al pueblo era una especie de castigo. Ahí no había allanamientos, ni muertos, ni insurgencia alguna. No había que torturar a nadie. No había vedettes, ni cocaína, con suerte podrían ir a tomar pisco a una boite que se quemó una noche” (Bisama 55)-, su carencia de símbolos y de sentidos fundacionales la convierten en “una caja de resonancia de lo que pasa en el país y en el mundo” (Bisama 79). Así, mientras Chile “se prepara para el plebiscito” (Bisama 79), en Villa Alemana las calles “aparecen cubiertas de panfletos a favor del dictador. [...] Mojados por el rocío, cada mañana esos papeles forman la piel rota de un animal vivo que reptaba por las calles del pueblo” (Bisama 79), un animal que encarna el horror de aquellos años. Los ecos del sistema político llegan distorsionados a la ciudad y allí los dispositivos del poder centralizado, como los panfletos propagandísticos, pierden sus funciones originales para convertirse en objetos que se integran al paisaje, modificándolo y acentuando su imagen de albergue de residuos ruinosos de la modernidad. La acumulación de estos despojos y del flujo indefinido de signos, voces, relatos e imágenes configuran el murmullo que transcurre por debajo de la quietud de un pueblo en el que pareciera no suceder nada.

Fuerzas especiales, por su parte, pone en escena un barrio de la periferia urbana en el actual contexto neoliberal del país. A pesar de situarse en democracia, la novela expone los

resabios de la dictadura militar y su injerencia en el potenciamiento de las patologías de la globalización, tales como el consumo compulsivo, el individualismo ilimitado, la apatía y la desconfianza en el otro. Mientras que las herencias más violentas del pasado dictatorial se pueden rastrear en la segregación de las diferentes zonas urbanas en razón del nivel socioeconómico de sus habitantes, así como en el actuar represivo de las fuerzas policiales contra grupos de resistencia¹⁰⁰. Este paradigma totalitario se intensifica en los sectores más vulnerables, puesto que padecen con mayor fuerza “los dispositivos del poder, las políticas de control sobre los cuerpos, los lenguajes oclusivos del mundo-mercado” (Scarabelli 19) que precarizan tanto a los sujetos como a sus espacios cotidianos. En tal panorama, la ciudad es despojada de su función clásica, a saber, de ser un espacio de intercambio de saberes y un escenario de articulación comunitaria producido por las obras de sus mismos habitantes. En lugar de eso, las ciudades que se constituyen en sistemas sociales totalitarios y neoliberales producen ambientes urbanos degradados y habitantes incapaces de otorgar significados no utilitaristas a sus espacios cotidianos. Comentando los saqueos y desmanes en las protestas que tuvieron lugar en Chile entre los años 2019-2021, Lucy Oporto critica los intentos de la oposición política por justificar los destrozos a la infraestructura de las calles por parte de los manifestantes, argumentando que dicha justificación encubre “la imposibilidad de una espiritualización de la materia” (Oporto, párr. 42), es decir, de asignar a los espacios y objetos significados derivados del trato familiar con ellos. Para la filósofa chilena, “la materia no se agota en su concreción inmediata, sino que puede espiritualizarse y, de ese modo, permanecer y trascenderse a sí misma, en términos simbólicos y afectivos” (Oporto, párr. 42). Sin embargo, la sociedad de consumo produce una “desertificación del alma” (Oporto, párr. 42) que hace imposible la espiritualización de la materia o, en los términos que propone esta investigación, su apropiación creativa y transformativa: “de ahí que todo lo material sea considerado desechable” (Oporto párr. 43) y que los habitantes no tengan reparos en destruir sus ambientes cotidianos. Las consecuencias de una falta de espiritualización o de apropiación del espacio quedan plasmadas en el paisaje urbano de maneras muy evidentes, pero también se extiende en

¹⁰⁰ Varias han sido las masivas protestas sociales que han tenido lugar en Chile en los últimos veinte años. Baste recordar la “Revolución de los pingüinos”, liderada por estudiantes secundarios que exigían mejoras en la calidad de la educación y su acceso gratuito. O las protestas del año 2011, en las que se juntaron estos mismos reclamos con la conformación de asambleas ciudadanas territoriales que exigían reformas para reducir las desigualdades económicas. También es necesario mencionar las movilizaciones feministas que en el año 2018 surgieron para exigir una educación no sexista en escuelas y en universidades. Pero no fue sino hasta el “Estallido social” del año 2019 donde se registraron muchos más casos de violencia policial: siete fallecidos por agentes del Estado y 11.180 civiles heridos, de los cuales 347 personas resultaron con daño ocular producto de los balines disparados por la policía.

las relaciones humanas gobernándolas “desde el prisma de una utilidad contingente, circunstancial, efímera y descartable” (Oporto párr. 43).

Aunque la crítica de Oporto se dirige hacia las actitudes de los manifestantes que exigen cambios sociales como si se tratara de clientes exigiendo un producto, sus consideraciones son igualmente válidas para entender los comportamientos de los habitantes del barrio de *Fuerzas especiales*. La violencia ejercida por la policía sobre la población representada en la novela, no deja alternativas objetivas para que los habitantes puedan reaccionar de formas productivas a la opresión o para aspirar siquiera a escapar de esa realidad. La única persona que logra activar estrategias de apropiación de su espacio es la mujer anónima que relata la historia. Su excepcional capacidad imaginativa la faculta para ser una habitante capaz de vislumbrar imágenes y significados nuevos en la familiaridad de sus espacios cotidianos. Por ello, su punto de vista endógeno es uno que puede notar la riqueza de valores que se contienen en el acto de habitar, aun cuando sea en un ambiente sumamente precario. La atención en el presente es imprescindible para dar cuenta de las mutaciones del espacio y apropiárselas para diseñar nuevas espacialidades simbólicas que ayuden a soportar la realidad. En efecto, la narradora registra las acciones en el mismo momento en que se están llevando a cabo, razón por la cual es posible considerar su punto de vista como el se encuentra situado más adentro de la realidad espacial respecto al del resto de las novelas estudiadas. Así se observa, por ejemplo, en la narración del momento exacto en que ocurre uno de los allanamientos policiales: “Están invadiendo el bloque que está justo al frente nuestro y un feriante, al que no reconozco, nos grita que acaban de destruir uno de los rincones más conocidos de la población de al lado” (Eltit 39). El arrebato de los espacios cotidianos del vecindario por parte de la policía incentiva el deseo de reapropiárselos a través de la imaginación, no solo porque genera nuevas imágenes del barrio, sino también porque inspira el empleo de un lenguaje especial, que se observa tanto en el plano formal -por ejemplo, en el uso de figuras retóricas- como semántico -en las asociaciones nuevas de sentidos, en la polisemia-. A partir del uso creativo del lenguaje, situaciones cotidianas y violentas aparecen renovadas, pues son presentadas con un tratamiento lingüístico que realiza combinaciones de palabras inesperadas, “arma constelaciones plurales y fluctuantes de signos móviles” y “exacerba las torsiones de signos para quebrar la recta comunicativa del discurso instrumental” (Scarabelli 175). De esta forma se relata el siguiente episodio de violencia policial, a partir del cual la narradora reconstruye el paisaje urbano desde su específica perspectiva interna y sincronizada con el momento de la acción:

Por eso están enfurecidos los policías, porque no mataron a nadie hoy y expresan su odio con palabras defectuosas, mientras los niños más afiebrados de nuestro bloque

festegan los golpes con sus desafinadas carcajadas y afirman que quieren ser policías mientras describen los bordes de los cascos y alaban las botas, las hebillas, la fortaleza plástica de los escudos, y se abrazan al cemento de mala calidad, un cemento horadado por dentro, el mismo cemento al que se abrazaban los niños de mi hermana para mirar desde las escaleras el paisaje que les permitía el bloque. (Eltit 39-40)

Como sugiere la última oración del fragmento, la violencia no solo policial sino también la que se inscribe en la organización territorial del barrio coartan la plena realización personal, porque limita el despliegue de la percepción y del libre movimiento. La presencia de los militares también destierra a los habitantes de sus propios espacios: “Yo sentí entonces que el mundo que quedaba disponible se llenaba de pacos y de tiras hasta rebalsarse y que en el fondo, en el espacio inferior del mundo, las tanquetas se oxidaban y las cucas se quedaban atrapadas” (Eltit 103-4). Estas restricciones e invasiones hacen que la narradora conceptualice el barrio entero como un lugar asfixiante, un “mundo-presión” (Scarabelli 177), del cual no se puede salir ni siquiera recurriendo a la abstracción de la realidad:

Quise saltarme esas horas y me esforcé en atraer los momentos más cruciales y secretos de lo que había sido nuestra infancia pero no acudían nuevas imágenes que pudieran distraerme de la monotonía de ese tiempo. Las escenas que llegaban eran insuficientes o abiertamente previsibles. Situaciones básicas en las que ella o yo evadíamos la angustia que nos provocaba el hacinamiento de los muros, la vergüenza ante la torpeza que nos caracterizaba, los hábitos que no conseguíamos ocultar y el número de deseos incumplidos. Ella y yo amontonadas en el departamento, prácticamente asfixiadas. (Eltit 20)

La evocación de recuerdos no resulta una estrategia útil para transformar la relación con el espacio, lo que influye en que la narración transcurra siempre en un presente que se prolonga indefinidamente y que las únicas alternativas para aspirar a una apropiación del lugar de residencia sea la exploración de espacialidades virtuales proyectadas al futuro. En ese ámbito de acción la imaginación de la narradora logra explotar al máximo sus potencialidades creativas. Ello debido a que las tecnologías digitales son percibidas como lugares donde es posible encontrar un futuro sostenible, como se lee en la siguiente cita: “Los sitios más profundos de las computadoras dan señas de un provenir que el Omar quiere revelar” (Eltit 170). Por lo tanto, representan la esperanza de cambio y, por eso, motivan en la protagonista potentes energías creativas capaces de abrir espacios donde proyectar sus deseos, trascendiendo el clima inicial de violencia que determinaba la experiencia espacial en el barrio. Uno de los lugares que la protagonista logra apropiarse cabalmente es el cibercafé, pues allí tiene acceso a internet, el principal instrumento con que ella y sus amigos resisten a la opresión construyendo nuevas espacialidades. Por ende, lo que predomina en la novela es “el potencial liberador y transgresivo de [las] tecnologías [digitales]” (Braidotti, *Trasposiciones*, 56).

Aprovechando este potencial, la protagonista transforma el espacio virtual -originalmente organizado desde una visión estandarizada del sujeto- en una dimensión en la que se pueden inscribir sus afectos y en la que se pueden dar conocer al resto del mundo sus espacios íntimos. Usando la tecnología a su favor, la narradora encabeza uno de los actos más subversivos y liberadores que emprende la novela, porque hace posible el reconocimiento transnacional de las diferentes espacialidades marginales que el poder busca a toda costa exterminar, y de esta forma, hacer visibles las identidades que lo habitan y sus inéditas formas de producir territorios de resistencia y de liberación.

En la Villa Alemana de *Ruido* también impera un clima de asfixia derivado de la monotonía de la vida provinciana –“El pueblo nos asfixiaba, pero era lo único que teníamos” (Bisama 87)– así como del contexto autoritario del país:

No podemos pensar esos años sin él. No podemos pensar en la dictadura sin la luz de la Virgen que ilumina el cuadro desde el fondo. Tras la tela están los cadáveres, las salas de tortura, los agujeros donde fueron a parar los cuerpos de los muertos, el mar silente sobre el que volaron los helicópteros que lanzaban los cadáveres al mar. Tras la tela están los cerros donde enterraron los cadáveres cubiertos de cal. (Bisama 47)

La reivindicación de la figura del vidente permite insertar al pueblo aislado de la modernidad en el acontecer nacional, aportando sus propios símbolos al imaginario de la dictadura. La imagen de la Virgen María, fuertemente asociada en aquel periodo al vidente de Villa Alemana, trasciende los límites del pueblo, pues su supuesta aparición es aprovechada por el régimen para transmitir mensajes políticos que reafirmaban su legitimidad y su sentido providencial: “es la mismísima Virgen María quien hará su aparición en la cima de un cerro en un pueblo perdido de la quinta región para dar su divino beneplácito al dictador y a su gobierno” (Zamorano Muñoz 327). Sin embargo, lejos de complacerse por la fama que el pueblo adquirió gracias al vidente, el narrador muestra cómo el símbolo de la Virgen deviene también símbolo del horror, al relatar la siguiente escena:

En algunas salas de tortura quedaría una estampita de María pegada al muro. Las víctimas la recordarían a ratos en los escasos momentos en que alguien les sacaba la venda. Pero eso sería todo: una imagen que se cuelga en medio de los golpes eléctricos que sacuden un cuerpo lacerado y desnudo, una imagen que no ilumina a nadie en una sala oscura. (Bisama 56)

La sola mención de María basta para desencadenar una serie de imágenes que remiten a la realidad específica de Villa Alemana. En contraste con el ícono en que se convirtió la Virgen y el joven Miguel Ángel Poblete, el vidente, el narrador intenta construir una constelación de mitologías urbanas, “musicales y cinéfilas” (Zamorano 329) que pueda suplir la falta de símbolos fundacionales de la localidad. Este vacío simbólico funciona, al mismo

tiempo, como el estímulo para recuperar personajes marginales, objetos precarios y lugares menores que confieren a la ciudad su singularidad. La evocación de estos referentes de la cultura *underground* del pueblo y su inserción en el devenir del acontecer nacional y mundial, como es el caso de “la banda de la planta psicodélica” (Bisama 156) que cada cierto tiempo vuelve al pueblo luego de un viaje a Europa, es un gesto que ayuda a superar parcialmente la asfixia de la vida provinciana y que arma al narrador de estrategias simbólicas que permitan amortiguar el impacto de la violencia dictatorial.

Por ello, la apropiación de lugares como “gimnasios [,] canchas [y] centros vecinales decorados con guiraldas que servían para bautizos y matrimonios” (Bisama 86) asume un rol central en la reelaboración del trauma generacional provocado por los horrores del régimen. Haciendo uso de estos espacios menores el narrador alcanza la resiliencia necesaria para resistir a la violencia y al tedio. Resiliencia es la palabra más apropiada para definir la actitud del protagonista¹⁰¹ de *Ruido*, porque, como sostienen Evans y Reid, en el contexto de los discursos liberales y neoliberales este concepto expresa la maleabilidad de los sujetos para adaptarse a la realidad y así sobrevivir a sus peligros. Desde esta perspectiva, los individuos abandonan las acciones que puedan cambiar el mundo volviéndose sujetos pasivos, pues prefieren acomodarse al sistema aceptando su carácter desastroso (Evans y Reid 113). Aun así, es necesario admitir que esta arista problemática de la resiliencia es un producto inevitable del abuso de poder por parte de sistemas totalitarios. En el marco de la dictadura pinochetista, cualquier posibilidad de oposición acarrea una amenaza de muerte. Por esta razón la novela puede ser leída como una narración donde “la actitud insurrecta está totalmente ausente” (Zamorano 334) y en la que predomina unos recuerdos “teñidos por la melancolía y por una sensación de opresión continua” (Zamorano 333) que el narrador no logra cambiar ni siquiera en su presente. En *Ruido* no se relatan grandes hazañas de boicoteo al régimen, sino una resistencia tenue que queda relegada a pequeños actos de rebelión y sutiles disidencias con impactos menores, pero igualmente importantes. Así, en *Ruido*, el rescate de una memoria minoritaria podría hacer sonreír con complicidad al lector que ha vivido en carne propia el mismo ambiente descrito por el narrador. Basta mencionar al vidente, las procesiones de acólitos, los locos del centro y las canciones de los grupos musicales del pueblo para exhibir realidades que se rebelan al relato oficial del país. Tomar nota “de ese estremecimiento secreto”

¹⁰¹ Como indica Rojo, el verdadero protagonista de *Ruido* no es el vidente, sino que el narrador que recuerda desde su posición de testigo: “el foco principal recae sobre un adulto que es un escritor de ficciones y que, escondido en el plural que comparte con sus contemporáneos, mal enmascarado como uno más dentro del grupo, según ya lo indiqué, se contempla a sí mismo en una foto que él guarda en un cajón de su memoria, la del niño que él fue y que estaba destinado a convertirse en el escritor que ahora es” (182).

(Bisama 55) es hacerse cargo de una realidad que existe y que merece ser dicha, porque brinda la oportunidad de zafarse del totalitarismo dictatorial y reafirmar la capacidad de injerencia en la construcción de los propios espacios humanos en que se desenvuelve la existencia.

En definitiva, las experiencias violentas y dolorosas por las que pasan los protagonistas de *Ruido y Fuerzas especiales* los obligan “a pensar en las reales condiciones materiales en que se desarrollan las interconexiones, en [sus] modos de estar en el mundo” (Braidotti, *Materialismo radicale*, 170). De lo cual se puede concluir que las apropiaciones espaciales efectuadas por un punto de vista endógeno producen significados más transgresivos de los que emergen de una perspectiva exógena, porque la vida de los narradores de ambas novelas depende de la capacidad de subvertir el orden dominante.

El espacio humano como lugar de inscripción de la identidad no unitaria

Desde la perspectiva de Angelo Turco, las acciones de territorialización (designación, reificación y estructuración) son una de las formas en que la ideología de una sociedad institucionaliza los comportamientos de los habitantes para regular la ilimitada complejidad de los sistemas espaciales (18). Según el geógrafo italiano, los comportamientos institucionalizados no fijan de una vez por todas las modalidades con que los habitantes se relacionan con sus territorios, pues de ellos “pueden germinar elementos innovadores” (18) que aseguran la apertura de “las sociedades y [de] las formas que sustancian su acción” (18). Sin embargo, los sistemas sociales gobernados por una ideología autoritaria, como es el caso del contexto de *Fuerzas especiales* y *Ruido*, neutralizan la complejidad de los espacios humanos, porque reprimen las prácticas generativas de los sujetos. En la novela de Eltit, este fenómeno se manifiesta en la homogenización de los espacios producto de los limitados márgenes de acción que poseen los habitantes para personalizar sus lugares de residencia con sus marcas identitarias. Por ello, gestos mínimos, como identificar las variaciones del paisaje del barrio, se revelan como actos potentes que permiten transgredir la uniformidad de los espacios, impuesta por un orden social que reprime la expresión de la diversidad. Reconociendo los elementos que singularizan los espacios se crean las condiciones básicas para que la protagonista pueda hallar una posibilidad de apropiación de su realidad espacial. En este ambiente amenazante, cualquier objeto puede cobrar un valor simbólico especial si logra diferenciar un lugar de otro. En la siguiente cita, el objeto que asume ese rol es la barra de seguridad de los departamentos: “Los bloques son todos iguales. Cuatro pisos. Escaleras de cemento. La misma medida para cada departamento. Treinta metros. Una medida invariable.

Solo la diversidad anárquica de las rejas marca la diferencia. O nos humaniza, como señaló uno de los vecinos. Las rejas nos humanizan, dijo” (Eltit 115). La importancia que alcanza un elemento tan prosaico como la reja radica en su capacidad de diferenciar los hogares y, por extensión, a sus habitantes. El sello distintivo de cada reja no es un detalle arquitectónico banal; en realidad, permite la apropiación del espacio, en la medida en que proporciona los símbolos con que los sujetos marcan sus entornos, a la vez que ellos mismos reafirman la singularidad de sus identidades plasmándolas en el exterior. Ello demuestra una de las premisas filosóficas básicas sobre la relación del ser humano con el mundo: que el espacio y la identidad son categorías que se construyen mutuamente. Así, un escenario urbano altamente homogéneo producirá, a su vez, subjetividades uniformadas. Y viceversa. Por lo tanto, “la diversidad anárquica de las rejas” encierra un valor existencial, capaz de restituir a la identidad la posibilidad de proyectarse en el espacio tal cual es: no unitaria, particular, “nómada, dispersa, fragmentada [al mismo tiempo que] funcional, coherente y responsable, principalmente porque está encarnada y corporizada” (Braidotti, *Transposiciones*, 20). Y precisamente porque la narradora es consciente de su específica colocación, aprovecha las condiciones materiales que uniformizan su identidad para subsistir en la hostilidad de su ambiente: “Pienso ahora, en este día especial, que mantiene mi ánimo relajado y lúcido, que podríamos sobrevivir porque mi madre, mi hermana y yo, tenemos un tipo humano tan común que no somos recordadas por nadie” (Eltit 78). Asimismo, la protagonista interpreta a su favor la normalidad del aspecto físico de ella y de su familia, fiel reflejo de la precariedad del “bloque que ha marcado toda nuestra vida” (Eltit 38): “eso me permite asegurar que mi tipo común es en realidad excepcional por el conjunto de beneficios que porta. Soy multitudinaria, estoy en todas partes, me proyecto como Dios y me amplifico dotada de una esquirra de divinidad. Pero no soy yo, somos el yo bloque que habita genéticamente en cada uno de nosotros” (Eltit 78). Reconociéndose prosaica, la mujer sigue las huellas de una ética ecofilosófica que Braidotti define como “devenir imperceptible” (*Transposiciones*, 70), o sea, convertirse en un sujeto integrado a la tierra, “«glocalizado» y universal” (*Transposiciones*, 70) que alcanza una interconexión a escala planetaria con todos los actores del cosmos. En este sentido, apropiarse del espacio es una manera de volverse imperceptible, porque implica poner en acto una atención completa hacia el entorno para sincronizarse con sus impredecibles manifestaciones. En el contexto de *Fuerzas especiales*, diluirse en el ambiente es lo que permite a la protagonista encontrar signos en los más inusitados rincones del barrio para enriquecer sus emplazamientos empobrecidos por la incesante violencia policial.

Aunque en *Ruido* no se hagan alusiones directas a la homogenización de los espacios del pueblo, igualmente persiste la intención de enfatizar la diversidad de los lugares en que se desarrollan las vidas de los villalemaninos. Una estrategia que comparte la novela de Bisama con la de Eltit para marcar los espacios con nuevas imágenes es la narración de sueños con el pueblo y con el barrio. Los narradores recurren a la dimensión onírica porque, a falta de un entramado simbólico sólido que defina la vida urbana, se vuelcan a sus interioridades para extraer significados que puedan ampliar las posibilidades de apropiación de sus espacios. El vecindario de *Fuerzas especiales* carece de símbolos, monumentos, relatos e imaginarios típicos de la ciudad tradicional, por lo que la narradora debe encargarse de ese vacío creando ella misma las referencias para orientarse en su realidad espacial. Lo mismo sucede con la ciudad que expone *Ruido*, la cual está desprovista de significados fundacionales y, para suplir esa carencia, el narrador busca en las imágenes que proporciona la ensoñación otros signos que puedan definir la experiencia espacial en Villa Alemana. Así, en ambas novelas, el sueño se instituye como una fuente alternativa de donde extraer símbolos y como la última táctica disponible para trasgredir el poder autoritario que coarta la posibilidad de innovación en los sistemas sociales representados. Uno de los sueños que se narra en *Fuerzas especiales* es el siguiente:

Ahora él se detiene frente a mí y me dice que tuvo un sueño realmente caótico. Dice que en su sueño entraba a gran velocidad un contingente masivo de policías que encerraba a los bloques por los cuatro costados. Había cincuenta sistemas antisatélites Krona. Dice que se trataba de un encierro que había sido automatizado mediante rejas virtuales. Unos barrotes inmatrimales, ¿entendís?, dice. Algunos policías, dice, los que tenían un grado más alto en el escalafón, los oficiales, quebraban la física porque caminaban por las paredes, pero cuando llegaban a los pasillos del cuarto piso rugían como animales prehistóricos. [...] Después, los oficiales de policía y los comisarios de los tiras¹⁰², emitían sus órdenes desde los techos. Dice que algunos tiras volaban, con la torpeza de las gallinas, a una altura baja, insignificante, buscando a sus víctimas porque ya se había decretado el día del juicio final para los bloques. (Eltit 93-4)

Aunque la correlación entre este sueño y la creación del primer videojuego chileno no sea declarada explícitamente, es evidente que entrega los materiales imaginativos necesarios para empezar a fraguar el proyecto virtual de la narradora y de sus amigos Omar -quien tiene el sueño- y Lucho. En definitiva, la visión onírica de los uniformados actuando como si fueran personajes virtuales sirve de inspiración para crear el videojuego “Pakos Kuliaos” en que los policías persiguen a los habitantes del barrio. La virtud de esta nueva dimensión virtual consiste en que a los oprimidos residentes del vecindario se les concede la posibilidad simbólica de

¹⁰² Forma coloquial de detectives.

ganar el juego contra los opresores. Esta simulación es potente porque reafirma la esperanza de que algún día esto pueda suceder efectivamente.

Fiel a su posición de testigo, el narrador de *Ruido* relata sueños de otros habitantes de Villa Alemana, como el que tiene un personaje de una película sobre el pueblo que todavía no existe:

En esa película, él le contará a ella que tiene un sueño. En el sueño, una multitud bailará en círculos alrededor de una hoguera que no es una hoguera. En el sueño, a primera vista no podremos saber lo que hay en el centro de la hoguera mientras el muchacho avanza hacia ella. Ahí se moverá arrastrado por una ola que se convertirá en un remolino que lo traga. Ahí bailará en círculos hasta darse cuenta de que el centro de la hoguera es el vidente, que estará sentado en el suelo, con las piernas cruzadas como si fuera un Buda negro. De este modo, mientras todos giran y se sacuden, la única luz que habrá es la que irradia el cuerpo del vidente, que abrirá la boca y emitirá un murmullo. Ese murmullo parecerá, en el sueño que el muchacho le cuenta a la muchacha en la película, una plegaria o una confesión. Ese murmullo es lo que animará a la turba que lo escucha como un estruendo que les posee el cuerpo. (Bisama 168)

Este sueño ficticio reafirma la figura del vidente como el símbolo que aglutina la realidad indescifrable de la ciudad, puesto que de él se irradia el ruido que se intenta decodificar a lo largo de toda la novela. En este sentido, Miguel Ángel Poblete es representado como el centro organizador de los flujos subrepticios que componen la atmósfera de Villa Alemana. Sin embargo, es un centro dislocado porque no remite a ningún significado concreto: su misterio es el mismo que define al espacio urbano que representa. En efecto, el murmullo que se escucha del vidente es incomprensible, aunque de igual modo tiene la capacidad de congregar gente atraída por una promesa de sentido que permita dar espesor a unas vidas en búsqueda de representación. El vidente representa el significante sin significado, la cáscara de un pueblo sin contenidos precisos, abierto a la remota posibilidad de que otros murmullos sí puedan expresar la sustancia de su atmósfera.

En definitiva, la necesidad de proyectar la heterogeneidad de la identidad en el espacio que se habita lleva a los narradores a recurrir a la dimensión que concentra con mayor intensidad la subjetividad: el sueño, cuyas imágenes -ricas de símbolos, significados, deseos y afectos-, al ser proyectadas en el territorio, logran individualizarlo y reafirmar la multiplicidad de experiencias espaciales que la lógica del poder autoritario pretende cancelar.

El espacio humano como hoja en blanco

Debido a su extrema cercanía con la materia, el punto de vista endógeno es capaz de vislumbrar lo invisible que a veces irrumpe en el espacio en mayor medida que la mirada exógena. Por estar profundamente arraigados a sus contextos de pertenencia, los narradores de

Ruido y Fuerzas especiales logran identificar las resonancias incorpóreas que circulan por el ambiente y cristalizarlas en nuevas representaciones literarias de espacios intersticiales que no han sido lo suficientemente atendidos por la narrativa chilena¹⁰³ y extranjera¹⁰⁴. Ello ha contribuido a que no exista un imaginario definido entorno a las zonas urbanas periféricas a las grandes ciudades del país y que, por ende, Villa Alemana y el barrio anónimo de *Fuerzas especiales* se presenten como hojas en blanco abiertas a la inscripción de nuevos significados. De modo que cualquier detalle percibido por los narradores tiene la potencialidad de convertirse en una representación posible del espacio en que habitan. La observación atenta de los protagonistas de ambas obras es fundamental para este propósito, pues persigue extraer de los datos de la realidad unidades de sentido que permitan definir el espacio vivido y, en última instancia, apropiarse literariamente de este.

En el caso específico de *Fuerzas especiales*, el ideologema que presenta a la población como una hoja dispuesta a ser escrita puede ser identificado en la construcción de espacialidades utópicas. Este procedimiento aparece como una forma de crear las condiciones simbólicas necesarias para fundar espacios habitables en un contexto que amenaza por todos los flancos la realización plena de la existencia humana. Es necesario precisar que un espacio habitable corresponde a un ambiente en donde los habitantes pueden desplegar libremente sus identidades no unitarias proyectándolas en sus escenarios de vida cotidiana mediante marcas simbólicas. Desde esta óptica, es evidente que en la novela se describen espacios que no proporcionan las condiciones materiales suficientes para que sean habitables. Así lo demuestran los valores opresivos encarnados en la infraestructura de los pequeños departamentos en que los personajes viven hacinados, del cibercafé y de los escasos lugares públicos. Para sobrevivir en estos ámbitos, la narradora debe inventarse nuevos significados y usos de las estructuras urbanas que le permitan amortiguar el impacto de la hostilidad ambiental. Uno de los episodios en que se patenta el esfuerzo de la protagonista por captar en el ambiente algún signo que la traslade a otro lugar mental es cuando se prostituye en el cibercafé:

Doce minutos de dolor. Tengo que buscar otra imagen, lo sé, voy a hacer un recorrido muy exacto por los sitios hasta anular el dolor que me provocan las clavada del lulo. Tengo que encontrar una imagen fija, lenta, opaca. Una imagen parecida al instante en

¹⁰³ Felipe González, autor de *El Faro*, en una entrevista que concedió al podcast *Cita de libros* reflexiona sobre el motivo por el cual recibe tantas preguntas acerca de por qué su novela se sitúa en Valparaíso. El autor comenta que esta pregunta revela un marcado centralismo en la narrativa chilena, porque se da por hecho que las novelas transcurran en Santiago.

¹⁰⁴ Los lugares en Chile predilectos para la narrativa extranjera son los que se ubican en la zona sur del país. En las novelas italianas, raramente son mencionados espacios humanos periféricos (como ciudades de provincia, poblaciones pobres, extrarradios urbanos, etc.), porque no forman parte del mapa mental de los autores europeos.

que me despierto, cuando abro los ojos en medio de una ausencia que carece de límites y soy solo un espacio informe, un mundo entero que radica en mí. (Eltit 104)

La experiencia del dolor induce en la mujer la necesidad de escapar a un lugar interior, porque este es mucho más acogedor de lo que podría llegar cualquier paraje del barrio. Ese lugar interior aparece figurado en el momento onírico de la duermevela y, la búsqueda de una imagen que pueda capturar aquel instante, se convierte también en una búsqueda poética, porque constituye el intento por dar forma espacial a una sensación experimentada en la plena intimidad. Ante la falta de significados entrañables en los espacios físicos, la narradora recurre así a su imaginación para encontrar allí un refugio. Sin embargo, ese lugar de amparo no queda confinado en la intimidad, sino que se proyecta hacia el exterior y se cristaliza como una nueva referencia a la que la narradora acude para aguantar el dolor cada vez que se vuelve a prostituir en el cubículo del cibercafé. De modo que, a partir de un gran esfuerzo creativo, un espacio inhóspito puede aspirar a ser mínimamente habitable en cuanto es marcado por los valores identitarios de sus habitantes.

En tal sentido, si las heterotopías se definen como una sedimentación de significados no oficiales creados por subjetividades diferentes, entonces tanto el cibercafé, como los bloques y el barrio en general lo son en el pleno sentido de la palabra, considerando además que son espacios que producen alteridades marginalizadas y que reflejan las fracturas actuales del habitar cotidiano dentro de la sociedad chilena. Para algunos estudiosos como Tiziana Villani, es necesario trascender la idea de que la heterotopía pueda ser delimitada en espacios bien definidos y pensarla como una condición que respecta a todos los sujetos, pues supone “la expresión de una transformación en curso” (Villani 96). Considerar la heterotopía en estos términos abre la posibilidad de reconocer los flujos de transformación que se dan en todos los espacios intersticiales, así como también de reconsiderar la periferia narrada en *Fuerzas especiales* como un nuevo centro desde donde se traman inéditos procesos transformativos y de resistencia (Pavié Santana, “La construcción de espacios habitables a través de una ética afirmativa en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit”, 284).

En definitiva, la heterotopía define las condiciones materiales y simbólicas del espacio en que se desenvuelven los personajes de la novela. Sin embargo, la esfera donde concretizan las imágenes que abrirán nuevas espacialidades habitables es la que corresponde a la utopía, puesto que se ubican siempre en un más allá imaginario. Un espacio utópico es, por ejemplo, el videojuego, así como cada una de las representaciones literarias que modifican el barrio a la medida de las subjetividades de sus habitantes. Asimismo, la creación de lugares utópicos responde al deseo de escapar de un ambiente heterotópico que produce desigualdad,

precariedad y marginalización de la sociedad. Tal como apunta Foucault, la utopía tiene como punto de partida el propio cuerpo y, por ello, no es extraño que “una de las utopías más antiguas que los hombres se contaban era el sueño de cuerpos inmensos, desmesurados, que devoran el espacio y dominan el mundo” (*Utopie Eterotopie*, 38-9). El cuerpo de la protagonista de la novela es también el lugar en que se dan origen a las utopías que rediseñarán la realidad espacial del cibercafé, puesto que desde su sufrimiento físico proyecta nuevas espacialidades que no se encuentran en ninguna parte más que en sus figuraciones imaginarias. Al respecto, Foucault comenta que las “utopías consuelan” (Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 3), mientras que las heterotopías

inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. (Foucault, *Las palabras y las cosas*, 3)

La construcción de espacialidades utópicas corresponde a una forma de distanciamiento del ambiente para luego volver a él con una mirada renovada. Se trata de un distanciamiento que no niega las fuerzas materiales que constituyen el contexto de la narradora, sino que funciona más bien como un límite auto-impuesto para evitar ser afectada por las amenazas externas. Sin la creación de utopías, la vida en el barrio se volvería simplemente insostenible, incomprensible e inapropiable.

En *Ruido*, el ideologema que hace asimilar a Villa Alemana como un espacio abierto a la creación *sui géneris* de nuevos significados se manifiesta en la captura de signos mínimos de la ciudad para emplearlos como materia prima en la formación de espacialidades simbólicas inéditas. Unos de estos signos son los stencils con la cara del vidente pintados en varios muros del centro urbano y que el narrador encuentra de improviso en su adultez mientras realiza una de sus caminatas por la ciudad. La aparición de estos stencils en el presente no solo “desentierran la figura del héroe [...] reinstal[ándola] en la contemporaneidad” (Rojo 188), sino que también sirve como el punto que da origen al despliegue de la memoria y, por ende, de la narración entera. En efecto, uno de los párrafos con que se da inicio a la novela da cuenta del hallazgo de esta imagen misteriosa:

Hace unos años empezaron a aparecer stencils en el centro: el rostro del vidente mirando al cielo, cortado en líneas perfectas en una plantilla sobre la que alguien había lanzado un spray de pintura fluorescente. Los rayados no decían nada, no explicaban nada. El rostro del vidente era aquel que habíamos visto en nuestra infancia y que sobrevivía en las fotos de la época. El vidente ya había muerto cuando su rostro empezó a aparecer; los miembros de su ejército de apóstoles habían vuelto a sus cuarteles; la santidad era solo un resto radiactivo en un muro de adobe. (Bisama 12)

Un elemento que podría ser insignificante para cualquier otra persona que no conoce la historia del pueblo, alcanza una gran importancia tanto para el desarrollo de la memoria minoritaria como para la formación de nuevas representaciones simbólicas de Villa Alemana, porque pese a que gatilla el recuerdo de espacios que ya no existen, los recupera en el presente con una óptica renovada:

El pueblo nunca dejó de ser esto: una costra de viviendas y casas quinta y locales comerciales y escuelas con cancha de tierra, que se edificó en torno a una estación de trenes. Nunca tuvo una Plaza de Armas porque no fue necesaria. Nadie iba a quedarse aquí. Cuando llegó el vidente, la mitad de las calles del pueblo eran de tierra y aún nadie había construido sobre los cerros. Su esqueleto era la línea del tren que llevaba del puerto a la capital. En su origen había solo una estación de ese camino. Había crecido desde ahí. (Bisama 23-4)

El pretexto que permite liberar los recuerdos sobre una ciudad indefinida es una mínima marca encontrada entre los muchos grafitis garabateados en las murallas del pueblo. De ese modo, los stencils con la cara del vidente proporcionan el primer material simbólico para comenzar a modelar los espacios sin forma de Villa Alemana. Su importancia se revela al final de la novela, cuando por fin se descubre la autora de los rayados:

La pillaron después de un año. Pintó al vidente en la puerta de una casa cerca del centro. Alguien iba saliendo. La puerta se abrió mientras disparaba la pintura. Un hombre la cogió de la mano y llamó a la policía. La llevaron a la comisaría. Su abuela la fue a buscar. No le pasó mucho. La soltaron varias horas después. Era menor de edad. La jueza que le tocó era simpática y no se escandalizó. La noticia salió en un diario local. Pasó inadvertida. Esa misma semana, los encargados de una pizzería del centro fueron detenidos por matar gatos en unas ceremonias satánicas, a escasos metros de una carretera de alta velocidad que quedaba en el sector sur. Pusieron una foto de los stencils en la nota.

La reproducción de la imagen que venía en el diario era malísima. La muchacha lo había conseguido: en esas líneas falsas estampadas sobre un muro viejo estaba el murmullo de la memoria. (Bisama 162-3)

El hecho de que este episodio sea relatado en el desenlace de la novela demuestra que solo una perspectiva interna, anónima y fuertemente compenetrada con su colocación espacial y temporal es capaz de representar certeramente la atmósfera del pueblo. El formato con el que estas imágenes del vidente circulan por la ciudad y por los medios de comunicación transmite la naturaleza de su referente y todo lo que representa: una realidad que pasa inadvertida, pues no existen modalidades de percepción y de representación tradicionales que puedan dar cuenta de la singularidad de las experiencias vitales que se producen habitando profundamente los espacios humanos de Villa Alemana. Aunque la relación entre el acto satánico y la aparición de las imágenes del vidente plasmadas en la ciudad no es sugerida de forma explícita, igualmente es posible interpretar la injerencia que este hecho tuvo sobre la reactualización del sórdido clima que caracterizaba la época del vidente, en que muchachos aburridos y a la deriva

se divertían emulando ritos esotéricos para salir de la monotonía provinciana. De ese modo queda demostrado cómo una mínima huella se convierte en un signo que motiva acciones performativas concretas en el espacio. La ceremonia satánica es una de ellas, pero la que más importa es la que emprende el mismo narrador: la recuperación de símbolos que puedan servir como materiales creativos para reinventar los espacios en que se ha enmarcado toda su infancia y juventud.

Por otra parte, la mención del stencil del vidente al inicio y al final de la novela puede ser interpretada como una forma de recrear el funcionamiento cíclico y recursivo de la memoria: un ir y venir entre el pasado y la actualidad, sin estructuras predecibles y desencadenada por una pequeña huella que abre la complejidad de un mundo latente. Por ello, para Rojo, el tema central de la novela es “el recordar mismo, su diferencia con el recordar oficial u ordinario y su especificidad en la medida de su constitución no en materia para una noticia periodística, sino en el fundamento para una obra de literatura” (185). El recuerdo propio, gatillado por los restos de la ciudad que el narrador va encontrando en su presente, proporciona los materiales imaginarios para rescribir los espacios del pueblo, puesto que permite dejar constancia de los elementos que podrían definir el ruido que embiste a la realidad de Villa Alemana. De ese modo, cualquier imagen extraída de la memoria o de los objetos y personajes que componen el paisaje urbano, se transforma en una oportunidad para dar forma a los espacios de la ciudad y sacarlos de esa “intuición neblinosa, la de un yo infantil que buscaba aún a ciegas, porque no sabía, porque no podía saber, en qué consistía eso que buscaba” (Rojo 186).

3.2. La multisensorialidad y los espacios vacíos

La atención que conceden las novelas italianas y, en mayor medida, las novelas chilenas a las presencias invisibles y a las fuerzas no reconocidas que configuran el espacio humano en Chile, contribuye a que zonas vacías de significados sean reinsertadas en un mapa imaginario que reconoce sus valores espaciales y fenomenológicos. Este “ejercicio de orientación y disposición cartográfica requiere concentrarse en lo exterior” (Braidotti, *Transposiciones*, 245), concentración que en las novelas se puede individuar en la activación de la percepción sensorial, con la cual los narradores logran captar las diferentes estratificaciones de sentido que se sedimentan en los espacios. De modo que la apertura atenta hacia la realidad externa se constituye como uno de los principios básicos para la apropiación espacial, dado que percibiendo las materialidades huidizas de un lugar es posible integrarla al propio marco de

comprensión. Por ende, apropiarse literariamente del espacio humano es una forma de sincronizarse con el mundo dejando a un lado “la visión humanista del sí mismo y de los hábitos centenarios que miran hacia dentro” (Braidotti, *Transposiciones*, 204). Si en las novelas la percepción sensorial se presenta como una de las modalidades imaginarias con las que se logra identificar una dimensión espacial inobservada, entonces su importancia es crucial en el análisis de aquellos lugares desprovistos de representaciones literarias y extra-literarias, es decir, de los que Bauman, Kociatkiewicz y Kostera llaman espacios vacíos. Pues bien, las novelas italianas y chilenas que se analizan en esta investigación se apropian de estas formas territoriales que, al recibir un conjunto de significados, acaban reinsertándose en el mapa imaginario propuesto en cada narración. Sin embargo, la apropiación de un espacio en desmedro de otro genera, a su vez, espacios vacíos que quedan al margen de las geografías literarias de las novelas. Este descarte es inevitable, puesto que “para que cualquier mapa «tenga sentido», algunas áreas [...] deben ser excluidas como privas de sentido y -desde el punto de vista de la funcionalidad- poco prometedoras. La exclusión de tales lugares permite a todos los otros brillar y adquirir significado” (Bauman 116). Por lo tanto, estudiar las apropiaciones espaciales efectuadas por puntos de vista distintos permite abarcar los espacios vacíos que una de esas perspectivas deja sin definir, pero que otra recupera representándolos literariamente. La importancia de la polisensorialidad en la percepción de una zona geográfica imperceptible para determinados puntos de vista se revela en su influencia sobre la capacidad de los individuos de adherirse al mundo, así como en su injerencia en “la estructuración y en la definición del espacio” (Westphal 184), puesto que “los sentidos son geográficos, en la medida en que contribuyen a la orientación en el espacio, a tomar conciencia de las relaciones espaciales y a la captura de las especificidades de los lugares” (Westphal 184). Además, estudiar la percepción sensorial en la apropiación del espacio permite identificar la relación del contexto de referencia con los procesos internos de los personajes. La subjetividad de los textos se enriquece cuando esos procesos son mencionados para narrar el ambiente de un punto geográfico inobservado, puesto que de los sentidos “surgen imágenes innovadoras [del espacio humano], es decir, paisajes literarios” que connotan “la experiencia vivida [...] por parte de un observador” (Jakob 40).

En definitiva, los sentidos que predominan en cada punto de vista y que ayudan a iluminar zonas oscuras del espacio en Chile son la vista, en la perspectiva exógena; el olfato, en la alógena; y el tacto y el oído, en la endógena. Considerando que históricamente la vista ha

sido conceptualizada como el sentido más intelectual de todos¹⁰⁵, mientras que el resto es asociado a lo corporal, a lo intuitivo y a la sinestesia, es posible notar la mayor o menor proximidad que cada novela establece con la materia. Asimismo, reconocer en el análisis la importancia de estos sentidos “corpóreos” en la percepción de dimensiones espaciales vacías permite “poner en discusión la centralidad del ojo y la primacía de la mirada” (Bruno 17) en las representaciones que los sujetos se hacen del ambiente circunstante.

3.2.1. El punto de vista exógeno: ver para poseer

La preponderancia de la mirada en las novelas italianas es un producto del estado de viaje permanente en que se encuentran sus protagonistas. El desplazamiento no concede el tiempo necesario para concentrarse sobre las realidades interiores, sino que permite coger solo superficies y formas (Leed 91) a partir de la distancia que se crea entre observadores y observados, razón por la cual a los viajeros se les suele atribuir un punto de vista objetivo. Según Leed, “se puede comprender mejor esta objetividad si se la considera como consecuencia de los métodos de los que se sirve el viajero para extraer los elementos invariables y predecibles de un mundo en continua mutación” (92). En el siguiente fragmento de *Orizzonte mobile* se evidencia dicha objetividad en cuanto el narrador se limita a señalar, sin adjetivos calificativos, los paisajes que observó en su viaje en coche por la Patagonia y que registró con su cámara fotográfica:

No sé si tengo mucho que contar a propósito de este viaje, porque fue sobre todo una historia de paisaje, y de paisaje atravesado en coche. Me detuve seguido para hacer fotografías, eran como apuntes visivos, esa pampa, esa estancia, ese color de la tierra, esas montañas al fondo. No lo había hecho nunca: tenía la máquina fotográfica en el asiento de al lado, y me paraba algunas veces sin apagar el motor y, en ocasiones, sin siquiera bajarme, operando solo desde la ventanilla. Afuera había generalmente mucho viento. (Del Giudice 37)

Sin embargo, la objetividad de la vista se pone en discusión cuando se atiende al hecho de que son solo determinados paisajes los que son fotografiados, aquellos que cuentan con una

¹⁰⁵ Refiriéndose a la geografía sensorial, Westphal comenta las objeciones de varios geógrafos culturales sobre la preponderancia del dato visivo y las razones por las cuales ha alcanzado tal prevalencia: “En realidad, esta jerarquía emerge, en primera instancia, de la taxonomía sensorial de los geógrafos, que consideran algunos sentidos más activos que otros. Aunque sin generalizar, el olfato, el tacto y el gusto serían sentidos íntimos, *corpóreos*, mientras que la vista y el oído serían sentidos distantes, *cerebrales*” (Westphal 184). Urry y Larsen también reconocen la primacía de la vista en la cultura occidental en los siguientes términos: “la mirada fue vista durante mucho tiempo como el más noble de los sentidos, el más discriminatorio y confiable de los mediadores sensoriales entre los humanos y sus espacios físicos. Este énfasis en la vista está presente dentro de la epistemología occidental, dentro de la religión y de otros simbolismos y dentro de las nociones sobre cómo la sociedad debe ser visible y transparente para el gobierno” (18).

carga de valores aprendidos antes del viaje. De manera tal que fotografiar se convierte en un acto performativo que “ordena, forma y clasifica, en lugar de reflejar el mundo” (Urry y Larsen 2). En ese sentido, la vista funciona como el mejor aliado en el intento de dar un sentido personal al mundo que pasa mientras el viajero lo atraviesa. Por lo general, ese sentido se encuentra mediante la estetización del paisaje, tendencia que, según Jakob, se da con fuerza en esta época de crisis espacial: “mientras en una visión cósmica del mundo cada cosa se encuentra en su lugar, para el hombre de la crisis, el primero en trazar un sentido del paisaje, nada está en su lugar, y es necesario interpretar en todas partes la naturaleza” (30). Por esta razón, en las novelas abundan las consideraciones sobre la belleza del paisaje natural. Un ejemplo: “La luz del atardecer era muy contrastada en el amarillo compacto y el ocre oscuro de los campos, el color del agua y el de las montañas cercanas, era un paisaje bellissimo, y fue solo gracias a un error que lo vi” (Del Giudice 41). Es probable que esta representación espacial basada completamente en lo visual no aporte nuevos datos sobre el ambiente observado. En realidad, su función es otra: la de mostrar un paisaje auténtico porque se muestra al observador por sorpresa sin previas mediaciones. Para Jakob, estudioso de los paisajes literarios en la literatura europea, confía en esa solución “muy radical y difícilmente practicable” para superar “el frenético juego de multiplicaciones especulares” (Brevini 314) que induce a conocer un sitio incluso antes de verlo en persona. Sin embargo, este intento a veces no es suficiente para proponer una imagen renovada de un lugar que parece haber sido visto millones de veces. Por ello, Brevini apuesta por una alternativa más factible: “desplazar la atención del paisaje en sí a las modalidades de su fruición” (314). En esa dirección, sería posible detectar detalles en el ambiente que contribuyan a la renovación de la mirada y así lo demuestra, en efecto, la siguiente cita de *Orizzonte mobile*, en donde la visión de un espejismo en medio de la Antártida permite convulsionar la experiencia espacial:

Recuerdo que un día creí ver a unos cien metros de la nave una caja grandísima. Me torturé el cerebro no sabiendo dar una explicación a la razón por la cual esa caja fue arrastrada hasta ahí, aunque solo fuera por la madera que en ese momento y en ese lugar era un elemento precioso, que no podía ser desperdiciada de esa manera. Movido por una profunda curiosidad me dirigí hacia el objeto y mis raquetas de nieve lo golpearon de inmediato: la supuesta caja se reveló una hoja de periódico que había volado quién sabe cuándo del barco. (Del Giudice 115)

El narrador no se limita a observar desde una posición fija, sino que pone en movimiento todo su cuerpo para constatar el origen del objeto inaudito y, de ese modo, logra modificar, aunque solo por un instante, la percepción de la Antártida, marcada de antemano por una serie de imágenes que tienden a caracterizarla como un espacio blanco, monótono y vacío. Otro episodio de la novela que desarrolla la propuesta de Brevini, poniendo énfasis en

la recepción subjetiva del paisaje en lugar de la descripción referencial de sus características, es el siguiente: “En el borde de la banquisa, levantados por la refracción, [los glaciares] parecen edificios de una ciudad fundada en la orilla del mar. La ilusión es aún más completa a medida que el sol poniente reverbera y se recoge en la cima de una alta torre que parece un inmenso faro que sobresale sobre las aguas” (Del Giudice 101). En comparación con las representaciones referenciales de un paisaje, las impresiones personales son más ricas en imágenes espaciales innovadoras. Por esa razón, la apropiación espacial puede ser identificada en las novelas allí donde se detallan imágenes derivadas de ilusiones, sueños, evocaciones y deseos. Por ende, la propuesta de Brevini consistente en cambiar la atención desde la observación objetiva del paisaje a la experiencia subjetiva contribuye, a su vez, a revalorizar la apropiación espacial como un acto íntimo capaz de evidenciar las particularidades de los lugares. De todas formas, lo que el narrador, en la cita precedente, alcanza a visualizar es selectivo, si bien esta mirada enfocada es central para su apropiación espacial (Urry y Larsen 111) y para la que emprenden el resto de los personajes de las novelas italianas. En efecto, mirar implica poseer el espacio (Bachelard 93) y la necesidad de consolidar esa apropiación conduce a que los narradores, específicamente de *Orizzonte mobile* y de *Ultima Esperanza*, tiendan a fijar el espacio fotografiándolo o convirtiéndolo en un cuadro paisajístico. Ambas novelas relatan episodios en que el ambiente es representado como una “imagen sublime que solo un excelente pintor sabría reproducir” (Ferruccio Cuniberti 74) y que coincide cuando un lugar se les aparece como una visión panorámica: “Glaciares, cascadas, cimas rocosas, precipicios, nieves eternas, bosques muy tupidos forman un conjunto de tal belleza y grandiosidad que el pincel de un pintor excelso podría dar solo una vaga idea: ¿Cuáles son mis modestos bocetos que acompañan mi relato de viaje?” (Del Giudice 62). La relación que se establece entre el paisaje y la pintura busca representar la inmensidad de una impresión efímera y particular “agigantada por la contemplación” (Bachelard 246). Sin embargo, detrás de esta representación se esconde también una aspiración de dominio entre quien ve y el sujeto/objeto visto (Pratt 369), así como el deseo de continuidad que se interrumpe con la partida de la matriz de proveniencia y “de estabilidad en una situación de desequilibrio, de inmutabilidad en un estado transitorio, de coherencia en un clima de disociación” (Leed 37). En última instancia, indica la necesidad de acomodar lo que efectivamente encuentran en el espacio en las expectativas de lo que esperan encontrar. Incluso cumpliendo este deseo, el narrador de *Orizzonte mobile* advierte los límites que impone la visión fotográfica del paisaje, puesto que mientras más se deja llevar por la ebriedad de las imágenes que pasan sin cesar fuera de su

coche, menos aferra: “ese es el problema de las fotografías” (Del Giudice 39) y del viaje, en general, que tiende a estimular la vista antes que cualquier otro sentido.

Aun así, en las novelas, la vista se transforma en el medio por el cual se iluminan espacios vacíos para la percepción europea. Viendo, Federico Sacco logra darse cuenta de la existencia de aldeas indígenas, desmontando su errada teoría sobre la virginidad de las tierras que pretende cartografiar. Sin embargo, es capaz de reconocer esos emplazamientos autóctonos porque su vista tiende a posarse en los signos humanos que encuentra dentro de la naturaleza. Por esa misma razón, el explorador italiano identifica solo aquellos paisajes que se ajustan a las representaciones estéticas construidas por la mentalidad occidental para determinar la forma en que debe ser concebida la naturaleza. Pese a ello, en *Ultima Esperanza*, se evidencia la clara voluntad de integrar en el relato aspectos inhóspitos e ignotos de la naturaleza, que las representaciones literarias tradicionales tienden a rechazar. La narración del hallazgo del *Avisaurus federici* es una prueba de ello, puesto que su aparición no se limita a la sola mención, sino que es aprovechada para profundizar sobre los detalles insólitos del animal¹⁰⁶ y, de paso, para desafiar la racionalidad occidental que dudaría de la existencia de esa creatura y del peligro que conlleva estudiarla científicamente. Así, dando forma a espacios vacíos, el viajero italiano saca a la luz seres inusitados, antes camuflados en la imperceptibilidad de esos espacios.

Asimismo, mediante la vista, el narrador de *Orizzonte mobile* conceptualiza un sector de Punta Arenas que, seguramente, no ha merecido la atención de ninguna otra novela italiana: la Zona Franca. Recorriéndola en taxi, el viajero solo logra ver desde la ventanilla sus contornos superficiales: “la Zona era un enorme emporio al final de la ciudad en dirección al aeropuerto, una amplia avenida con grandes construcciones de uno o dos pisos a la izquierda y a la derecha, otra avenida con un lecho de flores al medio que corre hacia el mar” (Del Giudice 20). A pesar de que este fragmento registra solo las formas externas de la Zona Franca, contribuye a ampliar el mapa mental de Punta Arenas que podría tener un viajante extranjero.

¹⁰⁶ “El animal es bípedo y es del tamaño de un pavo, pero tiene patas mucho más desarrolladas con articulaciones similares a las de un avestruz y que terminan en un pie escamoso de tres dedos, provisto de una garra en forma de gancho. El cuerpo presenta una suerte de plumaje lanudo gris con matices azulados y dos extremidades superiores que parecen alas claramente no aptas para volar. La cola es larga un brazo y medio, es muy móvil, se estrecha en la punta como en las lagartijas y también está cubierta de plumas. Pero las partes más singulares de este pseudo pájaro son el vigoroso cuello alargado, casi de la forma de una serpiente, y la cabeza, ambos privados de plumas, pero recubiertos de escamas de una sustancia córnea. La boca, o pico, muy ancha y pronunciada, también está compuesta del mismo material duro, sobresale unos cuatro dedos y está equipada de una dentadura muy finamente serrada. El ojo es lateral como en los pájaros, pero es de color amarillento, con la pupila cortada verticalmente como en los reptiles” (Ferruccio Cuniberti 253).

Y, por último, contemplando el paisaje de su lugar de acogida, Janez Benigar alimenta su imaginación de la que emergen nuevas asociaciones de sentidos que permiten interpretar, con una mirada renovada, la geografía de la Araucanía:

También Benigar está fascinado por este pozo y llega a decir que una pequeña parte de la Lemuria no desapareció en el agua, sino que quedó en la superficie y es un pedazo de Araucanía. Ama pensar que también su pie se apoya sobre un suelo friable que se abre hacia profundidades abismales, como en un terremoto; la Historia entera, a un cierto punto, parece convertirse no en un trayecto ascendente, grandes o pequeñas pirámides que se elevan contra el cielo, sino hacia abajo, hacia la oscuridad. (Magris 51)

La relación entre el continente hipotético y la Araucanía favorece en el estudioso esloveno reflexiones poéticas sobre la constitución del territorio y sobre el modo en que se desenvuelve el devenir histórico de la humanidad y del planeta. De esa manera, se habilitan nuevas imágenes que alumbran zonas que, para un punto de vista europeo, se encuentran nubladas por las tradicionales representaciones relativas a la naturaleza salvaje. En efecto, el espacio puede llegar a ser vacío incluso si ha sido determinado por códigos estables, porque estos impiden ver sus dimensiones potenciales. De modo que el espacio se llena efectivamente cuando es imaginado con miradas alternativas capaces de liberar sus virtualidades antes inobservadas. Además, según Westphal, ponerse a jugar con aquellos referentes geográficos que han sido codificados excesivamente produce un efecto liberador (118) y, quizás por ese motivo, los narradores italianos insisten en subvertirlos asignándoles otros sentidos. Una consecuencia inmediata de la creación de nuevas representaciones literarias de zonas “sobredeterminadas” (Westphal 118) por la mirada europea, como la Araucanía y la Patagonia, es la fundación de espacialidades simbólicas inéditas que contribuyen a la apertura de nuevas realidades y significados.

No solamente la vista es el sentido que participa en la exhumación de los contenidos encarnados en espacios vacíos para la perspectiva endógena. También el tacto, el olfato y el gusto son percepciones sensoriales representadas en las obras italianas para procesar la realidad, aunque en mucho menor medida que la mirada. Ejemplos que ilustran el despliegue del tacto como una forma kinestésica de apropiación de espacios vacíos se encuentran en cada episodio que relata un desplazamiento a pie de un lugar a otro. Ello debido a que caminando se entra en contacto con las materialidades del ambiente mediante el tacto. El háptico, así como lo interpreta Bruno en su *Atlante delle emozioni*, “juega un rol tangible, táctil, en nuestro «sentido» comunicativo de la espacialidad y de la movilidad, modelando la trama del espacio

habitable y, en definitiva, trazando nuestros modos de ser en contacto con el ambiente” (Bruno 17). En la siguiente cita, el acto de besar el suelo inmediatamente después de pisar tierra chilena asume un valor performativo, porque manifiesta la realización de una conducta aprendida -y no instintiva, como refiere el narrador- luego de llegar a un lugar tras un largo y difícil viaje: “No oculto que después de haber desembarcado cedí por instinto al impulso de arrodillarme y de rozar el suelo con los labios” (Ferruccio Cuniberti 16). Este gesto connota las expectativas de Federico Sacco respecto a sus exploraciones en un territorio que imagina sin una propia historia y cultura, vale decir, como un espacio vacío.

En cuanto al sentido del gusto, destacan las descripciones de la cazuela, plato típico chileno, que a Federico Sacco le hace recordar su infancia y su lejana casa: “pero no siento nostalgia real, más bien me suscita recuerdos placenteros que me ayudan a no sentirme tan solo” (Ferruccio Cuniberti 207). El solo hecho de que una comida chilena lo haya remontado a su niñez, desmiente su idea inicial de que Chile era un territorio salvaje desprovisto de un sistema de saberes y de costumbres válidos. Además, los sabores de la cazuela lo remiten a un lugar de la imaginación que Bachelard identificaría como el de “la maternidad de la casa” (30), ensoñación que resguarda a los individuos que se enfrentan a ambientes nuevos y que los ayuda a apropiarse de ellos evocando las figuras protectoras de la infancia. En *Orizzonte mobile* también se hace referencia a este plato tradicional, pero de una forma menos emotiva:

El camionero se sentó al lado de mi mesa y después de un rato la mujer le sirvió un plato caliente en donde se veía un gran pedazo de carne de vacuno, caldo y una patata. Del español de la mujer que se lo servía me pareció entender que el plato no contenía grasa ni manteca. Le pregunté a la señora si podía pedir uno yo también, y me respondió que sí, naturalmente podía servirme una “cazuela”, solo que la del camionero no era completa porque “estaba haciendo dieta”, y a mí me habría dado una normal. Comí mi cazuela mientras afuera el viento movía rápidamente las nubes, y el camionero terminaba velozmente la suya, y jugaba con la señora haciéndole halagos, bromeando sobre su seducción, “Tú me confundes”, y ella se defendía. (Del Giudice 39)

En este pasaje no hay ninguna mención a las sensaciones que produce el sabor de la cazuela, pues el interés está puesto en representar una escena cotidiana de personas locales. Para Urry y Larsen esta es una típica conducta turística en búsqueda de autenticidad: “los turistas muestran una particular fascinación en las «vidas reales» de los otros que de alguna manera poseen una realidad difícil de encontrar en sus propias experiencias” (10). La cazuela funciona como el pretexto para representar la atmósfera local de la región de Laguna Blanca y, así, dar a conocer un espacio fuera de los márgenes de la mirada exógena.

El sentido del olfato, por su parte, solo es referido en *Ultima Esperanza* una vez. Si se considera que los olores son vivenciados con intensidad cuando existe una compenetración

mayor con el espacio, es comprensible que Sacco haga alusión a ellos, pues pasa una larga temporada en la Patagonia, a diferencia del protagonista de *Orizzonte mobile* y de los personajes de *Croce del sud*, cuyas experiencias son filtradas por la mirada de un narrador que no vive en carne propia los lugares en que se encuentran Janez Benigar, Orélie Antoine de Tounens y Angela Vallese. En cambio, en la novela de Ferruccio Cuniberti el olfato se comporta como el indicador del nivel de arraigo que alcanza Sacco en Última Esperanza, puesto que aparece en uno de los momentos de mayor compromiso afectivo, cuando se enamora de Atele:

Tiene sus costumbres de mujer aonikenk que acepto de buena gana, porque aquí el extranjero soy yo. Incluso su olor particular que hasta hace un mes habría juzgado desagradable, una combinación de musgo, de flores silvestres y de animal silvestre, hoy lo aprecio como algo inseparable de ella, como una emanación olfativa de toda Última Esperanza que impregna su cuerpo. (Ferruccio Cuniberti 245)

Atele con su particular olor deviene símbolo de toda Última Esperanza y el amor que el italiano llega a sentir por ella se extiende al amor por esta zona patagónica. Así, a través de la percepción del perfume de la joven, Sacco logra cohesionarse con el ambiente, ya que la aclimatación por medio de “transferencias sustanciales de [...] contactos físicos [...] convierten al viajero en un nuevo cuerpo social insertado en aquella particular realidad local” (Leed 140). El placer suscitado por el olor revela, además, el modo en que el narrador establece “vínculos psicosomáticos fijos con la tierra, el suelo y la topografía. Estas transferencias de sustancia son la fuente de la «magia» del lugar, de la impresión de unión con la localidad” (Leed 140). En tal sentido, es posible afirmar que cuando el extranjero presta atención al olfato, se une más con el espacio que cuando mira.

La última forma de llenar los espacios vacíos es reconocer en ellos la presencia humana. Los significados y afectos que surgen del contacto con los otros forman la percepción que se obtiene de un lugar. Por ende, la dimensión relacional también es esencial para la formación imaginaria del territorio (Frediani 77). Esta idea se puede ver ilustrada en el capítulo de *Croce del sud* dedicado a Angela Vallese, quien da valor a Isla Dawson en la medida en que encuentra seres vivos: “La Tierra del Fuego para ella es bendita porque en ella está toda la dureza inhóspita, pero hay también hombres y mujeres, animales, flores encantadoras y conmovedoras en su caducidad. El Señor le ha enseñado a mirar las flores en el campo, más gloriosas que Salomón, no las tenebrosas montañas de piedra oscura” (Magris 92). Sin la presencia de estos seres, el espacio no puede ser portador de significados aprehensibles para la comprensión humana: “Esas islas tan remotas como para no existir, esos desiertos de mar y de hielo no pueden ser una «bendita Tierra del Fuego»; entre ellas y en ellas no hay lugar, tampoco

imaginario, para la Hermana Angela, porque no hay lugar para nadie y sobre todo no hay nadie, falta y no puede faltar el humano” (Magris 108-9). Más allá de que su misión evangelizadora tiene sentido solo si encuentra indígenas para proteger de la pobreza, el valor de un espacio para Angela Vallese reside en las oportunidades de intercambio con una alteridad, dado que en esa relación descubre principios humanos que se mantienen inmutables a pesar de la diferencia cultural y de la distancia geográfica. *Orizzonte mobile* también presenta varios ejemplos en donde se demuestra que las personas hacen los lugares y que no existen espacios vacíos si allí hay presencia humana: “Lo que me impresionaba, en las bases [de la Antártida], eran las personas. Vivir tan en el sur, en el sur absoluto, marcaba el carácter, y en la excitación había algo de locura o de depresión” (Del Giudice 112). A diferencia de las consideraciones que el narrador de *Croce del sud* hace sobre Angela Vallese, las que señala el protagonista de *Orizzonte mobile* apuntan más bien a la necesidad de conformar la propia identidad en relación a otra, porque el espacio sin signos humanos pareciera no poder cumplir este propósito por sí solo. En efecto, “no existe un yo sin un «otro» y [...] la identidad se forma con un proceso hecho de reflejos y reconocimientos recíprocos” (Leed 328). En la interdependencia de los sujetos, los afectos juegan un papel fundamental para determinar la dimensión relacional del espacio humano: “«¡Estoy desesperado! No se puede estar sin alguien que te quiera»” (Del Giudice 110). Sin embargo, la novela evidencia otra necesidad que surge desde la saturación de la vida urbana y es el deseo de mantener a propósito la vacuidad de los espacios: “Esto era lo bello: no encontrar a nadie [...]; estar al medio del desierto sin ninguna distracción que interrumpiera la monotonía del viaje, solo los Andes por un lado y la Tierra del Fuego por el otro” (Del Giudice 51). La figura del desierto recibe una connotación negativa en el resto de las novelas italianas, pero en esta cita es resignificado como una dimensión que acoge a quien busca una escapatoria al mundo humano sobrecargado de signos. Aun así, el desierto nunca llega a ser vacío si asume cualquier tipo de valor subjetivo, ya que las expectativas lo densifican de descripciones que hablan de la identidad de quien lo conceptualiza (Kotciatkiewicz y Kostera 1).

3.2.2. El punto de vista alógeno: imágenes, olores, sonidos

Los espacios vacíos que se perciben a partir de la mirada intermedia del protagonista de *El Faro* coinciden con zonas periféricas, pero también centrales de Valparaíso. Por esa razón, los sentidos que se activan son tanto aquellos que tiende a emplear la visión exógena para apropiarse del espacio, como los que suele desplegar el punto de vista endógeno. Como una manera de penetrar la ciudad desde sus dimensiones externas, se comenzará analizando la

función de la vista en el discernimiento de las áreas desapercibidas de Valparaíso por los narradores italianos, quienes captan este espacio urbano por sus formas superficiales y por sus datos demográficos generales, como se desglosa de las palabras de Federico Sacco: “en Valparaíso, además, se había establecido hace décadas una conspicua comunidad ligur, por lo que imaginé que las afinidades con Génova no eran descabelladas” (Ferruccio Cuniberti 27). La primera diferencia entre la mirada extranjera y alógena sobre la manera en que emplean la vista para dar cuenta de la realidad espacial se evidencia en las descripciones paisajísticas. Si, por una parte, las novelas italianas invierten muchas palabras para restituir una imagen acabada del espacio que tienen por delante, *El Faro* proporciona breves acotaciones para referir la panorámica de Valparaíso, puesto que el interés no está puesto en enfatizar las singulares características geográficas de la ciudad puerto -como fácilmente podría tentarse en hacerlo una mirada turística-, sino que en proporcionar el escenario de fondo en donde se forjan los afectos del narrador, como cuando, por ejemplo, en una fiesta universitaria encuentra a Alejandra mirando “las casas del cerro vecino” (González 21), o cuando luego de volver a Valparaíso después de mucho tiempo, el ex estudiante se pone a fumar “mirando el paisaje y los cerros frente a la bahía, largo rato” (González 86). En este sentido, la primacía del ojo parece ser puesta en discusión definitivamente, dado que la visualidad importa en cuanto es capaz de mostrar espacios periféricos, a menudo vacíos para una perspectiva externa, en que se desarrollan acontecimientos importantes para la novela. Así se puede apreciar cada vez que se mencionan zonas suburbanas de la ciudad o muy cotidianas, cuyas singularidades tienden a no ser percibidas por una visión endógena debido a su familiaridad. Un lugar muy frecuentado y que es referido en la novela a propósito de Rodrigo es la Plaza Victoria:

Recuerdo una imagen; mi tía Ana María la recalcó mientras pasábamos, en el auto del investigador privado, frente a la cárcel de Alta Seguridad de Valparaíso. La imagen de Rodrigo sentado en uno de los bancos que rodean la fuente de la Plaza Victoria, junto a las estatuas alegóricas de las estaciones, llorando convulsivamente sobre el regazo de su amigo, Sebastián Meyer. (González 43)

Esta céntrica plaza es evocada a partir de una imagen que genera efectos emotivos en el narrador y que le permite organizar un mapa mental de la ciudad. En esa cartografía imaginaria, la Plaza Victoria connota el recuerdo de Rodrigo, su desolación y su ausencia. Mientras que los lugares periféricos son referidos cuando el narrador y su tía recorren en taxi las alturas de Valparaíso para reconstruir los últimos momentos de vida de Rodrigo:

Luego del relato que concluía con Rodrigo abatido en el regazo de su amigo, Sebastián Meyer, frente a la fuente de la Plaza Victoria, escuché otro un par de días después, mientras nos acercábamos, con mi tía Ana María y el investigador privado, a Puertas

Negras, un sector de tomas y poblaciones que ha ido creciendo desde que llegaron ahí los damnificados del terremoto de 1965. (51)

Nuevamente, Felipe asocia la imagen de lugar que observa de paso a la figura de su primo desaparecido y, en esta evocación, se puede leer una correspondencia entre la marginalidad de Puertas Negras -conocido como uno de los sectores más peligrosos y extraurbanos de Valparaíso- y la distancia inaccesible en la que se ha convertido Rodrigo tras su desaparición.

Sin embargo, la importancia de la visualidad y de su capacidad de focalizar espacios y personas inaprensibles es reafirmada por la figura del faro Punta Ángeles, espacio medular de la novela que funciona como símbolo de la luz que alumbra “en su circularidad rutinaria e infinita, aquellos espacios, rostros, acontecimientos o detalles que, incluso, parecían insignificantes” (Guerrero, párr. 4) o vacíos. Asimismo, el faro se comporta como metáfora de una ciudad

que parece que nunca se termina por descubrir del todo y cuyas zonas opacas guardan correspondencia con aspectos oscuros de la memoria. Lo que no alumbra es también de lo que no se habla. Una zona de indeterminación significativa que, como la memoria, se vuelve campo en disputa, zona de conflicto, territorio a explorar. Signo de interrogación. (Guerrero, párr. 4)

El faro ilumina, en sentido figurado, determinadas zonas de la ciudad en donde se desarrolla la experiencia vital, dejando a oscuras aquellas que no se dejan asir por las palabras ni por la memoria. Cada vez que la luz del faro alumbra un fragmento de la vida porteña, “añade a su estructura informe un rincón inmarcesible” (Guerrero, párr. 2) al cual se intenta acceder “tiempo después con una distancia que vuelve reflexivo el momento de la escritura” (Guerrero, párr. 2). Los espacios enfocados por el haz de luz de la memoria son aquellos que han podido ser apropiados por Felipe y, por ende, son los que han sido rescatados para conformar su propio mapa afectivo de la ciudad.

Un lugar céntrico de Valparaíso que es incluido en su geografía íntima es el “borde del mar neblinoso de la mañana porteña” (González 5), el cual es apropiado a través “del olor a café que se desprende de la fábrica Tres Montes” (González 5), porque esa percepción sensorial le permite dotar de sentido a ese espacio como uno que representa “la negación de la tortuosa vida santiaguina” (González 5), significado que perfectamente podría no coincidir con el que le atribuiría un habitante local. Este episodio demuestra que el espacio urbano es experimentado con todos los sentidos abiertos, predisposición que permite la actualización de experiencias que aún no han sido registradas, así como también la involucración sentimental con la ciudad. La metodología geocrítica hace especial énfasis en el factor sensorial para

analizar las representaciones de varias obras literarias sobre un mismo espacio. Como se puede prever, la percepción de los olores varía según el punto de vista. El perfume que se describe en *El Faro* muestra una forma inédita de aproximación a ese sector de Valparaíso y revela la focalización alógena que permite al narrador fijarse en un elemento ambiental que la mirada local ha ignorado por ser demasiado familiar y que la mirada extranjera ni siquiera ha podido tener el tiempo de percibir. El significado que adquiere el olor a café aparta al narrador de una mirada turística que tiende a convertir la ciudad en una postal, pues está lejos de representar la ciudad a través de los clichés que la convierten en souvenir. Más bien da cuenta del entrelazamiento de sus vivencias íntimas y cotidianas con los espacios en que se desenvuelve. Por ello, el ex estudiante no se refiere a las características más evidentes del ambiente porteño para caracterizarlo en su imagen pintoresca, sino que recurre a la representación de las fuerzas más incorpóreas que componen la ciudad, como sus olores, para expresar su sentimiento de arraigo emocional en Valparaíso.

Incluso, es posible afirmar que la materialización de las presencias invisibles y la recuperación de imágenes, recuerdos y afectos enraizados en espacios que escapan a la vista de otros habitantes, es la temática secundaria de la novela. En este sentido, el sonido es otra de esas fuerzas impalpables que, al ser captadas, deja en evidencia una porción de espacio antes desapercibida. El rumor que escucha Felipe en su casa compartida con Alejandra es un ejemplo de ello:

Si aquel descalabro era imperceptible para el resto -se estaba llevando a cabo en *la soledad eterna de los espacios infinitos*-, en cambio yo podía intuirlo mediante sus ominosas reverberaciones que llegaban a mis oídos en la duermevela, bajo la forma de un crujido orgánico -como de insectos lentamente triturados- emanando de los muros de la casa de Tomás Ramos. (66)

La casa aloja el presagio de la muerte de Alejandra y asume agencia propia porque habla por sí misma a través de sonidos que se manifiestan como señales del futuro. Solo la relación íntima con este lugar permite que el protagonista presienta e interprete sus materialidades más imperceptibles. El estado de duermevela, directamente conectado a la dimensión inconsciente, provoca la apertura de los sentidos y favorece la conexión del narrador con su entorno. Una situación similar se aprecia cuando vuelve a Valparaíso luego de muchos años y, contemplando el paisaje de la ciudad desde el mirador del Cerro Barón bajo los efectos de la marihuana, revive la voz de Alejandra: “El tenue eco de su voz, por efecto de la marihuana, se me fue haciendo más vívido y como si resonara en los cerros y viniera desde todas partes” (González 88). Este pasaje es importante desde el punto de vista de la apropiación

espacial, porque indica el momento exacto en que la ciudad, envuelta en la evocación sonora de Alejandra, se transforma en un espacio indisociable a la figura de la joven.

3.2.3. El punto de vista endógeno: la manifestación de todos los sentidos

Ruido y Fuerzas especiales son novelas que muestran experiencias urbanas en espacios que, a diferencia de la Araucanía, la Patagonia, la Antártida y Valparaíso, no cuentan con una larga tradición de representación literaria. Ello influye en que estos referentes geográficos sean percibidos como vacíos, carentes de interés y, por ende, excluidos del itinerario de viajeros extranjeros y descartados como lugar de arribo por los habitantes alógenos, quienes prefieren establecerse en los grandes centros urbanos donde hay más disponibilidad de servicios. Villa Alemana y una población degradada son evidentemente espacios humanos vacíos para estas perspectivas, pero cargados de sentidos para los personajes que narran sus experiencias vitales allí. A pesar de que los lugares de residencia de estos individuos están cargados de significados personales, siguen siendo espacios, si no vacíos, materialmente pobres y socialmente fragmentados, y, sin duda, esa precariedad es advertida por sus habitantes. Así se puede inferir de la siguiente cita de *Ruido*:

Quando todos se iban, el lugar quedaba vacío y se convertía en una ciudad habitada solo por niños y ancianos, entregada a los rituales de la siesta, rodeada por un muro de cerros tristes y secos que dibujaban el único horizonte posible. Más allá estaban los potreros, las colinas llenas de espinos y los sueños opacos de los huesos de los conejos muertos. (Bisama 24)

Mientras que, en *Fuerzas especiales*, la pobreza del ambiente se evidencia en las alusiones a una infraestructura urbana inhóspita que no permite la realización de las libertades personales de sus habitantes. Por ello, la protagonista se refugia en el cibercafé, el único espacio que le proporciona una mínima posibilidad de desarrollo de la imaginación y de sobrevivencia:

El ciber ha sido maravilloso con toda la familia, con mi mamá, mi hermana y yo, pero no con mi papá, con él no, ni menos con los que ya no están con nosotros. El ciber es todo para mí, milagroso, gentil. Yo venero la neutralidad de la computadora que me protege hasta de los crujidos de mí misma: el cursor, el levísimo sonido del disco duro, la pantalla es completamente indescriptible y su borde, un poco maltratado, no me desanima porque su prestigio salta a borbotones en medio de una luz titilante. Una luz que nunca va a comprender la guatona Pepa pues no sabe, no conoce, no acepta que su vida ya se manifestó y que es un desastre total. (Eltit 14)

La valoración de los detalles más sutiles, como el rumor del disco duro y la iridiscencia de la pantalla, enriquece un espacio carente. La narradora sabe cómo convertir estos elementos ambientales a su favor para hacerse un lugar en un contexto inhabitable, porque mantiene su imaginación en alerta constante, a diferencia de su vecina, Pepa, quien se deja llevar por la

negatividad de las condiciones de vida del barrio. En *Ruido*, la imaginación también es central en el reconocimiento de las tramas imperceptibles que dan forma y contenido a sitios baldíos, tales como los cerros eriazos, desde donde pareciera irradiarse la atmósfera que determina al pueblo:

Ahí, la pieza más visible es la que falta: el momento en que unos muchachos aspiran pegamento en la punta de un cerro. Uno es el vidente. Han conseguido unos caballos y han subido esa colina. Tal vez anduvieran a pie. Tal vez no existieran caballos. Matan unas tardes iguales a otras. En los cerros no hay nadie.

La cima es esto, un territorio despoblado: matas de espino, maleza, algún árbol que da sombra. Desde ahí se puede ver la extensión del pueblo en toda su magnitud, el escaso centro poblado, los sitios eriazos, los caminos ordenados por la línea del tren; todo es el dibujo impreciso de un mapa que apenas es un esbozo, una promesa de la ciudad que edificará el futuro. Las luces trazan las líneas de las calles venideras brillando desde el cerro, las casas que aún no habían sido construidas, la fantasmagoría de un horizonte poblado. (Bisama 28)

Los cerros de la zona norte de Villa Alemana dejan de ser espacios vacíos desde el momento en que el narrador imagina a Miguel Ángel Poblete convirtiéndose en el vidente. Su conversión transforma, a su vez, el escenario en que ocurre su primera epifanía religiosa en un futuro lugar de culto, así como en un “teatro colectivo” (Bisama 45) en donde resuena “un coro de teatro de pueblo, pero coro al fin y al cabo” (Bisama 45). Imaginar el cerro en esos términos indica el desdén del narrador respecto al frenesí que suscitó en la población chilena la presunta aparición de la Virgen y la manipulación política que hizo de este evento la dictadura militar. Se trata de un escepticismo que evade la tentación de definir Villa Alemana solo a través de la figura del vidente y que permite considerar las experiencias espaciales que suceden lateralmente a los encuentros marianos. Un ejemplo: “Mientras [sucudían los milagros], nosotros pedaleábamos. Nos comíamos el paisaje con las ruedas. A veces subíamos al cerro, pero no veíamos nada. La multitud no era divertida, el vidente siempre estaba demasiado lejos” (Bisama 65). Sobre este pasaje, Grínor Rojo comenta: “Si recordar era el verbo del adulto, pedalear es el verbo del niño, el que subvierte el tedio burgués y capea el horror dictatorial [...]. La tarea actual consiste, entonces, ni más ni menos que en «recordar» ese «pedalear». [...] Yo me apropiaba del espacio urbano por medio de ese pedaleo” (190). Andar en bicicleta mientras los adultos asisten a las apariciones divinas se convierte, entonces, en una táctica que permite apropiarse del territorio transgrediendo su atmósfera sofocante. Otra experiencia espacial que ocurre de forma paralela al milagro y cuya inscripción en el relato ilumina zonas de la ciudad carentes de cualquier épica, es la siguiente: “Nos agarrábamos a gritos o teníamos sexo de pie, en la pared de las casas viejas del barrio norte que parecían venir de un pasado colonial que nunca existió” (Bisama 88). Esas vivencias señalan apropiaciones del pueblo a

través de acciones que podrían parecer menores, pero que contribuyen a la formación de la vida imaginaria de Villa Alemana, o sea, a la obtención del derecho a la ciudad que defiende Lefebvre cuando habla del espacio urbano como un lugar de encuentro y de intercambio que permite “un uso pleno y completo de momentos, lugares” (*El derecho a la ciudad*, 136).

Así, la capacidad transformativa de la imaginación es crucial para sacar a la luz la tenue vida urbana que se entreteje en el pueblo y para reconocer la subjetividad de unos cuantos jóvenes que parecieran estar perpetuamente a la deriva y al margen de los acontecimientos que van marcando el derrotero de la historia nacional. La misma relevancia juega la imaginación en *Fuerzas especiales* para crear futuros posibles y nuevas espacialidades a partir de los precarios materiales que ofrece el barrio. En definitiva, la imaginación hace posible la apropiación de realidades espaciales que aparentan no contener significado alguno, pero que puede ser captado por medio de una percepción sensorial atenta a los detalles del ambiente. El tacto es uno de los sentidos que indican mayor cercanía con el espacio y, por ello, no es casual que en las novelas con un punto de vista endógeno aparezca mencionado con más frecuencia. Debido a que el tacto expresa un estilo de apropiación kinestésica del espacio habitado, se encuentra aludido cada vez que los personajes refieren sus contactos físicos con las materialidades de un lugar por medio del movimiento corporal, como es el caso del siguiente fragmento de *Fuerzas especiales*:

Me quiero coronar como la brizna más insignificante del bloque o me gustaría establecer, en el mal cemento de las escalinatas, la huella confiable de todos mis antecesores que se consumieron en la costumbre de sus piernas adoloridas en las escaleras. Había setecientas pistolas Kimar 92. Sé que casi no resisto el monótono subir y subir de los cuatro pisos para alcanzar una puerta de falsa madera incrustada entre los barrotes de un metal de bajo gramaje. (Eltit 79)

Aunque la protagonista de la novela solo declare la intención de marcar “en el mal cemento de las escalinatas” el rastro de las personas que en el pasado han sufrido, al igual que ella, las penurias del habitar en los maltrechos departamentos, la simple enunciación de este propósito adquiere un valor performativo. Ello debido a que abre una forma imprevista de imaginar las escaleras, ya no a partir de su función original, sino que como un escenario que exhibe la existencia de los sujetos anónimos que pasaron por allí padeciendo. De modo que la manipulación del ambiente a través del tacto es una forma de imaginación que produce lugares, de la misma forma que Chaplin transforma su bastón en otros significantes al usarlo de diferentes modos (De Certeau 152). Una similar creación de lugares se puede identificar en las acciones de los acólitos del vidente en el cerro espinoso, que acaba siendo transformado en

santuario únicamente gracias a la fuerza de la imaginación y a sus efectos materiales en la realidad:

Arriba realizaban sus misas, oraban frente a la reja que demarcaba ese pedazo de paraíso que la Virgen había señalado, o se quedaban sentadas en alguna banca, en silencio. Decían que ahí había paz, que si oraban podían escuchar los ecos de una presencia en las cercanías. Algunos servían de guía para los turistas, casi siempre curiosos o viajeros que seguían la ruta de las apariciones marianas por el mundo. (Bisama 121)

Estos actos manifiestan el deseo de los habitantes de fundar sus propios lugares de participación ciudadana. Ahora bien, el hecho de que ese lugar coincida con un cerro imaginado como un sitio religioso no es casual, puesto que, según Brevini, el origen de lo sagrado se halla en la idea de “lo absolutamente diferente” y, por ello, tiende a ser asociado a “la imagen de un lugar no humano, extraño a la civilización, sede de lo divino y de lo salvaje” (138). Sin embargo, la narración de las acciones de los creyentes busca desacralizar la supuesta santidad del cerro al referir el contexto de horror y tedio en que se enmarca el milagro.

De cualquier modo, el sentido que se despliega con mayor énfasis en la perspectiva endógena es el oído, cuya centralidad en las narraciones se evidencia en su facultad de hacer emerger dimensiones del espacio humano accesibles solo para quienes invierten mucho tiempo habitándolo íntimamente. *Ruido* es, sin duda la novela que más recurre a la percepción del sonido para reconstruir la atmósfera del pueblo y apropiarse de ella. La narración entera está organizada por un campo semántico que alude al murmullo, al rumor, a canciones de bandas locales de rock. Estos sonidos configuran paisajes sonoros, “presentes cada vez que [...] individualizan la relación que une [al] personaje con el propio ambiente” (Westphal 187). Sin embargo, por más que lo intente, el narrador no logra determinar lo que dice el ruido y este impedimento es lo que le permite seguir narrando, además porque es un ruido que no se olvida, que “persiste con variaciones infinitas, que vuelve con sus múltiples formas, respondiendo a la necesidad de salirle al paso a las estrecheces del tedio, a la lata, al aburrimiento irremediable del mundo” (Rojo 157). Es un ruido del que no es posible librarse, porque funciona como una marca indeleble que indica la pertenencia al pueblo:

tratarán de escapar de las fronteras invisibles de los cerros y, quizás, al final sí lo consigan, aunque sabrán que el precio que deberán pagar por aquello será el dejar atrás las imágenes que los definieron: la canción de quince minutos y su eco metálico, y la silueta del vidente trazada sobre la bruma fluorescente de los huesos en las calles del pueblo. (Bisama 167)

El ruido representa la superposición caótica de imágenes que remiten a la vida en Villa Alemana y cuyo mejor traductor es “la banda de la planta psicodélica” (Bisama 156) que, con sus canciones, ha sabido representar el murmullo indescifrable de la ciudad:

El lugar, en realidad, les pertenece. Son sus dueños. Es su derecho: no cedieron al imperio del tiempo; supieron conservar el misterio del sonido. Nosotros, desde la distancia, los vemos: aparecen en algún canal de los videos musicales, han cerrado un par de programas de trasnoche. Ya se fueron, ya escaparon de acá. (Bisama 157)

En *Fuerzas especiales*, el ruido no es asociado a la imposibilidad de interpretar la realidad, sino que se manifiesta como un signo claro de la violencia policial. Basta mencionar las frases con nombres de armamentos –“Había tres mil Murata 8mm” (Eltit 42)– que interrumpen inesperadamente el curso de la narración, como si con sus apariciones imprevistas emularan el sonido de las balas irrumpiendo en el barrio. Asimismo, mediante los sonidos se da espacio a la agencia de seres no humanos que intervienen sobre el paisaje sonoro del vecindario: “Los perros nos ladran día y noche y ejecutan una sinfonía demoledora, trágica, que está allí para actuar como un decorado fónico que se suma a las peleas, los gritos, la música y los golpes que contienen los bloques” (Eltit 122). Naturalmente, estos sonidos incrementan los niveles de violencia y el estado de inquietud de los personajes. De hecho, Omar se refugia en “sus auriculares para perderse en su música” (Eltit 13), es decir, para protegerse del ambiente amenazante. Sin embargo, la hostilidad de los ruidos del barrio es doblegada en cuanto la narradora reinterpreta los sonidos apabullantes como sonidos festivos, capaces de suscitar euforia en la protagonista:

La policía se ha retirado. Descansa los sábados y abandona los bloques. Permite cada sábado que se expresen la música, las risas, las balas y los gritos. Escucho lágrimas. Quisiera salir a recorrer las balas y los gritos. Salir a la música y bailar tropicalmente la calle mientras sorteo las balas. Deseo que mi risa atraviese el bloque para distribuir de manera más justa este insomnio que me impulsa a recordar el baile del sitio brasileño que celebraba la música y las lágrimas impresas en los movimientos de los antiguos esclavos. (Eltit 41)

Este fragmento pone en práctica una de las ideas principales de la ética afirmativa de Braidotti, porque ilustra cómo la protagonista no se deja abatir por la negatividad de su ambiente, sino que activa pasiones positivas que le permiten reaccionar creativamente a la violencia. De alguna forma, actuando alegremente, la mujer llega intuitivamente a la misma conclusión de Braidotti: que “abandonarse a la tristeza significa también abandonarse a la ignorancia, porque entre cuerpos tristes es casi imposible que se formen nociones comunes” (*Materialismo radicale*, 36).

La vista también es un sentido que refuerza el sentimiento de agobio dentro de la realidad del barrio:

El Omar mira detenidamente los pasillos de cada piso. Los evalúa y los mide con un ojo demasiado demoledor. Jamás descansa su malestar. Piensa en su piso, lo sé. Piensa que su bloque es lo peor, piensa que cambiaría su bloque por el mío. Piensa que él se merece mi bloque. Piensa que es un condenado por el espacio. Eso lo desespera. Le

destruye parte de la vida que su bloque esté a punto de colapsar debido al peso creciente de las rejas oxidadas. (Eltit 62)

Para transgredir los efectos destructivos que produce la contemplación de los edificios, se opta por cambiar la forma de mirar, puesto que, cuando se hace en modo pasivo, provoca impotencia, como la experimentada por Omar, pero cuando la vista es usada para captar atentamente las posibilidades del espacio, aparecen nuevas ideas para resistir a la opresión policial:

Movemos los pies sentados en la cuneta que le pertenece al Omar, mirando los departamentos enjaulados por la ardua geometría de sus metales. Había ciento veinte Tokarev 762 mm. Juntos valoramos la utilidad de los fierros en el bloque de su esquina totalmente enrejada para detener el avance de los policías flojos que no nos hieren ni menos nos matan los sábados, pero que durante su estricto horario de trabajo ya destrozaron todas las ventanas a culetazos. (Eltit 46)

La mirada puede ser transformativa cuando incentiva a la acción, así como también un medio con que los sujetos se arraigan aún más a sus lugares de pertenencia, porque permite visualizar los afectos que allí se inscriben. De esa manera, la observación del paisaje prescinde de las categorías estéticas a las que recurre el punto de vista exógeno y de la generalidad con que la perspectiva alógena representa la imagen panorámica de Valparaíso. En la mirada endógena, en cambio, prevalece la voluntad por individuar las experiencias vitales que han tenido lugar en el espacio habitado, lo cual implica que observar sea también recordar y no solo registrar las formas superficiales del ambiente:

Algunas de esas noches mirábamos por la ventana cómo, más allá de nuestros jardines llenos de maleza, empezaba a formarse la escarcha. [...] Pensábamos en la historia de la ciudad, en esa intensidad que había desaparecido, y en cómo éramos felices en la ausencia del vértigo. Nos acordábamos de los muertos: el fanático del tecno que se había ahorcado en el patio de su casa mientras su mujer tomaba onces, el guitarrista de doom metal que se había lanzado sobre un tren de carga en medio de la noche, esos muchachos que habían chocado en un auto cerca de la cantera” (Bisama 13)

Cada uno de esos recuerdos están anclados a lugares específicos de la ciudad y, sin esas memorias, perderían su fuerza evocativa, porque nominarlos es también aludir a los afectos inscritos en esos espacios. Asimismo, recordarlos es “un modo de superar las huellas de la violencia” y “un acto de creación que moviliza no solo la experiencia, sino también la imaginación” (Braidotti, *Transposiciones*, 232).

Capítulo 4: El lenguaje

[...] a ciertas horas, en la perspectiva de algunas calles [de Aglaura], ves abrirse la sospecha de algo inconfundible, raro, acaso magnífico; quisieras decir qué es, pero todo lo que hasta ahora se ha dicho de Aglaura aprisiona las palabras y te obliga a repetir en lugar de decir.

Por eso los habitantes creen vivir siempre en la Aglaura que crece solo con el nombre de Aglaura y no se ven la Aglaura que crece en tierra. Y aún yo, que quisiera tener separadas en la memoria las dos ciudades, no puedo si no hablarte de una, porque el recuerdo de la otra, por falta de palabras para fijarlo, se ha dispersado.

(Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*, 65-6)

La apropiación literaria del espacio humano se realiza concretamente a través del lenguaje. Por cierto, no mediante cualquier uso lingüístico, sino que por medio de uno que supera las conceptualizaciones convencionales que una comunidad ha hecho de un referente geográfico, creando nuevas formas de nominarlo y, por ende, de asimilarlo a la imaginación individual. Esta primera hipótesis surge desde una experiencia personal: viviendo en el extranjero, observé que algunos puntos de referencia de mi nuevo barrio se volvían más familiares si los llamaba con nombres que no respetaban sus funciones y designaciones originales. Eran nombres que, a fin de cuentas, transformaban esos espacios en otros más cercanos a mi subjetividad y afectaban los modos concretos de relacionarme con ellos cada día. No es casual que operaciones similares se observen en la producción literaria, tanto en obras de autores que plasman sus experiencias en el extranjero¹⁰⁷ como en aquellas en que el espacio habitado es el principal objeto de reflexión, porque la invención de nuevas formas de nombrar un espacio habitado es una actividad artística: es una práctica creativa que pone en evidencia los valores estéticos de los espacios humanos; que incrementa la variedad de sentidos posibles que se les puede atribuir a un punto geográfico; en fin, que funda espacios mediante la palabra (Westphal 114).

Las apropiaciones espaciales presentes en las novelas italianas y chilenas del corpus se adscriben al uso de formulaciones lingüísticas creativas para transformar el espacio humano en Chile en cuanto es incorporado al propio universo de valores. Por lenguaje creativo se

¹⁰⁷ En el ámbito de la literatura chilena destacan: las crónicas de Gabriela Mistral en el extranjero, algunas de ellas reunidas en *Italia caminada por Gabriela*; el poemario *Fuente itálica* de Waldo Rojas; *Diario íntimo* de Luis Oyarzún Peña.

entenderán aquellas expresiones referidas a los espacios humanos que innovan los imaginarios producidos por discursos literarios y extraliterarios anteriores, sirviéndose de la intertextualidad, de la polifonía y de determinadas figuras retóricas. Sin negar que el lenguaje empleado para apropiarse literariamente de los espacios pueda desplegar otros procedimientos lingüísticos, los recién mencionados son específicos de las novelas italianas y chilenas que se analizan en esta tesis.

Las representaciones literarias sobre los espacios en Chile son producto de apropiaciones que se realizan a partir de operaciones de distanciamientos/arraigos y de la imaginación. Dichas representaciones, cuya materia prima es el lenguaje, reflejan las imágenes espaciales que surgen del retiro del mundo externo hacia la intimidad. Las experiencias espaciales surgidas a partir del distanciamiento y de la imaginación se vuelven legibles en la dimensión lingüística. Distancia y trabajo imaginativo convergen simultáneamente en las codificaciones innovadoras y transgresivas del espacio humano. Por ello, el lenguaje se constituye como la expresión más concreta y tangible de la apropiación literaria del espacio humano.

De hecho, la disposición de una ciudad, los nombres de las diferentes estructuras territoriales, los puntos de referencia que orientan la vida en un espacio urbano o rural, en fin, todos los signos encarnados en una realidad espacial son frutos de determinadas apropiaciones colectivas e individuales. En la medida en que estas apropiaciones expresan un “reservorio complejo de significados y valoraciones, de proyectos de acción y de tumultos pasionales” (Marrone 293), convierten los espacios humanos en verdaderos textos¹⁰⁸, porque al asumir sentidos sociales y personales se comportan como sistemas semióticos articulados en la relación recíproca entre sus significantes -forma física de la extensión espacial, sea esta construida o natural (Marrone 292)- y significados -contenidos que emergen de las apropiaciones territoriales de una comunidad-. En el ámbito literario, las espacialidades refuerzan su carácter semiótico en cuanto son presentadas a través del lenguaje verbal, cuyas codificaciones dejan entrever “las categorías perceptivas que normalmente son usadas para

¹⁰⁸ Al respecto, Westphal afirma: “La ciudad es una novela. La novela es una ciudad imaginaria” (218). No solamente este autor ha intuido la estrecha relación entre literatura y espacio habitado. Entre uno de los más célebres exponentes de esta idea es Michel de Certeau, cuando atribuye al relato un rol decisivo en la organización de la espacialidad y de sus confines: “[el relato] describe. Pero ‘toda descripción es más que un acto de fijación’, es ‘un acto culturalmente creador’. La descripción cuenta incluso con un poder distributivo y con una fuerza performativa (hace lo que dice) cuando se reúne un conjunto de circunstancias. Es, pues, fundadora de espacios. Recíprocamente, allí donde los relatos desaparecen (o bien se degradan en objetos museográficos), hay una pérdida de espacio: si le faltan narraciones (como se puede constatar lo mismo en la ciudad que en el campo), el grupo o el individuo sufre una regresión hacia la experiencia, inquietante, fatalista, de una totalidad sin forma, indistinta, nocturna” (136).

entrar en relación con el mundo circunstante” (Marrone 291), las resemantizaciones a las que son sometidas determinadas extensiones físicas, así como la manera en que el espacio cambia de valor y de sentido “de acuerdo al punto de vista que se escoge para observarlo” (Marrone 291). En definitiva, estas prácticas discursivas corresponden a apropiaciones espaciales que se realizan a través del lenguaje. Su análisis desde una óptica literaria permite vincularlo no solo al espacio ficcional, sino que también a la realidad, puesto que transparenta los procedimientos imaginarios, poéticos y creativos que los sujetos siguen efectivamente para apropiarse de sus entornos mientras se relacionan íntimamente con ellos.

4.1. Las representaciones literarias del espacio humano en Chile: polifonía, intertextualidad y denominación

La metodología geocrítica tiene la ambición de estudiar el intervalo que existe entre los referentes espaciales y sus representaciones, con el fin de “facilitar la exploración de la interfaz entre ambas dimensiones, para reducir, en resumidas cuentas, la distancia entre biblioteca y mundo” (Westphal 233). Si se asume que ese enlace se halla en la codificación lingüística de la experiencia espacial, entonces la geocrítica se ocupa del lenguaje que las obras artísticas emplean para referir el espacio humano percibido: “la interfaz entre la realidad y la ficción está en las palabras, en una cierta manera de disponerlas a lo largo del eje de lo verdadero, de lo verosímil, de la mentira, independientemente de cualquier veleidad mimética, de cualquier axiología” (Westphal 110). En tal sentido, para la geocrítica el lenguaje cumpliría una función mediadora entre el mundo y los individuos. Sin embargo, una concepción instrumental del signo lingüístico incurre en la simplificación de la complejidad con que se despliega en la actividad humana. Más allá de ser un mero vehículo de comunicación, el lenguaje es una manifestación inseparable del ser humano, idea que remite al pensamiento heideggeriano, según el cual “nuestro ser es [...] un *ser-en-el-lenguaje*. Somos hablados por el lenguaje más de cuánto lo hablamos” (Bottiroli 373). Adhiriendo a esta concepción, el problema de la reducción de la distancia entre referente y representación que se propone resolver la geocrítica, se desplazaría hacia la diferencia que existe entre el mundo externo y la identidad de los sujetos, relación que el realismo agencial explica a través del concepto de intra-acción y *entanglement*. Estas nociones también rechazan el rol mediador del lenguaje, porque implicaría conceptualizarlo como una herramienta que se aplica sin variaciones en cualquier situación comunicativa. Bottiroli, inspirándose en el pensamiento de Heidegger, resume esta idea de forma sugestiva: “Los hombres no son dueños del lenguaje, e incluso cuando lo «usan», no lo usan como un martillo o como un automóvil” (372).

A la luz de los conceptos de intra-acción –con el que el realismo agencial busca definir las relaciones transformativas entre los agentes que se interrelacionan– y de *entanglement* –la condición de inseparabilidad y de imbricación de las materialidades que intra-accionan–, el lenguaje ya no puede seguir siendo concebido como un instrumento. Según estas categorías neomaterialistas, el lenguaje se expresa, más bien, como manifestación discursiva de la materia, siempre en transformación y abierta al devenir. Tal planteamiento ayuda a concebir las representaciones literarias del espacio humano como formulaciones lingüísticas no fijas, sujetas a cambios y dinámicas, porque la materialidad que expresan está determinada por la entropía que “parece invadir cada estrato de la existencia” (Westphal 60). Esta concepción tiene inmediatas consecuencias sobre la apropiación espacial, porque permite reconocer el carácter generativo de la relación entre sujetos y ambiente, a partir de la cual se crean significados experienciales capaces de transgredir los límites de la semiósfera. La noción de Lotman indica las bases para que un signo adquiera o no sentido dentro de un ambiente semiótico.

La subversión de este margen corresponde a la superación de los límites de la semiósfera que pone las bases para que un signo adquiera o no sentido en su organización interna. La transgresión supone innovación de los contenidos de la semiósfera y se verifica cuando la apropiación espacial produce significados imprevistos en el marco de un ambiente semiótico. En otras palabras, la apropiación literaria puede ser entendida como el instante en que un valor espacial ajeno a una cultura es semiotizado, es decir, traducido “al lenguaje de la semiósfera [transformando] las no comunicaciones externas en comunicación, [transformando] en información lo que llega del exterior” (Lotman 61). En *Croce del sud* la semiotización de un elemento externo se evidencia, por ejemplo, en el capítulo dedicado a Angela Vallese, quien consigue asimilar los elementos espaciales de la Tierra del Fuego cuando identifica en ellos las marcas de la presencia humana. En *Orizzonte mobile*, cuando la Antártida es conceptualizada como un archivo geológico del planeta, guardiana de un secreto que desborda los límites de la comprensión humana; o en *Ultima Esperanza*, en el instante en que Federico Sacco comienza a validar los saberes ancestrales de los indígenas y a integrar sus técnicas de organización territorial a la construcción de su cabaña. Se han mencionado solo ejemplos de novelas italianas porque, al estar ambientadas en Chile, ilustran con mayor claridad la forma en que los contenidos de un espacio ajeno son incorporados a la propia semiósfera.

Es interesante notar que los componentes espaciales semiotizados en estas novelas suelen estar vinculados a un campo semántico relativo a lo salvaje, lo bárbaro, lo prehistórico; y que las alteridades que logran reconocer son solamente las indígenas, desatendiendo otro tipo de diversidades identitarias presentes en Chile, puesto que estas habitan en espacios vacíos que

no alcanzar a percibir¹⁰⁹. En contraste, las novelas chilenas tienden a semiotizar espacios baldíos, intersticiales e imperceptibles para un transeúnte extranjero y se inclinan por representar identidades marginadas no ya por su condición étnica, sino en razón de criterios económicos, sociales y políticos. Como se verá más adelante, las semiotizaciones ejecutadas por ambas narrativas se realizan mediante operaciones lingüísticas tales como la intertextualidad, la polifonía y procedimientos retóricos que ayudan a traducir la diversidad a los respectivos ambientes semióticos. Sin embargo, la diferencia entre estas traducciones radica en los valores que circundan las semiósferas en que se inscribe cada producción literaria. Claramente, la narrativa italiana se ha construido una desorganización externa que contrasta con sus principios culturales fuertemente arraigados y, por ello, los contenidos ligados a lo incivilizado pueden ser captados con mayor facilidad que otro tipo de valores. La narrativa chilena, por su cuenta, traduce en el lenguaje de su semiósfera elementos espaciales residuales que no suelen ser representados por los discursos oficiales. De ello se concluye que, aunque la apropiación literaria del espacio humano dependa de los límites que establece la cultura, tiene la capacidad de superarlos agregando nuevos significados espaciales a la organización interna de la semiósfera.

Otro aspecto a tener en cuenta respecto a las representaciones literarias que emergen de las apropiaciones espaciales es que estas no pueden dar cuenta de todas las estratificaciones de sentido del espacio humano. De similar manera lo advierte Westphal al afirmar que “la narración no puede contar la existencia entera porque esta se mueve en el cuadro fluctuante del espacio liso” (60). Por ello, es inevitable que dichas representaciones funcionen como generalizaciones de la multiplicidad de los componentes espaciales. Una interpretación de este procedimiento se puede localizar en las sugerencias de Angelo Turco sobre la teoría geográfica de la complejidad. Para el geógrafo italiano, el territorio es un sistema hipercomplejo, puesto que está atravesado por perturbaciones ambientales impredecibles. Para gestionar la complejidad territorial y asegurarse una relativa autonomía de los estímulos externos, el “sistema-hombre” (Turco 25) diseña mecanismos de neutralización de la aleatoriedad, entre los cuales figura la formulación de ideas generales (Turco 25). De un abanico de significados posibles encarnados en el espacio, los sujetos seleccionan solo algunos, siguiendo un modelo de referencia que Braidotti identifica con el que ejecuta el pintor cuando coge “la «esencia» de

¹⁰⁹ Una novela italiana que registra este tipo de espacios –como, por ejemplo, el autobús, la sala de espera de un hospital, bares, etc.– con sus respectivos habitantes –tal es el caso del corto capítulo narrado por una empleada doméstica–, es *Cuori a zonzo tra Italia e Cile* de Raffaella Gambardella, pero no alcanza a profundizar suficientemente los significados posibles que podrían ser atribuidos a estos lugares, debido a la brevedad y al carácter fragmentario de cada uno de sus capítulos.

un paisaje o la cualidad precisa de la luz que lo baña, en un momento fugaz y que se suele denominar erradamente «revelación»” (*Transposiciones*, 238). Sin embargo, continúa la filósofa:

esta percepción no tiene nada que ver con la interioridad ni con profundidades inescrutables. Está más bien relacionada con fuerzas externas [...]. Del mismo modo que un viajero puede captar «las líneas esenciales» de un paisaje o de un lugar en el breve instante en que lo atraviesa, la mirada del pintor no es superficialidad sino una manera de enmarcar las fuerzas longitudinales y latitudinales que estructuran un «momento» temporoespacial determinado. (*Transposiciones*, 238)

En las novelas, la estructura de las energías afectivas de los sujetos vuelve perceptibles determinados datos aleatorios de la realidad espacial, concentrándolos en ideas generales que permiten regular la complejidad ambiental y manipularla en razón de los propios “principios, afectos y conceptos” (Braidotti, *Transposiciones*, 238). Interpretando la generalización de esta manera, aparece evidente el rol que juega en la apropiación espacial: los sujetos asimilan un espacio asignando sentido a algunos de sus componentes en desmedro de otros y, al hacerlo, crean un “campo de alusiones a experiencias” (Turco 25) que amortigua el impacto de la avalancha de datos que llega desde el exterior y que los libera de las relaciones inmediatas con la situación contingente. Desde la óptica que propone Turco, las ideas generales producidas por la apropiación de un espacio, pueden ser interpretadas como un mecanismo contra-aleatorio o de neutralización de la abrumadora complejidad del ambiente, puesto que los componentes del espacio que no han sido percibidos en la apropiación no son suprimidos, sino que quedan “momentáneamente «congelad[o]s»” (Turco 46) en un estado potencial. *Orizzonte mobile* ilustra varias veces este planteamiento, por ejemplo, cuando el narrador rehúye de la tentación de hacer interpretaciones totales de la Patagonia y de sus habitantes humanos y no humanos, dejando en claro los límites de su comprensión. De esa manera, admite la posibilidad de que existan otros aspectos de la realidad y que puedan ser actualizados en las percepciones de otras personas. Por lo tanto, funcionando como mecanismo contra-aleatorio, la apropiación literaria del espacio puede ser pensada como “una operación de reconocimiento de la innovación ambiental (el estímulo inédito proveniente del mundo en que el hombre está abierto) integrada como manifestación práctico-sensible de una idea general que ya se posee o que es controlada simbólicamente a través de un procedimiento de abstracción activo ad hoc” (Turco 25). Por este motivo, es frecuente que, al representar un espacio, los personajes de las novelas recurran a sus memorias de donde extraen sus conocimientos previos para interpretar el contexto al que se enfrentan. En términos retóricos, esta operación se ejecuta mediante comparaciones –como

cuando Sacco, formula una nueva interpretación de dos puntos geográficos con características culturales muy distintas al ponerlos en un mismo plano: “Estimé [la isla de Chiloé] grande casi como nuestra Cerdeña” (Ferruccio Cuniberti 26)–; o mediante asociaciones intertextuales entre elementos que inicialmente no guardan ninguna relación aparente, pero que al ser vinculados aumentan sus posibilidades de sentido, como es el caso de la siguiente cita en que se compara la figura de un mapuche con una estatua de Rodin:

Un viaje agotador y aventurero lleno de incidentes, la desaparición de un niño, su búsqueda en la noche y su hallazgo, la oración vespertina de toda la familia Benigar dirigida a los lares abandonados en los lugares que han dejado atrás, el pantano de arenas movedizas, el caballo que se hunde, pero es salvado por el lazo de un araucano, hermoso como una estatua de bronce de Rodin, los pumas y los jaguares en el bosque. (Magris 55)

Este fragmento de *Croce del sud* es un buen ejemplo de cómo las ideas generales sobre un espacio se concentran en representaciones literarias. Los procedimientos lingüísticos que se emplean para formular estas representaciones son, además de la comparación antes referida, la enumeración de imágenes que pasan rápidamente, como quien las mira desde el movimiento del viaje. El asíndeton es, pues, una figura retórica recurrente para comunicar las generalidades que un habitante logra abstraer de un espacio. Ideas generales parecidas se encuentran en *Ultima Esperanza*, puesto que también hacen alusión a la fatiga del viaje, a la presencia de los indígenas y a la irrupción de pumas. Sin embargo, en la novela de Ferruccio Cuniberti el asíndeton es escasamente empleado, porque lo que le interesa al narrador es remarcar la magnitud de su aventura para demostrar a los eventuales lectores de su diario su valentía. Leed explica esta actitud en los siguientes términos: “las fatigas y los sufrimientos del viaje siguen siendo la «causa» y la «medida» del viajero que es puesto a prueba por la experiencia, convirtiéndose en *bewandert*, experto y «sabio»” (19-20). Para dar cuenta de ese propósito, en vez de dar pinceladas del paisaje, como lo hace la voz omnisciente de *Croce del sud*, Sacco dará más detalles del espacio e incluye en sus descripciones elementos colosales, como las vistas de volcanes, cadenas montañosas, lagos y ríos caudalosos, y no aquellos menos impresionantes:

Hay densos bosques en los que dominan hayas centenarias dando lugar a una excepcional reserva de madera; entre modestos relieves, de improviso se perfilan en el horizonte montes inmaculados cuyas puntas se destacan audazmente contra el cielo; a veces, surcados por bandadas de patos y de cisnes de cabeza negra, aparecen resplandecientes extensiones de mar que, como los fiordos nórdicos, se adentran en el continente, por un lado trayendo frescas corrientes oceánicas, por otro, contribuyendo a mitigar el clima. (Ferruccio Cuniberti 153)

Cabe preguntarse si esta pausa narrativa muestra un paisaje literario o una descripción literaria del paisaje. La diferencia está, según Jakob, en que el primero representa con medios literarios la impresión obtenida de la naturaleza (37) a partir de una experiencia subjetiva que solicita “la capacidad asociativa del sujeto, [e]l rol de la fantasía”, aunque “los elementos convencionales no representan de por sí un obstáculo absoluto: al contrario, y hasta un cierto punto, estos son incluso indispensables” (189). En cambio, una descripción literaria del paisaje abusa de esos elementos convencionales, puesto que “solo compilan inventarios de la naturaleza”, “*topoi* genéricos”, a partir de los cuales “es imposible que resulte una impresión paisajística” (Jakob 189). De esa forma, las descripciones literarias reproducen “una imagen esencialista e irreal de la naturaleza, la «bella naturaleza» en cuanto útil y domesticada” (Jakob 40) e implican “un placer preestablecido, garantizado, y ya no un placer que se realiza en el acto constitutivo, en un lugar común, una belleza formal, sin contexto” (Jakob 189).

Dado que el fragmento de *Ultima Esperanza* muestra el paisaje natural como si fuera un cuadro inanimado, usando valoraciones ligadas a la belleza de una naturaleza ideal y remitiéndose al topos literario del *locus amoenus*, se ajusta al modelo de la descripción literaria del paisaje. Frases como “densos bosques”, “montes inmaculados” o “resplandecientes extensiones de mar” no expresan una experiencia subjetiva particular, sino que esquemas de paisajes que se quedan “en el elemento puramente lingüístico” (Jakob 40). Dos razones pueden justificar la conformación de estas ideas generales sobre la Patagonia: en primer lugar, que el autor recrea un paisaje a partir de su imaginación y no de la experiencia directa, por lo que recurre a un repertorio de imágenes asociadas a espacios naturales para construir sus representaciones literarias. En segundo lugar, que el autor sigue una elección estilística para caracterizar al típico científico ilustrado de la época que tiende a encuadrar “los monstruosos espacios pre-humanos [...] en una matriz sólida y tranquilizadora a la medida del hombre” (Westphal 114) y, así, contrastar esta actitud con la que se verificará al final de la novela: una que ya no está interesada en hacer coincidir modelos paisajísticos convencionales con el espacio concreto, sino que en expresar la propia subjetividad en un contexto que exige al protagonista una inversión afectiva cada vez más intensa.

En las novelas italianas que han sido excluidas del análisis que propone esta investigación abundan ejemplos de lo que Jakob entiende como descripciones paisajísticas, exentas del componente experiencial, subjetivo y transformativo. Tales obras formulan apropiaciones espaciales débiles, porque no proponen una real innovación en la semiósfera a la que pertenecen; es más, siguen reforzando ideas previas sobre el espacio humano en Chile sin variaciones sustanciales. En estos casos, la generalización como producto del mecanismo

contra-aleatorio activado por la apropiación espacial, no es generada sobre la base de los afectos y, por ello, no puede reconocer la novedad del ambiente. Al contrario, demuestra la afirmación de una actitud turística que no se deja afectar por las resonancias de las cosas, porque sabe de antemano lo que va a pensar y sentir. Esta tendencia no se supera completamente en las novelas italianas estudiadas, como bien se ha podido apreciar en la cita de *Ultima Esperanza*, probablemente porque se hacen eco del actual deseo europeo de mantener viva la esperanza de que aún quedan espacios exóticos, donde la aventura puede ser todavía posible en un mundo contemporáneo que ya no la permite. Aun así, en comparación a otras narrativas del ámbito cultural italiano, *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza* y *Croce del sud* muestran una mayor apertura a la integración de aspectos espaciales imprevistos en sus representaciones artísticas del espacio humano chileno.

Debido a que la apropiación literaria despliega su potencial transformador y generativo cuando produce nuevos contenidos espaciales y experienciales mediante un uso creativo del lenguaje, a continuación, se señalarán las innovaciones de sentidos que se verifican en las representaciones literarias de la realidad espacial en Chile presentes en las novelas italianas. La primera novedad es la elaboración de un relato que reconoce la capacidad de agencia de la naturaleza. A pesar de que esta continúe siendo conceptualizada mediante la etiqueta de “salvaje”, noción impregnada de cultura colonial, en las tres novelas italianas dicha denominación puede ser interpretada como el desborde de energías del espacio natural y como agencia del ambiente en autonomía de la acción humana. La acepción que asume el concepto “salvaje” en las obras permite pensar zonas como la Patagonia, la Araucanía o la Antártida ya no como espacios pasivos, en espera de ser representada y dominada por el hombre, sino que como dimensiones activas, capaces de auto-organizarse y de manifestarse a través de la palabra de sus intérpretes. En las novelas esta idea queda demostrada cuando ya no son los sujetos quienes modifican el espacio, sino que ellos mismos son los que terminan siendo transformados por la agencia del ambiente.

La segunda innovación tiene que ver con representaciones literarias que destacan la participación de elementos no humanos en la construcción del espacio. En efecto, en las tres novelas se puede notar el hecho de que los sujetos no son los únicos que tienen la capacidad de intervenir un lugar. En *Croce del sud*, es el clima inhóspito, la imponente de los glaciales y la presencia de los animales lo que compone un ambiente de “una abstracta y perfecta belleza” (Magris 104). Los adjetivos “abstracta” y “perfecta” son elocuentes, puesto que transmiten valores no humanos sobre un espacio en que la acción de los sujetos pierde su centralidad. En *Ultima Esperanza*, la imposibilidad de someter a la naturaleza y la manifestación de

identidades que no caben en los tradicionales binomios occidentales -como la aparición del *Avisaurus Federici*- determinan las relaciones entre Sacco y el ambiente, haciendo que estas pasen de ser regidas por la separación cartesiana entre sujeto y objeto a ser conducidas por reflexiones que cada vez más pone en duda la primacía del hombre en el planeta. El ser humano es un miembro más en esta articulación también en *Orizzonte mobile*, por ejemplo, cuando se relata a fondo el comportamiento de los pingüinos en la Antártida, con la conciencia de que se está haciendo desde una perspectiva humana y, por ende, limitada. La superación del propio punto de vista es un acto que abre “a los posibles encuentros con el «exterior»” (Braidotti, *Transposiciones*, 202). De esta forma, la narración se vuelve receptiva a “todo un conjunto de elementos, de manera casi geográfica o cartográfica” (Braidotti, *Transposiciones*, 203), y por ello, logra registrar no solo la experiencia humana, sino que también la que se despliega más allá de sus confines de comprensión.

Como consecuencia de esta innovación, surge una tercera novedad temática: el descentramiento de la mirada. Las novelas italianas ponen en práctica una visión postantropocéntrica, desde el momento en que desestabilizan el punto de vista y reconocen la relación con la alteridad como un proceso inevitable del estar en el mundo. En estas obras el cambio, la fluidez y las hibridaciones se valoran positivamente: “La identidad ama presentarse compacta y única, pero se desenreda en una multitud, en una anarquía de átomos” (Magris 38), señala el narrador de *Croce del Sud*. Sería muy improbable encontrar esta afirmación en algún libro de viajes del siglo XIX o de la primera mitad del XX, período en que se concentra el grueso de publicaciones de obras italianas que representan a Chile, donde a menudo la pertenencia a una cultura diferente a la europea era interpretada como una ausencia de historia. Este cambio de perspectiva ha influido en la voluntad de dar lugar a visiones que no han sido muy conocidas por un público lector italiano, reconociendo el valor de sus cosmovisiones y la envergadura de sus históricas opresiones, en un intento de mostrar con un tono crítico y reflexivo una realidad que no ha sido profusamente referida en los textos europeos que describen la Patagonia y la Araucanía. El caso más emblemático en este sentido es la inclusión del punto de vista mapuche y aonikenk en *Ultima Esperanza*. A pesar de que la perspectiva indígena está claramente limitada por la mediación de una visión europea, de todos modos, se acerca la cosmovisión aonikenk a un público europeo, muy poco conocida incluso dentro de Chile. Asimismo, *Croce del sud* integra otra mirada poco abordada en los relatos de viaje: el acercamiento a la experiencia de inmigración de una mujer, Angela Vallese. De esa manera, la novela de Claudio Magris propone una visión inédita, en una tradición cultural donde los viajes eran emprendidos por hombres y los relatos de sus aventuras enfatizaban los esfuerzos por

delimitar el espacio. El reconocimiento de la subjetividad femenina de la hermana Angela Vallese muestra una forma diferente de aproximarse al sur de Chile: a partir de la fe religiosa, a través de la cual la monja alcanza una cohesión afectiva con el lugar. Asimismo, a partir de su mirada se accede a una comprensión de los tehuelches que intenta superar el cliché de su supuesto carácter primitivo, fuertemente arraigado en la visión del protagonista de *Ultima Esperanza*, al reconocerles la validez de sus propios modos de entender la trascendencia espiritual después de la muerte.

Otra novedad se constata en la representación literaria que *Orizzonte mobile* hace de la Antártida. La apropiación que hace de ella el narrador arroja luz sobre la realidad humana, antes negada por *Croce del sud* al conceptualizarla como la “demoniaca negación” (Magris 91) de la vida e, incluso, por la misma novela de Daniele del Giudice cuando la piensa como el lugar de la distancia radical. Sin embargo, estas impresiones se intercalan con aquellas que le reconocen su humanidad y que facilitan su apropiación, mediante anécdotas muy sencillas pero cargadas de significado. Una de ellas es la oportunidad en que el narrador recibe una tarjeta de presentación en medio de la nieve y acota que “no era [la primera] que recibía en un lugar que nunca habría dejado suponer la existencia de tales informaciones” (Del Giudice 109). Una tarjeta de presentación en medio de la Antártida llena de sentidos humanos a un espacio que se piensa vacío como una hoja en blanco. La urgencia por captar huellas de humanidad en zonas que no permiten la sobrevivencia sin la intervención del conocimiento científico, revela que los sujetos se apropian de los espacios cuando hallan en ellos signos humanos, porque de esa forma pueden traducir a sus esquemas de comprensión la novedad ambiental ajena a las medidas humanas.

Las innovaciones apenas mencionadas contribuyen a la regeneración de las visiones extranjeras sobre los espacios humanos en Chile y aportan nuevas formas de apropiarse de ellos, por medio de un lenguaje enfocado en registrar las resonancias imprevistas e impredecibles de los ambientes. Debido a que las tres novelas italianas realizan innovaciones similares –comparten el interés por incluir puntos de vistas alternativos, por atribuir agencia a los factores no humanos y por dotar de nuevos sentidos a espacios ampliamente codificados por la tradición literaria europea–, configuran un nuevo repertorio de representaciones literarias de Chile al que novelas europeas futuras podrían recurrir para codificar sus apropiaciones espaciales en el país.

Las novelas chilenas también innovan en las formas de representar el espacio urbano chileno en el marco de una producción literaria cada vez más interesada en abordar la experiencia de sujetos marginalizados, el pasado dictatorial y el reciente. En efecto, estas obras

arrojan una nueva luz sobre esos temas haciendo especial énfasis en el entorno físico en que se desarrollan. La particularidad de estas novelas es la relevancia que conceden al elemento espacial para formular alternativas a los problemas que marcan la realidad nacional, así como para proponer nuevas formas de habitar un contexto urbano que tiende a excluir las subjetividades diferentes. La necesidad de construir un lugar propio para defenderse de las amenazas del entorno es un factor común en *Fuerzas especiales*, *Ruido* y *El Faro* y es por ello que elaboran una manera geográfica de pensar la existencia. Esto se refleja, por ejemplo, en *Ruido* y *El Faro* al incluir sutilmente imágenes de la ciudad en momentos en que los acontecimientos son los que toman el protagonismo de la historia. Así se aprecia en la novela de Bisama, en donde los detalles del momento político del país son intercalados con las referencias espaciales del pueblo:

Nos prohibieron hablar del tema. Están matando gente, eso debe ser falso, dijeron. Al lado de la paranoia y el miedo, la Virgen y el vidente parecían un divertimento, un problema menor, una animita de postal. Tenía razón, eran los años duros. No lo sabíamos, pero estábamos rodeados por los fantasmas, abrazados por los muertos. El entorno estaba lleno de señales. Los militares apostados en la línea del tren cuando despuntaba el sol, las amenazas de bombazos, las conversaciones en voz baja en la sobremesa donde nuestros padres recordaban a los ausentes mientras nos pedían que tuviéramos cuidado, que no habláramos de más, que no contáramos en la escuela lo que se decía en la casa. (Bisama 51-2)

La intercalación de las referencias a la dictadura con las imágenes del pueblo invadido por la presencia militar produce un efecto de simultaneidad entre la situación nacional y la realidad de una pequeña ciudad en la que pareciera que nunca pasa nada. De esa manera, la realidad anacrónica de Villa Alemana se sincroniza con la actualidad de los hechos que marcan la historia del país. Asimismo, se genera la creación de un paisaje literario –en los términos en que lo entiende Jakob– que pone énfasis en el juego de perspectivas y en la experiencia personal, sin recurrir a modelos previos de representación de la periferia y del pasado pinochetista. Técnicas similares se aprecian en *Fuerzas especiales* para representar el paisaje del barrio, aunque estas pasan por el tratamiento de un lenguaje orientado hacia la opacidad de los signos: “El bloque, el mío particularmente, el que yo habito, es una representación del bloque miedo, una forma gráfica que podría levantarse, hincharse, inflarse cualquier día y explotar como un tubo de gas porque la presión del miedo llegaría a niveles inmanejables y el estallido sería la única forma de consumación” (Eltit 89). En esta cita se evidencian recursos poéticos que ayudan a comunicar el carácter opresivo del lugar en que habita la protagonista, tales como la equiparación del bloque con un tubo de gas y la asociación de campos semánticos

distantes –“bloque/miedo”, “estallido/consumación”–. De esa forma, la narradora crea un recorte visual que nace de sus propias impresiones, a partir de las cuales se apropia del bloque, aunque, claro está, sin transformarlo de manera positiva, pero dándose la oportunidad de nominar una específica experiencia que no goza de representación en otros discursos.

La relación intercalada de acciones y referencias espaciales construye en *El Faro* un paisaje literario que funda una nueva cartografía de Valparaíso, una que visibiliza puntos de referencia escasamente relatados por otras obras ambientadas en la ciudad porteña: “Busqué la puerta de entrada, salí a la calle y bajé al Plan. Di vueltas furiosas por la Plaza O’Higgins fumando unos cigarros Latino, asquerosos, que robé al salir, y ahí esperé una hora prudente para volver a la casa de mis tíos, jurándome no dirigirle más la palabra a mi amiga” (González 24). Como es usual en esta novela, los espacios nunca son descritos exhaustivamente, sino que aludidos brevemente mientras se desarrolla la narración, puesto que, tratándose de lugares reales, basta solo mencionarlos para que aparezcan en las evocaciones de los lectores. Diferentes sitios de Valparaíso son incluidos en el relato sin mayores detalles de sus características físicas –a excepción de dos pasajes: cuando se describe minuciosamente la basílica donde trabajaba Alejandra y cuando Felipe visita la casa de su ex compañera de universidad, ahora convertida en una galería de arte para turistas–. Lo que importa en esos lugares es lo que sucede y los afectos que se desencadenan allí. Por lo tanto, los espacios en Valparaíso son presentados desde su dimensión experiencial, lo cual produce representaciones literarias dinámicas que economizan el relato al omitir descripciones espaciales redundantes que detienen el curso de la narración. Así también se evidencia en el siguiente fragmento que, además de narrar la tensión amorosa entre el narrador y Constanza, muestra la atmósfera de la vida universitaria de Playa Ancha, ampliamente reconocida en el ambiente porteño por sus recurrentes huelgas estudiantiles:

Justo después entró un grupo de estudiantes encapuchados que hizo salir a todo el mundo. Lo mismo estaba pasando en el resto de la universidad a juzgar por la multitud que vi inundar la avenida Playa Ancha cuando corría hacia la hemeroteca del edificio Punta Ángeles. Para evitar el gas lacrimógeno y pasar desapercibido entre los encapuchados, me subí la bufanda hasta la nariz. También tiré algunas piedras, diminutas, contra el guanaco detenido frente al edificio de Arte, mientras intentaba descubrir si entre las mujeres, vestidas con pantalones y polerones anchos, estaba Constanza, pero se veían todas iguales. Aprovechando la confusión escapé por detrás del edificio Punta Ángeles, me saqué la bufanda, acostumbré los ojos a la neblina del gas, y vi a Constanza que, con una pequeña cámara de video en la mano, enfocaba el zorrillo de Carabineros apostado en la entrada trasera de la universidad. (González 25)

La protesta es colocada en un segundo plano y cumple la función de informar sobre el margen en el que actúan los personajes: un contexto donde las manifestaciones sociales no generan ningún cambio sustantivo y, como nota el mismo autor, asumen más bien el cariz de un rito “de una especie de actuación programada que no tenía mucho efecto y que seguía un formato de la reivindicación política de la izquierda más antigua” (podcast *Cita de libros*). El protagonista transita por esa atmósfera asfixiante sin involucrarse demasiado con ella y de forma lateral, porque lo que prevalece es la experiencia subjetiva que se genera en ese lugar. El mapa imaginario de Valparaíso que construye Felipe es, en realidad, una geografía íntima, porque los lugares son presentados de manera indisociable a los afectos. Por lo tanto, un espacio puede ser apropiado a través de experiencias vitales como el amor, la muerte y la soledad, eventos existenciales que marcan indefectiblemente un lugar con valores afectivos. Este marcaje afecta la memoria del narrador sobre su estancia en Valparaíso, porque cuando recuerda desde su presente de enunciación determinados lugares, evoca también los sentimientos allí experimentados. Como se ha podido constatar, las novelas chilenas desdeñan las descripciones de las referencias geográficas, optando por la creación de paisajes literarios basados en vivencias personales que dotan de sentidos a los espacios habitados, quedando organizados en un mapa mental que guía las acciones y los afectos de cada narrador.

Hasta ahora, se han dado a conocer las principales innovaciones que producen las novelas italianas y chilenas en sus representaciones literarias del espacio humano en Chile; sin embargo, es necesario precisar que se realizan a partir de un tratamiento específico del lenguaje y que se presentan rasgos comunes en ambas narrativas. En lo sucesivo se analizarán las prácticas semióticas que favorecen el despliegue de las innovaciones formales y temáticas surgidas de las apropiaciones literarias de las obras. Estas son la polifonía y la intertextualidad, prácticas que, si bien en algún grado están presentes en la mayoría de las narraciones contemporáneas, asumen especial relevancia en las apropiaciones literarias del espacio humano efectuadas por las novelas del corpus.

La polifonía

La pluralidad de voces “divididas, resquebrajadas, internamente dialécticas o dialógicas” (Bottiroli 305) es lo que define un texto polifónico. Por cierto, aunque “el discurso polifónico exige, como presupuesto mínimo, una palabra doble o dividida” (Bottiroli 318), la multiplicidad de voces no es garantía de polifonía, sino que la existencia de un conflicto que suscite perspectivas divididas, sin que ningún punto de vista se imponga “definitivamente sobre los otros ni decret[e] su plenitud”, puesto que “rebelarse al otro es siempre posible” (Bottiroli

305). Monodireccional es, en cambio, “la palabra que se apropia de otra palabra, de sus intenciones, continuando, sin embargo, a proceder en la misma dirección” (Bottiroli 318). Es el caso de la voz de Federico Sacco, que insiste en su visión del mundo aun cuando obtiene la evidencia clara de que no es la única posible. Sin embargo, su palabra monodireccional, constantemente puesta en discusión por los acontecimientos, puede ser interpretada como una elección funcional al propósito de la novela: comunicar la inviabilidad de un punto de vista total y, por ende, la necesidad de incluir otras perspectivas, especialmente aquellas que han sido excluidas históricamente por el conocimiento occidental. Una consecuencia de la monodireccionalidad es, según Bottiroli, la estilización (318), es decir, la apropiación de otras voces en la forma de producir el propio discurso. Debido a que la palabra de Federico Sacco es esencialmente monodireccional, no es extraño reconocer en su relato un discurso estilizado, no tanto por el hecho de que anula otros puntos de vista, sino porque integra en su voz modalidades expresivas propias de los letrados de la época. Por ello, nuevamente se puede alegar que esta estilización se justifica por la necesidad artística de caracterizar la mentalidad de un personaje fuertemente comprometido con los ideales positivistas, propios de un período histórico determinado por las ambiciones colonialistas de las naciones europeas en emergencia, incluida Italia. Una prueba de ello se localiza en el contraste entre el tono que utilizan Chourgnac, personaje encubierto de Orélie Antoine de Tounens, y Federico Sacco para referirse al derecho de posesión de los mapuches de sus territorios ancestrales. Mientras el francés es categórico en sus afirmaciones a favor del reconocimiento de la soberanía mapuche sobre la Araucanía –“tenemos que admitir objetivamente que quien defiende la propia tierra tiene a menudo motivaciones más fuertes de quien se quiere apropiarse de ella, ¿no cree? Ustedes, italianos, ¿acaso no han derramado mucha sangre en las guerras por la independencia?” (Ferruccio Cuniberti 40)–, Sacco suaviza su punto de vista con fórmulas eufemísticas y poco condenatorias: “parece que estas islas estuvieron mucho más pobladas antes de la llegada de los españoles y, en los siglos sucesivos, de aventureros, misionarios y otros sujetos que definiría [...] muy poco inclinados a cultivar el bienestar de los nativos” (Ferruccio Cuniberti 106).

Más allá del caso específico de *Ultima Esperanza*, la polifonía es una práctica semiótica innegable en el resto de novelas italianas y chilenas y tiene efectos evidentes sobre la configuración de las apropiaciones literarias del espacio humano. En el caso de *Croce del sud*, el discurso polifónico se construye dentro de una misma voz, la del narrador omnisciente que relata las vidas en el sur de Chile de tres inmigrantes europeos: Janez Benigar, Orélie Antoine de Tounens y Angela Vallese. El discurso del narrador omnisciente es polifónico, aunque hable solo él por los tres personajes históricos, porque presenta perspectivas contrastantes entre sí

sobre las maneras de habitar el sur de Chile desde una posición extranjera. Es aquí donde el lenguaje polifónico revela su importancia en las apropiaciones literarias del espacio humano en Chile observadas en *Croce del sud*: la integración de diferentes subjetividades en un mismo discurso vuelve visibles las múltiples formas con que un territorio era apropiado en una época histórica en que el viaje no garantizaba el retorno al lugar de origen y “significaba realmente «morir un poco»” (Prina 411). Así, gracias a la narración polifónica, es posible acceder a la diversidad de deseos, afectos e imaginaciones que impulsaron las apropiaciones espaciales de los tres personajes. En el caso de Janez Benigar, la cohesión con el territorio se genera a través del amor por el conocimiento y del estudio riguroso y apasionado de la lingüística, la antropología y la ingeniería, que lo lleva a identificarse completamente con la nueva tierra, a definirse como un “araucano e hijo de la Patagonia” (Magris 23) e “incluso a renegar de la presunta superioridad de su formación centroeuropea” (Prina 410): “Janez Benigar no cree saber más que el argentino-araucano-patagón Juan Benigar. Ciertamente, ha estudiado en Zagabria y en Praga, pero cuando se ve caer la lluvia incesante y brillar los conos de nieve, breve eternidad, ya no sabe qué son las ecuaciones y qué son las noches y los días más oscuros que las noches” (Magris 30). El abogado francés, por su cuenta se apropia de la Araucanía mediante su activismo político, proyectando sus ideales revolucionarios al pueblo mapuche para introducirlos en la opinión pública internacional. La apropiación de Angela Vallese, en cambio, se genera a partir de sus pasiones religiosas que le permiten reconocer el signo de Dios incluso en tierras que parecieran estar inhabilitadas para la vida humana. A pesar de que las motivaciones que incentivan las apropiaciones espaciales de cada personaje difieren notoriamente, comparten una inclinación similar por reflexionar sobre la propia condición existencial -como si fuera el espacio mismo el que induce ese temple contemplativo-; por reconocer la igualdad y dignidad humana de una población a la que se le ha sido negada sistemáticamente, así como por la voluntad de los tres personajes históricos de establecer puentes entre sus sistemas de valores con el de los habitantes locales. Por lo tanto, la apertura de *Croce del sud* al diálogo de diferentes puntos de vista permite evidenciar no solamente las varias dimensiones opacas del espacio araucano y patagónico, sino que también las identidades que habitan dichas dimensiones y que han sido históricamente borroneadas por los discursos de poder.

En lo que respecta a *Orizzonte mobile*, la polifonía de la novela se evidencia desde el momento en que se distinguen dos hilos narrativos, uno protagonizado por un narrador del presente y otro por las voces de viajeros del pasado, con sus respectivas modalidades de apropiación espacial y de polifonías internas que ayudan a captar las varias dimensiones del

espacio representado. El desdoblamiento de la narración situada en el presente se evidencia, por ejemplo, en los intentos del narrador –que Iacoli considera tiernos e irónicos (4)– por relativizar su punto de vista cuando se relaciona con los pingüinos; mientras que el fraccionamiento de la mirada en el relato del pasado se puede verificar cada vez que los narradores consideran el saber de los lugareños sin desautorizarlo, actitud que también se identifica en *Ruido* y *El Faro* en la reconstrucción de una atmósfera a partir del relato de otras voces que son introducidas en la narración: “Los gauchos me contaron que encender una fogata en la pampa después de una gran sequía es el mayor peligro al que se puede exponer uno, porque ningún caballo, por muy veloz que sea, puede vencer la rapidez con la que se propaga el incendio” (Del Giudice 51).

Si dentro de la narración no existieran indicadores discursivos que señalaran el cambio de perspectiva temporal, tales como los encabezados de cada capítulo – por ejemplo: “Base Amundsen-Scott, 90° 00’ sur y 139° 16’ oeste, primera semana del verano austral, 2007” (Del Giudice 5) o “En los canales de la Tierra del Fuego, diciembre 1897 - enero 1898. Expedición De Gerlache” (Del Giudice 23)¹¹⁰– o las señalizaciones en entrecomillas de los relatos situados en el pasado, como si se trataran de la citación directa del discurso de los exploradores, se podría llegar a pensar que la narración es conducida siempre por la misma voz que se desdobra en diferentes planos temporales. Sin embargo, por el hecho de que la novela expone acercamientos diacrónicos y sincrónicos al extremo sur de Chile y del mundo, así como visiones transculturales que emanan de esas aproximaciones, la obra se presta muy bien para un análisis geocrítico (Iacoli 1), en el que la multiplicidad de voces es central para evaluar las diferentes dimensiones de un espacio. La sincronización de los tiempos, además de crear una desterritorialización del referente geográfico, muestra los contrastes del significado del acto de viajar en una y otra época, evidenciándose que, aunque la aventura ya no puede ser revivida como en el pasado, aún es posible obtener una experiencia de viaje reformativa y no solo turística.

Las repercusiones de esta constatación sobre la apropiación espacial son evidentes: la conciencia de las diferentes estratificaciones de sentido de un espacio y de sus resonancias en la identidad permiten transformar una zona que ha sido pensada como espacio puro en un ámbito en el que también es posible encontrar o redescubrir espacialidades alternativas, “alegorizando procesos, atravesando umbrales, contribuyendo, en cualquier caso, al

¹¹⁰ Nótese la precisión de las coordenadas del primer ejemplo en comparación con las generalidades que entrega el segundo. Esta diferencia caracteriza el avance científico del presente, cuyas tecnologías permiten medir con mayor exactitud las latitudes de un espacio aún en fase de descubrimiento.

alargamiento de lo poetizable y, en ocasiones, al incremento del conocimiento del mundo” (Iacoli 2-3). Este último aspecto asume una particular importancia en la relación con un espacio que pone a prueba los límites humanos, puesto que determina el enfoque con que *Orizzonte mobile* se aproxima a la Antártida: uno que se canaliza en las actividades científicas de los exploradores de diferentes épocas, actividades que, en realidad, reflejan simultáneamente el instinto de conocimiento y de sobrevivencia en una zona inhóspita y aún desconocida, o en otras palabras, el instinto de apropiación de los datos de un ambiente extremo para volverlos a favor de la existencia humana. El siguiente fragmento condensa estas ideas, porque pone en un mismo plano la voluntad de conocimiento científico y el instinto de sobrevivencia, aspectos de lo humano que generalmente son puestos en carriles diferentes (Zanon 135), pero que en la novela funcionan como un motor para la apropiación de la Antártida y para la liberación del estado potencial de sus innumerables significados:

Entonces, de golpe volvían a hablar de las “sombras de la tierra”, ese curioso fenómeno por el cual el sol, iluminando las montañas desde abajo, proyecta su sombra sobre las nubes como un cono invertido, y cuáles razonamientos hicieran los exploradores para darle una explicación, y cómo usaban las hojas de casia entre el calzado y el fondo de los zapatos para reducir los riesgos de congelamiento. (Del Giudice 139)

La alusión al fenómeno óptico sobre el cielo no es simplemente un objeto de estudio científico, sino que también adquiere connotaciones estéticas por su elevada fuerza sugestiva. La percepción de esta imagen es, sin duda, una apropiación literaria, puesto que amplía el repertorio de representaciones artísticas de la Antártida.

La polifonía es una práctica semiótica que también se manifiesta en *Ultima Esperanza* para codificar apropiaciones literarias del espacio humano en Chile diferentes a las de la voz principal. Si bien, dentro de las novelas italianas analizadas, esta es la que evidencia de manera menos explícita un discurso polifónico, aun así, es posible distinguir dos conceptualizaciones contrastantes sobre la naturaleza patagónica y la ocupación territorial. Una es la que representa el punto de vista de Federico Sacco, asociado a valores occidentales que concibe la naturaleza como un ámbito pasivo, desligado del individuo civilizado y sujeta a apropiaciones opresivas de sus recursos. Por ello, desde la visión del hombre blanco decimonónico, difícilmente la naturaleza puede significar otras cosas que no hagan alusión a su *wilderness* y a su belleza salvífica. La otra, es protagonizada por la perspectiva indígena, la cual es inferida a partir del relato del científico italiano, especialmente cuando su racionalidad moderna comienza a revelar sus debilidades para comprender la realidad. Los indígenas con los que Federico Sacco toma contacto conciben la naturaleza desde una comprensión “que exhibe la marca de una

cosmovisión integradora del universo” (Villagrán y Videla 257), en un sentido similar al que proponen teóricas como Barad y Haraway, es decir, como un lugar comunitario formado por las interacciones entre los seres humanos y no humanos y dotado de fuerzas vitales, “muchas de las cuales son invisibles para el ojo humano” (Pratt 229). Esta perspectiva pone en entredicho la pasividad del espacio natural y la posibilidad de dominarlo a voluntad, y es la que, finalmente, se impondrá sobre la visión que Sacco estaba intentando por todos los medios mantener intacta en el curso de su viaje. El evento que demuestra esta inversión de valores es la aparición del pájaro-reptil: si para los aonikenks el hallazgo representa un infortunio, para Sacco será la oportunidad perfecta para estudiar científicamente la rara creatura y alcanzar el reconocimiento académico de la Sociedad Geográfica Italiana. Sin embargo, la validez del pensamiento indígena es confirmada cuando, a causa de la transgresión de Federico Sacco al no respetar la libertad del *Avisaurus federici* alterando el orden natural del ambiente, el italiano desaparece misteriosamente. Así, la aparición de la extraña creatura viene a recordar que la naturaleza no puede ser dominada completamente ni necesita ser desvelada solo a través de un examen científico, porque está entre nosotros y en nosotros (Haraway 40).

Existen otros sucesos previos que van configurando paulatinamente el desmantelamiento de la visión occidental sobre la categoría de espacio y de naturaleza como, por ejemplo, el encuentro de Sacco con una machi¹¹¹ para preguntarle sobre el resultado de su expedición. En dicha ocasión, la curandera le anticipa el futuro descubrimiento del *Avisaurus federici*: “[la machi] vio también la figura de un animal, un pájaro, o tal vez una serpiente, no está claro. Ahora basta. Tenemos que irnos. La machi no está contenta” (Ferruccio Cuniberti 102), pero Sacco, dejándose guiar por su mentalidad racionalista, no da crédito a la predicción. Sin embargo, la experiencia deja en el científico un inexplicable sentimiento de inquietud que, a la luz de los hechos sucesivos, se podría interpretar como una gradual compenetración emotiva con la cultura local. De todas formas, su resistencia al pensamiento intuitivo comienza a disolverse a medida que frecuenta más a menudo a los habitantes nativos. Incluso, ya instalado en su choza en Última Esperanza, recurre a los aonikenks para resolver sus dudas sobre el territorio: “Los mismos aonikenks, con su sabiduría atávica¹¹² que sabe captar los

¹¹¹ Curandera mapuche.

¹¹² Se trata de una sabiduría basada en la idea de que cada elemento está articulado en un sistema de relaciones. La profunda convicción de los pueblos indígenas de ser parte inseparable del cosmos se expresa en sus modelos filosóficos y relatos fundacionales. En el caso de la cultura mapuche, la pertenencia a un origen común es conceptualizado a través de la inseparabilidad del *Chen* (mujer y hombre) con el *Mapu* (los lugares habitados por los *Chen*), traspasados por la misma energía o *Newen* (Neira, et. al. 314). La espiritualización de la materia que efectúan los mapuches sobre el territorio, sobre los fenómenos naturales, piedras, plantas, animales, antepasados; traduce la convicción de que todos estos elementos están interconectados espiritual y materialmente y que tienen la capacidad de actuar activamente en el despliegue del mundo.

signos más secretos de la naturaleza, desde los movimientos de los animales silvestres a los ciclos lunares, me han confirmado que según ellos no se perfilará un invierno insoportable” (Ferruccio Cuniberti 225). Sin embargo, cuando el conocimiento de los indígenas se contrapone a los intereses de Federico Sacco, el italiano lo desacredita y lo vuelve a considerar como un puñado de historias supersticiosas. Tal es la ocasión en que el piemontés encuentra los restos de un supuesto milodón y los conserva para luego estudiarlos, pero los indígenas botan al lago lo que creen que son los huesos de un iemisch para restituir a la naturaleza su orden original: “no se tienen en un saco los huesos de los animales [...]. Los hemos tirado a un lago, en su casa [...]. Se cuenta que el iemisch vive en los lagos, en el bosque, por lo tanto, se ve poco, sale solo algunas veces y no hay que molestarlo. [...] Mejor no encontrarlo, cuando se enfuria puede devastar la aldea” (Ferruccio Cuniberti 213). El iemisch, similar al extinto milodonte, es un animal mítico que, tal como los fenómenos naturales, asume un estatuto de sacralidad y de regulador de la convivencia social. Por lo tanto, la normativa cultural exige que sea respetado como un sujeto moral. La violación a esa normativa comporta la destrucción de los asentamientos y la ruina de la comunidad entera. La idea que se encuentra a la base de este ordenamiento natural/cultural es que los indígenas “no conciben a los animales como un ser inferior, estiman su inteligencia a la par de la humana y por ello les tienen un gran respeto” (Ferruccio Cuniberti 222). Esta concepción revela que la reducción de los actores no humanos a meros recursos “no es el único modo inevitable que la «naturaleza humana» tiene a disposición para relacionarse con el resto del mundo” (Haraway 86). Admitir que pueden existir otras modalidades válidas de evaluar la realidad y que el ser humano no está en el centro del universo, son algunas de las reflexiones que Federico Sacco obtiene de su convivencia con los indígenas.

En definitiva, la diversidad de interpretaciones que suscita el concepto de naturaleza confirma el hecho de que su comprensión es en realidad una construcción social del conocimiento que se obtiene de ella (Demeritt 33). En particular, una visión integrativa que reconoce la agencia de todas las identidades, humanas y no humanas, ofrece un aporte importante a las actuales formas de habitabilidad del espacio, porque propone un posicionamiento ecológicamente ético, en el cual la responsabilidad con el ambiente natural es indisoluble con la vida social. Esta perspectiva interactúa con la de Federico Sacco, inclinado hacia una ontología clásica que conceptualiza la naturaleza y el espacio bajo la creencia de que el mundo está poblado de “objetos que existen de manera independiente, dotados de confines

y propiedades determinadas y que se mueven dentro de un contenedor llamado «espacio» en sintonía con una secuencia lineal de momentos llamada «tiempo»” (Barad 139). Este pensamiento, aún vigente en la mentalidad occidental, es puesto en discusión por la concepción indígena y demuestra que otra forma de relacionarse con la realidad es posible. De esa manera, la polifonía de *Ultima Esperanza* permite registrar la coexistencia de espacialidades diferentes y no solamente una producida por una imaginación que codifica el sur de Chile como territorio desolado, salvaje, periférico y anacrónico.

Si la polifonía en las novelas italianas está orientada a mostrar modalidades alternativas de habitar espacios gobernados por la fuerza de la naturaleza, en las novelas chilenas esta práctica semiótica se despliega a partir de la conciencia de que la reconstrucción de la realidad no puede hacerse desde una única perspectiva, sino que es un proceso colectivo. Por lo cual la configuración interna de la narración está formada por la inclusión indirecta de los murmullos de otras voces que aporta informaciones claves sobre las maneras en que un espacio puede ser experimentado. En este sentido, comparándola con las otras obras chilenas del corpus, *Ruido* demuestra ser la novela que lleva más lejos el recurso de la polifonía, puesto que el narrador abandona definitivamente la primera persona singular para incluir a un nosotros plural que intenta hablar por una entera generación (Rojo 178). Es necesario precisar que la conformación de un “nosotros” para abordar la complejidad de una época y de un espacio no significa la imposición de un único punto de vista por sobre el de los coetáneos del narrador¹¹³, sino que una voluntad comunitaria de reivindicar una particular experiencia compartida que se despliega al margen de los hechos que marcan la historia del pueblo:

Nos colábamos a ver funciones dobles de películas de terror en el cine y cuando salíamos de la sala, en el centro, veíamos pegados en las vitrinas los afiches avisando el milagro del sábado o del domingo, mientras el pueblo se llenaba de visitantes. Pero aquello que a los otros les provocaba un sagrado temor, a nosotros no nos importaba. Porque era una vida tranquila. En nuestras casas nadie jamás pegó el pez dorado que protegía la mayor parte de los hogares del pueblo. Ahora recordamos la recurrencia de ese signo, la multiplicación de ese pez de bronce; cómo se repetía en las puertas, se multiplicaba en los jardines, cómo cubría la ciudad como un virus, una bendición que

¹¹³ Grínor Rojo diferiría de esta idea según lo que se puede inferir de sus palabras en el ensayo dedicado a la novela de Bisama: “las puertas del cielo se abrieron sobre todos nosotros” (33). Pienso yo que las puertas del cielo de la literatura, porque de eso se trata, no se abrieron en aquel momento para «todos nosotros», que es lo que el uso de la primera persona del plural está haciéndonos creer, sino para uno solo, para este que se está comunicando con el lector muchos años después, pero que fue un niño entonces, que a lo mejor coqueteó con convertir su experiencia en una novela, y que ahora, metamorfoseado ya en otro, pero en un otro que también es el mismo - para ponerlo en el oxímoron de Borges-, recuerda lo acontecido y da comienzo, esta vez sí, al proceso que en el pasado no emprendió, el de la transmutación y reconstrucción de lo real recordado, o sea el de la generación a partir de la realidad que él preserva en la memoria de una realidad nueva en la que ni los «lugares» ni las «cosas» ni la «velocidad» ni el «modo» son ya los del cotidiano” (186).

protegía la vida de los habitantes que, confiados, esperaban que los salvara de horrores como el terremoto. (Bisama 66-7)

El gesto de narrar en tercera persona indica la voluntad de expresar las subjetividades alternas a un contexto autoritario que instrumentaliza la figura del vidente para distraer a la población de las torturas y desapariciones forzadas de la dictadura y para someterla a los dictámenes del régimen a través del miedo. El pez dorado, que aún puede ser encontrado en algunas casas del sector, es el signo material de esa realidad de la que el narrador con sus cercanos no se sentían parte y que, como la aparición de los stencils con la cara del vidente, detona la memoria de la vida en la provincia en plena dictadura y en plena adolescencia.

La concentración polifónica en el nosotros del narrador produce varios efectos a nivel de contenido: la construcción de una perspectiva vaciada de sí y abierta “a los posibles encuentros con el «exterior»” (Braidotti, *Transposiciones*, 202) para captar los fragmentos de realidad que puedan dar significado a aquellos ámbitos brumosos de la realidad espacial en Villa Alemana. Así, la constitución de un narrador colectivo se presenta como alternativa a “un yo con voz dictatorial” (Amaro 112) que excluye la expresión de otros yoes. Por ello, además de la primera persona plural, con frecuencia se incluyen

datos de segunda mano, como los que Bisama le expropia a un jesuita que “registró todo y años después publicó un libro” (59) o a un escritor “ufólogo” y “teólogo” que acompañó a Poblete durante sus últimos días, el único que después del derrumbe “se quedó con él” (103), o a una mujer vecina del pueblo a la que él mismo, en esa oportunidad haciendo el papel del reportero, entrevistó y que le contó sobre su propia vida de devota del santón (144 *et seq.*). (Rojo 188)

La información que entrega esta última persona proporciona valiosos antecedentes sobre el espacio del pueblo:

Ellos eran lugareños; antes de que existiera la línea del tren y el pueblo se expandiera desde la estación habían trabajado esas tierras. Y antes habían sido hijos o nietos o bisnietos o lo que fuera de quien había vivido ahí. Eso lo sabía la mujer, que le dijo al periodista que sabía -porque su madre lo había dicho- que la tierra era mala, que no servía para sembrar nada que no fuera maleza o paltos. (Bisama 144-5)

A partir de estas representaciones, Villa Alemana aparece como un poblado desértico e infértil que llega a tener un relativo movimiento solo con la irrupción del vidente, aunque sin dejar de ser lo que siempre ha sido: un “cerro que tapaba el sol por las mañanas y solo estaba lleno de espinos y donde, desde lejos, se podían ver ocasionalmente las sombras de unos animales” (Bisama 145). Además de estos datos de segunda mano, vinculados a personas que

se sienten cercanas al milagro, la narración también incluye aquellas voces provenientes de habitantes que miran desde lejos al vidente y que difícilmente habrían sido registradas en otro tipo de material documental sobre la ciudad. Así, es posible acceder al testimonio de una adolescente sentada en el centro de la ciudad, de un punk fanático de una banda de rock local, de un joven que escribe una canción sobre el lugar o de la conductora de un furgón escolar, quien “nos refería con lujo de detalles los milagros, nos contaba del niño vidente del cerro que aspiraba neoprén cuando tuvo su encuentro con la Madre Santa. Lo decía todo mirando concentrada el camino, en aquel plano cuadriculado de una ciudad cuya modernidad alcanzaba apenas para un par de cuadras” (Bisama 42). Estas otras voces se convierten en elementos integrantes del devenir del narrador en su propio testimonio y se comportan como piezas de un puzle que recomponen parcialmente el mapa del pueblo. Por ello, en su relato, el narrador construye una identidad afectiva interconectada con los otros, distanciándose del aislamiento atomizado, pero al mismo tiempo, reafirmando su singularidad, en tanto es él, transfigurado en un nosotros, quien da forma literaria al torrente de datos que pululan a su alrededor. No es casual que por ello Rojo vea en el “nosotros” del narrador un enmascaramiento de su interioridad (Rojo 182), la cual puede ser comunicada solo despersonalizándola para volverla receptiva a los otros de su generación que también asistieron a los eventos relatados. Si bien es cierto que, como objeta Rojo, las circunstancias no fueron las mismas para todos los coetáneos del narrador incluidos en el nosotros (186), la importancia de este ademán metapoético radica en legitimar un punto de vista subalterno, mostrándolo como la mirada más privilegiada para dar a conocer la realidad de lugares marginales.

En *Fuerzas especiales*, en cambio, la polifonía no se manifiesta en su definición clásica como discurso formado por múltiples voces en relación dialógica, porque la novela se hace eco de “la hipertrofia [del] yo (individual o colectivo, Yo o Nosotros)” (Scarabelli 186) que predomina en la atmósfera del vecindario, induciendo una narración elaborada desde el seno de una subjetividad ensimismada, pero dispuesta a volcar sus indagaciones íntimas al exterior para construir otra realidad posible. Este interés impulsa la voluntad de la narradora por construir un relato abierto a la conformación de visiones plurales, por lo que, en esta novela, la polifonía puede ser declinada en la constitución de una sensibilidad comunitaria que reaccione contra la inacción de los habitantes. Frente al “individualismo extremo” de la familia del bloque, “reflejo opaco de un mundo que reacciona tanto a la violencia y al abuso constantes como a la fragmentación de las coordenadas espacio-temporales, a la entrópica circulación de bienes, a la paulatina pérdida de confines” (Scarabelli 186), la narradora se organiza constantemente con sus amigos, Omar, Lucho y Pepa, para idear estrategias que burlen la

opresión policial. Según Scarabelli, esta articulación comunitaria es posible por el reconocimiento de la vulnerabilidad del otro, puesto que “despierta a los cuatro jóvenes de su anestesiada vida y los proyecta hacia una nueva forma de identificación y apertura, posibilitando una nueva vida para el barrio marginal, una nueva comunidad de seres en relación” (193). El siguiente fragmento presenta de manera cabal una de las ocasiones en que Omar busca opciones para resistir a la insoportable realidad del barrio, encauzándolas en reflexiones espaciales y exponiendo sus vulnerabilidades producidas por la posición desventajada de su departamento:

El bloque se inflama de ira y el Omar, que es moderno y melancólico, se estremece mientras me dice que parte del día piensa en qué hacer, cómo sortear los gritos de los vecinos o sus espantosos aullidos nerviosos o las radios discordantes o el ruido de sus fiestas o el sonido de las pisadas maníacas del departamento de arriba. El Omar vive en un segundo piso. Vive en un piso verdaderamente crítico porque, en el contexto del bloque, su ubicación es la peor de todas. El segundo piso está marcado por una cantidad de problemas insuperables que jamás dejan de resonar. En cambio, el último, el cuarto piso, el de nosotros, el de los cuatro que vamos quedando, es considerablemente más sensato a pesar del cansancio de las escaleras o del peligro anímico que provoca la altura. Había ciento veinte mil fusiles ARM calibre 7.6x 50 mm. Pero la situación excepcional del cuarto piso es obvia. Se trata de entender las geometrías más básicas que contienen los espacios. Pero el Omar no se resigna a comprender las condiciones generales de los segundos pisos y sigue ensimismado en sus observaciones. No entiende que todos los habitantes de los segundos pisos de los bloques están cautivos por la perversión sofocante de la arquitectura. (Eltit 124)

Si bien la voz de Omar no aparece expuesta con sus propias palabras, el discurso polifónico se puede evidenciar en el gesto de la narradora de dar espacio en su propio relato a los apremios de su amigo, que son también los apremios de ella y, seguramente, del resto de los habitantes del bloque. Sin embargo, el evento que consigue conjugar las sensibilidades de la protagonista con la de sus amigos es la creación del primer videojuego chileno. Por lo tanto, la relevancia de este acontecimiento no se limita solo a sus efectos en el plano de la imaginación y del distanciamiento para construir en otra espacialidad un lugar propio, sino que también contribuye a la formación de una comunidad con los pocos recursos que se ofrecen dentro de los límites del barrio. Al respecto, Scarabelli señala que “Gracias a la relación, la comunidad de la red, rica de vínculos e interconexiones, puede volver a imaginar su futuro, se hace cargo del destino del mundo, aparece activamente en la escena de lo real e introduce nuevas posibilidades de existencia mediante una inédita narración” (194-5). Las consecuencias que tiene este hecho para la apropiación espacial se evidencian en la importancia que asume en ese específico contexto de extrema violencia la articulación comunitaria de las subjetividades de “cuerpos olvidados y ausentes” (Scarabelli 195), para crear una nueva espacialidad, aunque sea

en el ámbito virtual, capaz de satisfacer los deseos de pertenencia y de injerencia sobre la realidad.

El Faro, por su cuenta, comparte con *Ruido* la misma técnica de recepción de los murmullos de otras voces para construir la propia narración. Los momentos en que se filtran con mayor frecuencia las palabras de los otros en el relato, ocurre cuando Felipe con su tía siguen el rastro de los últimos movimientos de Rodrigo para entender las causas de su desaparición. La aparición de testigos determina, ciertamente, la constitución de un discurso conformado por citas indirectas de testimonios externos para dar significado a los últimos lugares en que estuvo el primo y a sus últimas acciones en esos lugares: “El asunto, decían las primeras informaciones, fue que la noche anterior a la llamada a Santiago, Rodrigo y Fátima se reunieron en el faro de Playa Ancha, el más antiguo y potente del país —según leo en la Lista de faros de la costa de Chile— y casi como todos veteado de rojo y blanco” (González 51). Es necesario indicar que la introducción de otras voces en el relato no juega un rol preponderante en las apropiaciones literarias del espacio humano que se efectúan en la novela, debido a que no participan activamente en la transformación simbólica de los lugares que señalan. Como se puede observar en la cita anterior, las informaciones que recibe el narrador solo indican referencialmente el lugar en que Rodrigo fue visto por última vez, sin aportar nuevos sentidos que modifiquen la percepción de aquel espacio urbano. La única voz externa que podría contribuir a la formación de una nueva imagen espacial es la que proviene del profesor de filosofía de Felipe, quien en una de sus clases: “habló de la *melancolía* que padecía su hija, internada en el Hospital Psiquiátrico del Salvador, a pocas cuadras de la universidad”. (González 78). Este breve comentario encierra una posible asociación entre ese sector de Playa Ancha, escenario principal de la novela, con un estado emotivo que se proyecta incluso en casi toda la narración, al estar centrada en la recuperación imposible de las huellas de personas ausentes y de una vivencia en la ciudad que se desvanece cada vez que se intenta nombrar. Puede ser un hecho del todo fortuito que la universidad donde estudia Felipe se encuentre a pasos del cementerio, del psiquiátrico y de los acantilados. Sin embargo, sus referencias podrían ser interpretadas como un intento de reforzar la atmósfera emotiva de la narración, puesto que connotan los temas principales de la novela: la muerte, la neurosis, el abandono y la soledad, experiencias vitales que determinan las relaciones afectivas que el protagonista establece con Valparaíso.

Debido a que la confluencia de voces en *El Faro* es ocasional, se puede afirmar que no es una novela en que predomine la polifonía, entendida en su definición clásica. Si acaso fuera posible encontrar aspectos polifónicos más contundentes, estos podrían ser identificados en las

rememoraciones del narrador, porque todo acto de recordar comporta un desdoblamiento de la identidad. Así, en la novela, la polifonía asume un sentido existencial, debido a que cuando Felipe mira hacia su pasado, debe confrontarse con quien es en el presente y, a partir de esa difracción, reconocer al extraño a sí mismo que lleva dentro y que habla desde la memoria. El episodio que mejor podría ilustrar esta contemporaneidad de voces concentradas en una es el que narra el regreso del protagonista, varios años después, a Valparaíso, en particular, a la casa de su amiga de juventud, Constanza, en donde se pregunta si se ha convertido en un turista, y al cerro Barón, antiguo lugar de residencia de Alejandra, en donde le llegan intensamente desde el paisaje que observa los ecos de su pasado.

La intertextualidad

El mérito de la polifonía se encuentra en la superación de la unicidad del sentido, lo que en el plano del análisis de la apropiación literaria del espacio humano se traduce en el reconocimiento de la pluralidad de formas de transformar una realidad espacial al integrarla al propio marco de comprensión. El despliegue del discurso polifónico presente en las novelas italianas y chilenas inspira una reflexión más amplia sobre el fenómeno de la intertextualidad, entendida como el “cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)” (Kristeva, *Semeiotiké*, 121). En esta definición general, la intertextualidad aparece como la práctica semiótica con que los enunciados son puestos en relación sincrónica con el contexto cultural, social e histórico en que son formulados, al remitir a otros enunciados, anteriores o actuales. Desde esa perspectiva, cada texto es el resultado del diálogo de diferentes discursos y corpus literarios, desde los cuales toma las coordenadas de los códigos culturales que dan sentido a sus contenidos. Por lo tanto, la intertextualidad desvela la dúplice esencia del lenguaje, es decir, que ningún texto posee un significado en sí mismo, sino que en relación con otros textos de la semiósfera. Bajo esa óptica, todos los discursos, en tanto producciones enraizadas en un contexto social, cultural e histórico, son intertextuales.

Sin embargo, en el análisis sobre la intertextualidad de las novelas italianas y chilenas, se prestará atención a las alusiones directas a diferentes tipos de obras artísticas ajenas al espacio textual de las novelas y a diferentes discursos extra-literarios que, transpuestos en las narraciones, asumen una importante función en la construcción de sentido de los espacios humanos expuestos en los textos del corpus. Por ende, el énfasis en el análisis literario será puesto en el “mosaico de citas” (Kristeva, *Semeiotiké*, 121) que construye las novelas. Sin embargo, el problema de la intertextualidad en las obras italianas y chilenas no será reducido a la mera transcripción de citas, referencias a textos precedentes o a informaciones extraliterarias,

sino que será abordado a partir de las transformaciones que dichas alusiones intertextuales sufren en cuanto son absorbidas creativamente por las narraciones de las novelas. De todas maneras, es necesario indicar que las relaciones intertextuales evidenciadas en las obras, al decir de Bottirolí, “no son vínculos accidentales, casuales, diseminados en los innumerables contextos históricos” (315), sino que se establecen a partir de una situada conciencia de los signos disponibles en la específica semiósfera de pertenencia, constatación que coloca un freno a la tentación de interpretar ilimitadamente la intertextualidad de las novelas, al punto de disgregarlas en infinitas referencias posibles (Bottirolí 315). Las novelas no citan cualquier texto, sino aquellos que puedan aportar datos útiles sobre los espacios humanos en que se desarrolla la narración. La selección de las referencias intertextuales orienta la producción de significados espaciales en las novelas. Así, por ejemplo, las apropiaciones literarias hechas en *Orizzonte mobile* y en *Croce del sud* sobre un mismo referente geográfico, la Antártida, difieren entre sí porque son desarrolladas sobre la base de tradiciones textuales muy diferentes: si la primera novela se remite a un conjunto de fuentes científicas para codificar un espacio desde el punto de vista del conocimiento, la segunda lo hará remitiéndose a una tradición literaria extra-europea, incluso local, para subvertir el canon europeo de textos que representan el extremo sur del mundo. Por lo tanto, el fenómeno de la intertextualidad interviene directamente sobre la configuración de las apropiaciones literarias del espacio humano presentes en las novelas italianas y chilenas examinadas en esta investigación. Asimismo, esta práctica semiótica ayuda a trascender uno de los principales vicios metodológicos de la imagología que combate la geocrítica, a saber, la convicción de que las representaciones espaciales no son “expresione[s] de sus autores –este es, de hecho, hasta hoy el enfoque corriente en la investigación literaria del paisaje–” (Jakob 36), sino que construcciones literarias que se forman a partir de “características de género, características de la época, preceptos estilísticos, infiltraciones intertextuales, etc” (Jakob 37), es decir, desde categorías que superan el ámbito individual.

Es necesario aclarar que el espacio humano es una dimensión intrínsecamente intertextual, porque “la gran mayoría de los lugares del planeta ya han sido transcritos más de una vez” (Westphal 164). Destinos como la Patagonia, la Tierra del Fuego y el Estrecho de Magallanes, son zonas que han acaparado la atención de escritores europeos, debido a que han sido escenario de expediciones y conquistas que han cambiado el curso de la historia universal. Aun así, dentro de la producción narrativa en lengua italiana del siglo XX y XXI inspirada en el espacio latinoamericano, la representación de los espacios rurales y urbanos de Chile ha merecido un lugar marginal. Este país no ha sido meta principal de los flujos migratorios

iniciados en Italia desde la mitad del siglo XIX, ni tampoco ha hecho parte de la tradición cultural que ha ligado Italia con América (Perassi 1). Su lugar periférico en el imaginario italiano ha influido en que el número de obras literarias que han puesto su atención en Chile sea más bien discreto, al igual que los textos críticos que se han ocupado de su estudio. Sin embargo, desde el inicio del nuevo milenio se puede constatar un renovado interés por narrar los espacios urbanos y rurales de Chile. Así lo demuestran *Orizzonte mobile*, *Croce del sud* y *Ultima Esperanza*, novelas deudoras de una consolidada tradición literaria europea que ha construido una forma particular de imaginar el país sudamericano y que ha dirigido la mirada a solamente algunas de sus zonas geográficas. Estas novelas construyen sus narraciones haciendo explícita referencia a un conjunto de textos europeos que sitúan sus relatos en territorio chileno: *En la Patagonia* (Bruce Chatwin), *El viaje del Beagle* (Charles Darwin), *I miei viaggi nella Terra del Fuoco* (Alberto de Agostini), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe). Pero también obras latinoamericanas son citadas, tales como *El Gaucho Martín Fierro* (José Hernández), *Confieso que he vivido* (Pablo Neruda), *Los vengadores de la Patagonia trágica* (Osvaldo Bayer), *Cabo de Hornos* (Francisco Coloane) y *Patagonia Express* (Luis Sepúlveda). En general, las tres novelas italianas, aun cuando relatan un viaje efectivamente realizado –tal es el caso de algunos capítulos de *Orizzonte mobile*–, ingresan a los espacios chilenos a través de la mirada propuesta por estos textos, haciendo de Chile un lugar más mental que físico, transfigurado y estilizado por la mediación literaria. Ello confirma “el peso de la intertextualidad en la percepción de un espacio humano” y que “el escritor es el autor de la ciudad, verdadero demiurgo de los lugares” (Westphal 217), puesto que instaura una forma de imaginarlos y de vivirlos, sirviéndose, claro está, de referencias sincrónicas y diacrónicas para darles sentido.

En comparación con las novelas chilenas, las italianas demuestran una propensión mayor a aludir otras fuentes, seguramente como una forma de suplir el desconocimiento de Chile y, a nivel intradiegetico, como reacción al clima de mutación del estado de tránsito de los personajes, el cual les impone la necesidad de “permanencia, previsibilidad, invariancia, estabilidad, referencias” (Leed) y que se satisface recurriendo al archivo de la tradición cultural de pertenencia, en el que encuentran imágenes familiares que les permiten amortiguar la extrañeza de los nuevos lugares. En el caso específico de *Orizzonte mobile*, la intertextualidad se filtra en la obra como “una clara consciencia de la función mnésica de la narrativa y la necesidad de revisar los modelos discursivos fundacionales de la memoria colectiva de Occidente” (Iasci 121). En efecto, las referencias a las que remite el narrador ya no son solamente aquellas que forman parte de la literatura como tradicionalmente se la entiende,

puesto que son también textos y autores que se inscriben en el ámbito científico o en el ámbito de las relaciones de viaje. El siguiente fragmento enseña la red textual a la que se acoge Del Giudice para formular sus representaciones literarias sobre la Antártida:

Cada continente tiene su literatura, me refiero a los pilares en los que se asientan el mito y la memoria dando origen al relato, y la Antártida no es un caso diferente de los otros. En este momento no pienso en el *Gordon Pym* de Poe, inspirado en los informes del capitán Kames Weddel, y en la hermosa continuación que Jules Verne imaginó en la *Esfinge de hielo*. Me refiero, en cambio, a los libros de Shackleton, de Scott, de Mawson, de Bove, De Gerlache y de otros que nacieron aquí. Son una literatura, pero no se trata de “libros de viaje”; para la documentación histórica, la fuerza de la pasión, la densidad del misterio y un ethos sobre el umbral de lo incógnito y para los aparatos científicos son las últimas y verdaderas grandes historias de aventura, el género que Stevenson, en su clasificación de novela, definía el más sensual, donde los autores también fueron personajes y piezas de comedia. (Del Giudice 138)

El entramado de textos en el que piensa el autor es “la específica literatura científica, números, reglas, fórmulas y ecuaciones” (Zanon 133), porque es la que más ha influido en la historia de la centuria anterior al dar origen a nuevos conocimientos para el progreso de la técnica. La hipótesis que propone Zanon en su tesis de máster, y que esta investigación también comparte, es que para Del Giudice “los físicos, los informáticos, los matemáticos, los químicos del siglo pasado [...] fueron [sus] verdaderos escritores [...], y eran una «banda antártica», verdaderos exploradores del lenguaje de cristal” (133). La confirmación a esta interpretación se ubica en el último capítulo de la novela, donde el narrador escucha hablar en el refugio “de los científicos no de forma muy distinta de cómo en nuestras latitudes hablamos de Emma Bovary o de Charlus” (Del Giudice 138). Así también habla el mismo protagonista de estudiosos y exploradores dentro de su propio relato. Solo un ejemplo: “Giacomo Bove había realizado en el 1878 el «pasaje al noreste» como hidrógrafo en la expedición del noruego Nordenskjöld a bordo de la Vega, gracias a las recomendaciones de Cristoforo Negri, fundador de la Sociedad Geográfica Italiana” (Del Giudice 75), mismo personaje histórico al que Ferruccio Cuniberti hace alusión en *Ultima Esperanza*. En cualquier caso, las referencias a estas personalidades y a sus obras condicionan la forma en que el narrador se apropiará del extremo sur de Chile, como es posible apreciar en la siguiente cita:

Pasé una tarde en esa cueva, había leído los libros de los estudiosos y de los viajeros que desde el inicio del siglo habían llegado hasta aquí, incluido Bruce Chatwin. Pero la cosa más sorprendente era la apertura de la cueva, una larga apertura ovalada, como una sonrisa, y el hecho de que la roca en que estaba excavada no pertenecía por forma y composición al resto del paisaje. Parecía un meteorito caído allí, con el milodón dentro. (Del Giudice 40-1)

Sin embargo, aun cuando las fuentes literarias y científicas influyen las relaciones que se establecen con el espacio, queda disponible un margen de libertad para expresar las impresiones personales, como se puede observar en las asociaciones que suscita la visión de la Cueva del Milodón. Estas apropiaciones espaciales se realizan paralelamente o en concomitancia con el hallazgo de signos que señalan eventos históricos ocurridos en los lugares por los que transita el narrador. Identificando esas huellas, se accede a las diferentes estratificaciones de sentido sedimentadas en el espacio humano, como sucede en uno de los paseos del narrador por el borde costero de Punta Arenas:

[...] usé el poco tiempo que me quedaba para un paseo por el puerto, intentando imaginar si el muelle por donde pasaban las expediciones de De Gerlache, Nordenskjöld, Charcot, y donde arribó Shackleton después del desastroso viaje del *Endurance*, era el viejo muelle de madera, deteriorado por el agua, que se ve a la izquierda, o en cambio el que está después de la Zona Franca casi afuera de la ciudad. De todas formas, a lo largo del muelle había un remolcador que se llamaba Erebus, nombre que se puede elegir solo cuando se tiene algo que ver con la Antártida, es el nombre del volcán activo en la isla de Ross. (Del Giudice 21)

A pesar de que se puede alegar que la excesiva atención a las señales de los viajeros del pasado hace correr el riesgo de desatender elementos espaciales que surgen de forma espontánea en la ciudad, es la manera que el narrador tiene a disposición para crearse sus puntos de referencia que le ayuden a orientarse en Punta Arenas y a apropiarse de ella a través de esas marcas.

Una última cuestión sobre la intertextualidad en las apropiaciones espaciales de *Orizzonte mobile* es que, en la novela, el discurso científico y el de aventuras es filtrado por una perspectiva que abandona la mirada hegemónica en la que originalmente se fundan. Ello se aprecia, por ejemplo, cuando Bove, en vez de juzgar negativamente a los indígenas fueguinos, relativiza sus apreciaciones señalando que “El poco tiempo transcurrido entre los Onas y los Alakalufes no me permite explayarme sobre ellos” (Del Giudice 82). La transformación del punto de vista de personajes históricos –que, en la realidad de los hechos, seguramente era uno permeado por los ideales modernos de unicidad, progreso indefinido y civilización– a uno más compasivo con la diversidad es un gesto que puede ser interpretado como una manera de “oponerse a cualquier monopolio discursivo” (Iasci 128) y de proponer la pluralidad como condición necesaria para acceder a una comprensión más compleja de la realidad.

En esa misma línea se colocan las intertextualidades desplegadas en *Croce del sud*, puesto que el entramado textual que subyace en la novela no apela solamente a textos literarios

del ámbito europeo, portadores de una sensibilidad autocentrada, sino también a aquellos que forman parte del canon latinoamericano y que, por su cercanía cultural, proporcionan miradas más íntimas de los espacios en el Cono Sur. El siguiente fragmento expone un acotado pero significativo resumen de las obras que configuran la imaginación del narrador sobre la realidad espacial en Chile. Es necesario precisar que la intertextualidad se localiza parcialmente solo en la obra de Hudson, puesto que los otros títulos son mencionados sin ninguna reelaboración posterior. Aun así, la enumeración de títulos cumple una función significativa, en la medida que favorece la evocación de una matriz espacial y de la forma en que ha sido representada en las obras referidas:

Patagonia y Araucanía son escenarios de abyecta explotación, huelgas, sangrientas represiones. Los más grandes libros sobre la Patagonia no son aquellos, literariamente fascinantes, de Chatwin o de Hudson –aunque *La Tierra Roja* de este último se llama así porque está teñida de tanta sangre–, sino que más bien *Los vengadores de la Patagonia trágica* (1972-74) o *La Patagonia rebelde* (1980) de Osvaldo Bayer. (Magris 16)

A pesar de que la obra de los escritores ingleses es desplazada a favor de las novelas del autor argentino, siguen estando presentes en la narración en la medida que demarcan el derrotero de sus contenidos. Asimismo, en la cita se observa una actitud similar a la que asume *Orizzonte mobile* respecto a la recuperación de un entramado textual alternativo al de la producción literaria europea. Citando obras latinoamericanas, inmediatamente se activan las imágenes espaciales formuladas por estos textos, conduciendo la mirada del narrador hacia otros campos de formación de sentido. Las referencias textuales ajenas al ámbito cultural europeo ocurren en momentos de la narración en que la voz omnisciente no encuentra alusiones de su contexto de procedencia a las que remitirse para comunicar las potencias de significado de alguna idea. Este tipo de intertextualidad sucede en contadas ocasiones, porque, por lo general, las asociaciones de sentido se realizan sobre la base de fuentes europeas –baste recordar la comparación de la figura de un araucano con una estatua de Rodin (Magris 55)–. Una de aquellas ocasiones se registra en el siguiente comentario, en el que se compara al Monseñor Giuseppe Fagnano con Martín Fierro: “En este Far West –como lo define Miela Fagiolo d’Attilia, biógrafa de la hermana Angela– el salesiano garibaldino está en su hábitat, un aventurero también él *ad majorem Dei gloriam*, no muy diferente en su picaresca audacia de Martín Fierro, el gaucho proscrito del poema homónimo (1872) que le gustará a Bergoglio” (Magris 87).

La alargada relación intertextual que se establece en *Croce del sud* permite incluir referencias literarias provenientes de la obra de Melville, Verne, Poe y Lovecraft –alusiones que Del Giudice prefiere dejar a un lado para dar protagonismo a discursos de otro orden– y así presentar a la Tierra del Fuego y a la Antártida con un registro diferente al que suelen emplear las relaciones de viaje u otros documentos históricos. Las menciones a estos narradores amplían las formas de imaginar esas zonas y sus habitantes humanos y no humanos desde el momento en que se los pone en relación con sus particulares creaciones literarias. Así, en la próxima cita, los pingüinos son comparados a las criaturas de Lovecraft y de Verne:

El pingüino, en estos viajes de quien no regresa, es una figura ífera, un guardián de tinieblas innominables que quiere impedir el regreso, como *En las montañas de la locura* de Lovecraft; de salir de la “zona de atracción del monstruo” (*La esfinge de los hielos* de Verne), el misterioso y mortífero imán de la Antártida, que atrae y succiona la vida, la deshumaniza y la hace retroceder a otras formas de la evolución. (Magris 89)

Si en *Orizzonte mobile* la presencia de los pingüinos en la Antártida pareciera humanizar un poco más esta zona extrema, en cuanto son presentados como pequeños seres conscientes, con sus propias reglas sociales y sistema comunicativo; en *Croce del sud*, en cambio son representados como criaturas infernales que recalcan aún más la inhospitalidad del paisaje antártico. Esta cualidad es la que le interesa a Magris reforzar en sus imágenes sobre la Antártida y, por ello, toma prestadas las representaciones literarias de una red de textos que hacen énfasis sobre la monstruosidad de esta zona del planeta. Magris comparte con este tipo de literatura la fascinación por la posibilidad de que exista un territorio vedado a la presencia humana y, por ende, inconcebible. Comentando la génesis de su novela, en la columna “Tra Patagonia y Araucanía, nulla di inventato. Com’è nato *Croce del sud*”, Magris caracteriza en los siguientes términos a la Antártida y a las obras que la han narrado: “Reino del blanco absoluto, en que Melville y Poe, pero también Verne y Lovecraft han captado el horror innominable, el albedo, color del miedo, color del tiempo-no tiempo que se atasca como un reloj, tiempo negación del tiempo –Gordon Pym muere y el relato que narra su muerte es interrumpido por ella” (Magris 64). La cara opuesta de este tipo de literatura es la que desarrolla Del Giudice en *Orizzonte mobile*, dado que la vida y su condición de posibilidad es la que atrapa la atención de los narradores de la novela. *Croce del sud* también muestra afinidad con esta idea, convirtiéndola en tema principal en el capítulo dedicado a Angela Vallese, cuyo ejemplo sirve para ilustrar la siguiente reflexión espacial: la presencia humana es la que da valor al espacio. Por ello, no es casual que la novela de Daniele Del Giudice sea reconocida por Magris como una de las fuentes que componen la genealogía literaria de *Croce del sud*:

“Del Giudice se ha atrevido a desafiar esta gran literatura [la de Melville, Poe, Verne y Lovecraft], esta locura y este gran miedo narrando la Antártida, el límite extremo de la nada y de la muerte, aunque siempre en la vida, como los pingüinos que ve marchar graciosamente en el hielo y en la oscuridad. Antimundo, antivida” (“Tra Patagonia y Araucanía, nulla di inventato. Com’è nato *Croce del sud*”, 64). La mención de *Orizzonte mobile* en *Croce del sud* cumple la función de reivindicar el valor de la vida, sea esta humana o no, aun en contextos que no la permiten. Allí donde hay vida, hay creación, historias, significados. Negarla, significa perderse, como lo hacen los protagonistas de las obras fantásticas, mientras que reconocerla, implica un retorno a la humanidad, un regreso al hogar. Así lo sugiere Magris en *Croce del sud* cuando a propósito de *Orizzonte mobile* comenta: “A diferencia de muchos inquietantes personajes que se aventuran en la encandiladora luz negra antártica, Del Giudice vuelve a casa, tal vez como cualquier verdadero escritor” (89). Volver a casa, en esta oración, significa reconocer lo que hay de familiar en la extrañeza, encontrar la vida en la aridez de un desierto blanco, en fin, construirse la posibilidad de crear sentidos en un mundo vaciado de signos humanos.

Ultima Esperanza también manifiesta la necesidad vital de volver a casa y lo hace a través de la voluntad de entender a la alteridad, espacial, humana y no humana, para encontrar en ella destellos de la propia identidad. Sin embargo, la actitud que adopta el protagonista para aproximarse a la diferencia es mucho más ingenua de la que asumen los narradores de las otras novelas italianas, porque pretende sobreponer su sistema de valores y de conocimientos a una realidad material que desafía cualquier presunción de pensamiento único. La red textual de la que se nutre *Ultima Esperanza* es una similar a la de *Orizzonte mobile*, con la diferencia que intenta reproducir el mismo tenor de los exploradores europeos. Mientras la novela de Daniele Del Giudice aprovecha de poner en las voces de científicos y aventureros modernos, voces originalmente eurocéntricas y antropocéntricas, una visión descentrada y atentas a los prejuicios, la novela de Ferruccio Cuniberto propone un narrador que cambia su punto de vista paulatinamente, obligado por la impetuosidad del ambiente. Por lo tanto, las intertextualidades de esta obra están orientadas a reforzar las preconcepciones de Federico Sacco, quien es definido por Cristoforo Negri, presidente de la Sociedad Geográfica Italiana, como un “darwinista desde la primerísima hora” (Ferruccio Cuniberti 10). Darwin es una figura central en el diario de viaje, porque determina el enfoque con que el científico italiano se relaciona con el territorio y que se encuentra condensado en el siguiente fragmento:

[...] viajar y conocer el mundo como nos ha enseñado Darwin, frecuentar la humanidad más rechazada y más lejana mentalmente de nuestra idea de progreso para comprender en cuáles y cuántas diferencias se sustancia nuestro presente. Solo en tal modo se podrán adquirir nuevos resultados exentos del prejuicio de nuestra vieja escuela, que pone tradicionalmente las antigüedades clásicas en una posición preminente, ¡como si ya se hubiera alcanzado el ápice indiscutible de la cultura humana de una vez por todas! (Ferruccio Cuniberti 183)

Aunque su visión darwinista le permite comprender la heterogeneidad del mundo, al mismo tiempo afianza un prejuicio que parece perpetuarse hasta hoy, a saber, que existen culturas atrasadas, involucionadas, anacrónicas. Ciertamente, el desenlace de la novela demostrará la inoperatividad de estas ideas, porque la expresión contingente de las fuerzas del ambiente que determinan la desaparición de Sacco, serán las que vienen a recordar que el piamontés se encuentra en un presente que no puede seguir siendo estudiado como si fuera un objeto arqueológico, sin efectos sobre la actualidad. En definitiva, la reflexión que se cumple con estos hechos finales es una que coincide perfectamente con los planteamientos de la transmodernidad: que la contemporaneidad está compuesta por *multicronías*, “circulando los individuos en múltiples y contradictorias actuaciones e identidades de incidencia diversa en el cambio social” (Rodríguez Magda 17). Sin embargo, es necesario conservar la sospecha de que el autor haya pensado efectivamente en ilustrar esta crítica a los fundamentos del pensamiento científico occidental, y que, por el contrario, se trate más bien de una interpretación forzada al intentar ver realizada en el texto una hipótesis de lectura previa. La base de este escepticismo se justifica en el entusiasmo que se deja traslucir a lo largo de la narración por reproducir en una novela contemporánea los ideales de aquellos personajes históricos que inspiran la admiración del autor, y que solo en el breve intervalo del desenlace de la obra se observe un parcial cambio de perspectiva por parte del protagonista. Las alusiones a Robinson Crusoe que se realizan en un par de ocasiones podrían proporcionar una evidencia sobre la intención del autor de vincularse a la tradición literaria que admira:

[...] yo también, como el buen Robinson Crusoe, siento la necesidad de aportar una pizca de civilización a esta naturaleza salvaje, para evitar el riesgo de ser tragado por ella. El embrutecimiento sería el peor de los males que podría sucederme, mientras que en cambio tengo que preservarme con un espíritu vigilante, presente en mí mismo, en mis estudios, en mis objetivos. (Ferruccio Cuniberti 159)

La red intertextual en la que se basa *Ultima Esperanza* condiciona la percepción de la Patagonia como un territorio salvaje, estéril, despoblado, que exige ser ordenado por una racionalidad civilizatoria. Este imaginario, al ser promovido por las ideas de estudiosos

naturalistas como Darwin y Humboldt, es legitimado por Sacco como fuente de verdad y que, en el plano de la recepción literaria, ha contribuido a la formación de un estereotipo global de la Patagonia como lugar del fin del mundo y de la diferencia radical. Según Casini, en la producción literaria tanto de obras locales como extranjeras, dicho imaginario ha sido reforzado por un sistema de textos que se citan entre ellos en vez de examinar directamente la realidad, constatación que ha llevado a la autora a sugerir el concepto de Patagonialismo, en referencia al de Orientalismo propuesto por Said (17-8). Los textos literarios que adhieren a este tipo de representación participan de un proceso de colonización cultural que opera “dando nuevos nombres, sugiriendo o imponiendo contextos de lectura del territorio, confiriendo sentido y orden al mundo conquistado según un propio código, una propia perspectiva histórica, haciendo de un espacio otro una geografía reconocible” (Bonadei, *I sensi del viaggio*, 52).

Si por una parte resulta factible pensar *Ultima Esperanza* como una obra patagonialista, motivada por la fascinación de una rica tradición literaria que se ha hecho cargo de la representación de esta zona del mundo; por otra, es problemático afirmar que se trata de una novela que perpetúa ingenuamente estereotipos culturales, porque, como se ha visto, cabe la posibilidad de interpretar las acciones y pensamientos de Federico Sacco como una ilustración del fracaso de dichos estereotipos. No es casual, por ejemplo, que, tras desdeñar el sistema de saberes de los aonikenks en relación al *Avisaurus federici* por considerarlos supersticiosos, el protagonista sea penalizado con la desaparición o su posible muerte: “«esa cosa es malvada, no es extraordinaria. Elal lo mataría y lo transformaría en piedra». «De acuerdo, son sus antiguas leyendas. Pero este no es un animal fantástico, es real». «¿Y quién ha dicho que nuestras leyendas son fantasía?»” (Ferruccio Cuniberti 258). Debido al escepticismo del científico italiano sobre los mitos indígenas, estos son traídos a la narración de manera lateral, pero de igual manera adquieren importancia en el sistema intertextual de la novela. Por un lado, porque prevén el destino de Sacco, mostrándose, así, como una modalidad simbólica de interpretación de la realidad válida; y por otro, porque amplían la red intertextual a la que los autores europeos suelen remitirse para representar los espacios humanos de Chile, instituyéndose como fuentes discursivas atendibles y citables. De esa manera, a la novela se le puede reconocer la voluntad de superar una perspectiva etnocéntrica al reconocer el saber indígena a la par del europeo.

El acceso indirecto a los espacios humanos chilenos, mediado por la literatura y por otros discursos no literarios, justifica la inclinación de las novelas italianas hacia las prácticas intertextuales para configurar sus representaciones espaciales. En las novelas chilenas, en cambio, se apreciará una menor tendencia a la intertextualidad, porque los personajes son

habitantes regulares de los lugares que representan literariamente y, por ende, se relacionan con ellos a partir de una experiencia directa, de la cual obtienen el conocimiento necesario para construir sus propias coordenadas de referencia. Ello no significa que las novelas chilenas carezcan de intertextualidad –hecho imposible para cualquier texto, si se admite que su sentido no puede ser producido ni comprendido sin ser puesto en relación con otros discursos–; significa, más bien, que prescinden parcialmente de las menciones a otras fuentes o se crean sus propias referencias externas, como es el caso de *Fuerzas especiales*, cada vez que la narradora navega por páginas webs inventadas. El fragmento que sigue muestra los efectos que ejerce la información de un sitio de internet ficticio sobre las maneras que la protagonista adopta para relacionarse con el barrio:

Con una urgencia literal mido el tiempo pues ya han pasado más de diez minutos, once casi, mirando a la mariposa que aletea con la misma intensidad que las puntadas de dolor que siento mientras me entierro el lulo. La mariposa fue solo una técnica que quise poner en práctica. La saqué de un sitio de sanación que aseguraba que el dolor no era exactamente real. Decía que el dolor no existía en sí mismo sino que formaba parte de la imaginación humana y que requería de un esfuerzo mental para ahuyentarlo. Solo se necesitaba, así lo afirmaban en el sitio, algo preciso que cambiara el foco destructivo por un elemento poderoso que permitiera escabullirlo. Un elemento exacto: una imagen, un recuerdo, un olor que fuera capaz de ingresar nuevas sensaciones que neutralizaran el malestar. (Eltit 101)

La técnica propuesta por el sitio de sanación concentra la política de afectos y acciones que la mujer sigue para sobrevivir a su trabajo sexual y a la vida en el barrio. Como se ha visto en el Capítulo 2, esta política consiste en una ética afirmativa de la sostenibilidad, basada sobre la transformación del dolor en otra cosa que permita desplazar siempre más allá el límite de suportación sin destruirse en el intento. En el plano de la apropiación espacial, esta idea se traduce en los deseos de la protagonista y de sus amigos de convertir la brutalidad de los bloques y el barrio en general en un lugar propio, acogedor y protector de las amenazas externas. Las apropiaciones literarias del vecindario que se generan desde esta óptica producen imágenes y significados espaciales mucho más inéditos en relación a los que se configuran en las novelas italianas. Ello debido a que, por tratarse de un contexto pobre también a nivel simbólico e inobservado por la gran parte de obras literarias chilenas, no existen discursos disponibles a los que hacer alusión para complementar las percepciones del entorno. Por lo tanto, la narradora debe armar su propia constelación de referencias con las cuales construir su universo imaginario. En cambio, las novelas italianas, más propensas a la intertextualidad como fenómeno de trasposición de discursos externos, adhieren a representaciones espaciales existentes y, por ende, los contenidos que pudieran proponer resultan evidentemente menos sui

generis de cuanto pueden ser aquellos formulados por obras que se ocupan de lugares que han gozado de una menor atención por la literatura. En este sentido, la mirada de *Fuerzas espaciales* podría ser considerada como la más privilegiada para detectar las novedades de la realidad espacial, puesto que está libre de condicionamientos de representaciones previas y porque, al ubicarse en los lugares más inferiores, puede “colocarse siempre y de forma constante en una posición crítica, en la negatividad” (Ríos Baeza 20).

El Faro es otra novela chilena que construye sus representaciones espaciales sin establecer vínculos intertextuales recurrentes. Aun así, en el artículo “Paseo literario por Valparaíso”, Felipe González reconoce que una ciudad es esencialmente intertextual, porque “es en gran parte lo que de ella se dijo, lo que se sigue diciendo, lo que pasa de la boca de los habitantes –oriundos, provisorios o fugaces– a los textos, y de los textos a la percepción general, reiniciando el círculo” (párr. 2). Sin embargo, identificar las voces que están detrás de la narración del protagonista de *El Faro* no es una tarea fácil, porque las relaciones intertextuales no son transparentes. La novela no se apega ni a la narrativa contemporánea sobre Valparaíso –pensemos en *Valporno* de Natalia Berbelagua, en *Motel ciudad negra* o en *Valpore*, ambas de Cristóbal Gaete–, ni tampoco a la del siglo pasado –en la que destaca, sin lugar a dudas, *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas–. En el marco de la literatura chilena actual, *El Faro* inaugura una manera nueva de mirar a Valparaíso, a partir de un punto de vista muy común entre los estudiantes universitarios que viajan a la ciudad para vivir en pensiones de casas viejas y húmedas, pero que no ha gozado de representación literaria, a pesar de que encarna una subjetividad reconocible, marcada por el tránsito, la soledad, el desarraigo en concomitancia con el apego afectivo a determinados lugares. Felipe, el representante mayor de esta condición existencial entre pertenecer y no pertenecer a una ciudad, formula sus apropiaciones espaciales desde la experiencia directa, sin demasiadas mediaciones intertextuales. Una de las pocas que se puede apreciar de manera explícita es la referencia a la canción “Hold on” de Tom Waits y que merece la pena transcribir debido a sus importantes implicancias afectivas en la relación con el espacio:

E imaginé a Alejandra susurrándome la canción que tantas veces escuchamos durante las tardes pasadas en su pieza del cerro Barón, bajo su cobertor hecho de trozos dispares: aguanta, tienes que aguantar, decía. Era la historia de una adolescente en fuga por las carreteras. De qué arrancaba y qué era lo que debía aguantar, eso no se sabía nunca. Aguanta, tienes que aguantar, repetía varias veces el estribillo y jamás se mencionaba la causa de ese dolor que se había ramificado y ella continuaba soportando de una manera distinta. Estaba deformado, y lo peor, continuaba creciendo, como las inscripciones en los troncos de los árboles. Así mismo era el dolor de Alejandra, según

deduje de la lectura de un viejo cuaderno cuando ordenaba sus cosas luego de su muerte.
(González 86)

La evocación de la canción no solo despierta el recuerdo de Alejandra, sino que también del espacio íntimo que compartían y de metáforas espaciales para explicar el mundo interior de la muchacha, signado por un dolor sordo que se ramifica “como las inscripciones en los troncos de los árboles”. Por medio de esta canción, el espacio aparece renovado, como dice el propio Felipe González, “según la mirada del autor y según la época” (“Paseo literario por Valparaíso”, párr. 2), cada uno portadores de un específico bagaje de signos y valores culturales, los cuales, al ser transpuestos sobre la realidad representada, incrementan sus formaciones y posibilidades de sentido (Lotman 65).

Dentro de las novelas chilenas, *Ruido* es la que se muestra más proclive a establecer nexos intertextuales y ello se puede explicar por el hecho de que se intenta representar y apropiarse un espacio que se aparece inabismable. De esa manera, las referencias intertextuales ayudan a aclarar la bruma que envuelve la atmósfera de Villa Alemana, puesto que los recursos simbólicos con los que cuenta el narrador no son suficientes para restituir una imagen definida del pueblo. O mejor aún: dichos recursos simbólicos son obtenidos a partir de la cultura pop y *underground* de la década de los ochentas con la que el protagonista forma su biografía sentimental y su propia identidad. Por ende, es inevitable referir sus contenidos y relacionarlos con los espacios urbanos de Villa Alemana, porque fueron absorbidos mientras el narrador, entonces adolescente, hacía despreocupadamente su vida cotidiana:

Crecimos con el sonido de la radio de fondo: de cómo las canciones de amor se intercalaban con las noticias de las bombas, el relato de los fosos abiertos y llenos de cal donde los pelos se habían pegado a los huesos y la piel se había retirado de los labios, y todas las bocas estaban abiertas en esa oscuridad húmeda. Crecimos con dibujos animados encendidos siempre, en la espera idiota de que terminaran todos esos programas evangélicos en las mañanas. Crecimos con un tren que pasaba a la hora para ir al puerto. Crecimos con los cerros incendiados de esos veranos tórridos y la escarcha delgada del invierno que el adobe de nuestras casas trataba de tapar. Crecimos levantándonos en la madrugada para subir al cerro a pie con nuestras madres y abuelas.
(Bisama 48-9)

A través de la repetición anafórica del verbo “crecimos” se introducen las referencias que señalan un contexto histórico específico, el de la dictadura; por lo que, en *Ruido*, la función intertextual es imprescindible para situar la obra en el período que el narrador se interesa por recordar y entender para entenderse a sí mismo. De acuerdo a la enumeración que presenta la cita anterior, se puede apreciar la convivencia del horror con la ligereza de la cultura popular,

todo en medio de un pueblito apartado de la modernidad. El entrelazamiento de todos estos elementos genera un efecto siniestro, similar al que Nona Fernández en su novela *La dimensión oscura* logra reproducir: que el mal se encuentra a la vuelta de la esquina, encarnado en cualquier persona con una apariencia normal e inocua. La ventaja de *Ruido* respecto a *La dimensión oscura*, *Mapocho*, *Space Invaders* y otras obras de la escritora chilena, es que rescata esa atmósfera enrarecida en el contexto periférico de la provincia, contribuyendo a la descentralización de la mirada interesada exclusivamente en Santiago de Chile. Por ello, no es casual que la imagen de la niebla, del ruido, de la luz encandiladora y del color blanco figuren en variadas ocasiones como metáfora de la provincia, cuyos contornos difusos son difíciles de determinar en comparación con otras realidades espaciales de Chile que gozan con un imaginario más definido.

Como cuestión aparte, merece la pena señalar que el vidente ha sido objeto de múltiples representaciones artísticas que lo consolidan como leyenda y que la evocación de su figura implica inevitablemente el tratamiento del espacio humano que la vio nacer. En el artículo “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido* de Álvaro Bisama”, Grínor Rojo menciona obras literarias, teatrales y cinematográficas producidas en Chile que han sido inspiradas en Miguel Ángel Poblete, red de textos a la que sin duda *Ruido* entra ocupando un lugar privilegiado por ser una de las creaciones que se detiene más atentamente en el desentrañamiento del personaje, pero también del contexto espacial que lo circunda. Estas obras son: *La aparición de la Virgen* (Enrique Lihn, 1988), “La transfiguración de Miguel Ángel (o la fe mueve montañas)” (Pedro Lemebel, 1996), la primera escena de *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (Marco Antonio de la Parra, 1989), la película “La pasión de Michelangelo” (Esteban Larraín, 2013) en la que, cabe destacarlo, participaron como extra los mismos vecinos que vivieron en carne propia los acontecimientos del milagro. Rojo continúa señalando que “también hay una conexión que no es directa, pero que Bisama ha subrayado con razón, del *affaire* Poblete con *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, el libro de Nicanor Parra de 1977” (176), sin olvidar la crónica del mismo Bisama, publicada en 2007, “La película del fin del mundo. Apariciones y desapariciones de la Virgen de Villa Alemana”, que año después será transformada en novela, en ni más ni menos que en *Ruido*.

La denominación

Otro fenómeno semiótico, transversal a todas las novelas, es el de la denominación, es decir, el acto de dar un nombre a una porción de espacio. Esta práctica, que Turco define como la primera acción con que los seres humanos manipulan la complejidad de sus territorios, es la

expresión más concreta de la apropiación literaria del espacio humano, puesto que a partir de una específica denominación se opera una transformación simbólica en la que se les transfiere una carga de valores imaginarios, culturales, políticos, afectivos, etc. Evidentemente, los valores que la narrativa italiana y la chilena tienden a imprimir sobre el territorio mediante un nombre varían considerablemente. *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza* y *Croce del sud* dan especial énfasis a los procesos de designación, porque bautizando los territorios o reconociendo el origen de los nombres de los lugares por los que transitan los narradores, ponen en evidencia de manera simbólica su poder de acción y su capacidad de imponerse sobre la racionalidad territorial de las poblaciones locales. Así, los valores que transmiten con estos nombres son asociados generalmente a personajes que lideraron descubrimientos científicos, expediciones para cartografiar territorios y para colonizar a los pueblos indígenas. Por ejemplo, la siguiente cita explica la proveniencia del nombre de un glaciar: “El glaciar Negri, denominado así en honor al ilustre geógrafo italiano que fue mi maestro [...]” (Del Giudice 60). Cristoforo Negri, presidente de la Sociedad Geográfica Italiana, es un personaje insigne, citado tanto en la obra de Daniele Del Giudice como en la de Ferruccio Cuniberti. Su figura representa los valores antropológicos decimonónicos y el desarrollo de la geografía como uno de los dispositivos de conocimiento más útiles para la expansión territorial de naciones europeas recién nacidas. El nombre estampado de Negri sobre un glaciar al otro extremo del mundo habla tanto del periodo histórico en que fue ingresado a las coordenadas de la racionalidad territorial occidental como de los valores que se encarnan en ese pensamiento. Otro caso de denominación territorial basada en nombres de personajes célebres es el que se registra en *Croce del sud*: “Fagnano había tomado el camino para el gran Sur, donde daría su nombre a un lago al norte del Canal Beagle, hasta instalarse en la cabecera de la parroquia en Patagones, en la desembocadura de Río Negro” (Magris 87). En el acto del Monseñor Fagnano de nominar elementos del paisaje que observa en su excursión se deduce una operación de diferenciación de los componentes de una naturaleza que se le presenta como un conjunto desorganizado. Es interesante notar que reciben un nombre solo aquellos accidentes geográficos de grandes dimensiones, como es el caso de Federico Sacco cuando decide bautizar una montaña como “Monte Joven Italia” (Ferruccio Cuniberti 121), de lo cual se infiere el interés por reflejar sus valores –pensados como grandes ideales– de manera proporcional a las características notables de un espacio. Asimismo, dando un nombre, rescatan determinadas fracciones del territorio de ser absorbidas por las fuerzas salvajes de la naturaleza y de terminar siendo parte del conjunto indiferenciado del espacio vacío. En efecto, la falta de nombres y, en definitiva, de una territorialización

occidental, lleva a Sacco a afirmar: “Aquí todo es virgen, nada ha sido diseñado, nada tiene nombre” (Ferruccio Cuniberti 127).

En cualquier caso, las novelas italianas también reconocen las designaciones realizadas por la cultura local, como es el caso de Sacco cuando da más crédito a la explicación indígena sobre el nombre de Aysén en vez de la historia que cuentan los extranjeros sobre el origen del topónimo. En *Orizzonte mobile* también se evidencia este reconocimiento: “En efecto, entre Gregory Bay y la Cabecera del Mar esta es la única localidad que ofrece leña, heno para los caballos y agua; los indios Tehuelche la llaman Oasi Saba y hasta hace pocos años se reunían aquí” (Del Giudice 50). El nombre asignado por los habitantes autóctonos contiene un saber territorial que indican los recursos naturales disponibles en esa zona. En general, cada designador¹¹⁴ es portador de un conjunto de conocimientos territoriales, puesto que concentra en un solo sintagma sus aspectos históricos, ambientales, políticos, culturales y sociales. Por ejemplo, cuando Sacco decide llamar a su refugio “Chozas Esperanza, en honor a esta región” (Ferruccio Cuniberti 158) actualiza las circunstancias históricas en que se originó esta designación y que el mismo italiano refiere en su diario: “Allí, hace tres siglos, el capitán español Ladrillero, viniendo desde el norte con su barco, buscaba un pasaje hacia el Estrecho de Magallanes en el laberinto de los canales, bautizando así como «ultima esperanza» a aquellas tormentosas costas australes” (Ferruccio Cuniberti 144). Dando un nombre a la propia morada, espacio humano por excelencia, se la integra definitivamente al centro del universo imaginario. De esa manera, ocurre una renovación de sentidos del territorio imprevista para el propio Sacco: al nominar su nueva casa, el territorio en que se asienta deja de ser un lugar asociado al fin del mundo, a lo ajeno y pasa a ser un espacio humano familiar, íntimamente ligado a la identidad.

En *Orizzonte mobile*, la apropiación espacial mediante la denominación es un acto que vincula a “los científicos del siglo XX con los poetas [y] filósofos”, porque asumen la tarea creativa de “nominar, narrar y elaborar un sentimiento” tierras inexploradas (Zanon 132). Para esta novela, los científicos y los exploradores son los verdaderos protagonistas de la historia humanidad que se fragua en la Antártida y los principales responsables de hacerla entrar en el horizonte de la comprensión humana. Todos estos personajes, “cada uno con su propio carácter, como en una singular comedia geográfica de las máscaras, fueron [...] Señores de la Primera Vez” (Del Giudice 136). Lo que fascina al narrador es que, en circunstancias tan adversas y

¹¹⁴ Turco prefiere emplear este término en lugar de “topónimo”, porque connota la dimensión semiótica del acto de transformar simbólicamente un territorio a través de un signo. Para el geógrafo, “el mundo se constituye como geografía lingüísticamente” (81).

con tecnologías menos seguras de las actuales, esos viajeros hayan podido sobrevivir en la Antártida exclusivamente a través del conocimiento científico, del pensamiento creativo y del constante desafío de los límites humanos. En la conceptualización de la Antártida como espacio del vacío absoluto, reacio al sometimiento humano, se puede leer la intención de presentarla como metáfora de la creación literaria: es una tierra similar a la hoja en blanco que espera ser escrita y transformada en historias con sentidos para la experiencia humana. El acto de nominarla constituye una de las primeras y más concretas evidencias de la voluntad de modelar esta tierra en bruto y de extender en ella la capacidad cognitiva, intelectual, creativa y, en el caso de la siguiente cita, afectiva: “Había llegado el momento de dar algunos nombres a estos lugares. El primer pensamiento fue honrar la memoria de nuestros dos infelices compañeros: la gran tierra antes denominada Estrecho de Bélgica se llamará en adelante Tierra de Danco, y la más grande de las islas que surgen en el estrecho se llamará Isla de Wiencke” (Del Giudice 133).

La denominación es un acto menos frecuente en las novelas chilenas, porque no están expuestas a territorios desconocidos por sus protagonistas. La apropiación literaria de los espacios humanos se despliega en mayor medida en enunciados más extensos que en el sintagma de un nombre. Aun así, es posible encontrar algunos casos en que la denominación predomina como una práctica de apropiación. En dichas ocasiones, la asignación de un designador tiende a señalar la codificación de un saber sobre un dato de la experiencia. En el caso de *Ruido*, los comentarios acerca del origen del nombre de un lugar se concentran sobre el cerro convertido en santuario, cuya denominación hace alusión a este específico dato de la historia de Villa Alemana. Así lo indica este pasaje de la narración: “cruzábamos la línea del tren y nos internábamos en las cercanías del cerro de la Virgen. Aún no le cambiaban el nombre. Aún no se convertía en santuario. El cerro de la Virgen nunca fue otra cosa para nosotros. La vida corría por caminos paralelos” (Bisama 65-6). En efecto, antes de ser el cerro la Virgen, era el cerro Membrillar y luego Monte Carmelo, “en un orden de pretensiones sacralizantes que aumentó en proporción directa al aumento de la fama de Poblete” (Rojo 176). Según Turco, el designador de un lugar es construido y mantenido por la creencia colectiva sobre un valor religioso, político, histórico o cultural, lo cual no implica que la creencia pueda ser desmentida. Es lo que sucede en Villa Alemana con el acontecimiento de la Virgen, el cual contó con la fuerza necesaria para llegar a cambiar el nombre del cerro e instaurar allí un nuevo valor que goza del consenso de toda la población, al cual el narrador y sus coetáneos no adhieren, porque la aparición mariana nunca llegó a involucrarlos más que como un evento contingente que determinó sus específicas experiencias vitales en el pueblo. Para ellos, el cerro la Virgen es

simplemente el cerro, aunque no consigan eludir completamente sus significados religiosos y políticos, considerando la manipulación que hizo el régimen de la supuesta revelación divina.

Por lo tanto, el nombre de un lugar siempre estará supeditado a la “*competencia de uso* que específica geográficamente esta o aquella cultura, esta o aquella sociedad” (Turco 53), así como esta o aquella subjetividad en el caso que ese nombre sea puesto por unos pocos individuos, como sucede con la residencia que comparte Felipe con Alejandra, quienes la llaman “La casa Usher” (González 40), en referencia al cuento de Edgar Allan Poe, porque “parecía a punto de caerse” (González 40). Además de indicar una clara apropiación del espacio haciendo uso de la capacidad transformativa del lenguaje, esta designación se elabora sobre la base de una operación intertextual que muestra la enciclopedia del mundo del narrador. A propósito del entrelazamiento de diferentes discursos que subyacen en una designación, Pimentel Anduiza, en su ensayo “Florenxia, Parma, Combray, Balbec...Ciudades de la imaginación en el mundo de: *En busca del tiempo perdido*”, señala que

el nombre de una ciudad, como el de una persona -o el de un personaje, en el caso de la ficción- es un centro de imantación semántica en el que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados al nombre. (110)

De esa manera, el nombre “La casa Usher” concentra un “complejo discursivo” (Pimentel Anduiza 110) que remite a un conjunto de características del espacio de referencia y que permite que la casa del protagonista de *El Faro* sea apropiada y transformada a partir de las sugerencias de sentidos que proporciona el cuento de Poe. Por este motivo, para Greimas, la ciudad, pero también el espacio humano en general, es el resultado de diferentes “transposiciones metasemióticas [...]: planos, mapas, postales, paneles indicadores de vistas panorámicas [...], etc. [...]; toda una arquitectura de significaciones se erige así sobre el espacio urbano, determinando en gran medida su aceptación o su rechazo, la bondad y la belleza de la vida urbana o su miseria insoportable” (170). Por este motivo, para Greimas la ciudad puede ser pensada como “*referente global imaginario*” (170), denominación que puede ser extendida a los nombres de todas las espacialidades, urbanas, rurales, naturales o de cualquiera que sea procesada por la percepción humana. De manera que cuando el nombre de un espacio existente es mencionado en una obra literaria funciona como una interfaz entre el mundo real y el de la ficción, porque conjuga ambas esferas en un mismo plano simbólico: los rasgos de un punto geográfico ubicable en el mapa y los del espacio imaginario quedan fusionados en una imagen ampliada del referente espacial representado literariamente.

Sin embargo, *Fuerzas especiales* desafía esta idea desde el momento en que ningún nombre aparece referenciando el barrio ni la ciudad en que se localiza. Las únicas denominaciones corresponden a sintagmas, donde uno de los sustantivos asume la función adjetival, que remarcan la percepción de opresión de los edificios: “Pasillos cárceles” (Eltit 167); o de atrincheramiento contra las amenazas externas: “bloque ciber” (Eltit 164). El efecto de realidad urbana es generado con las menciones a calles, edificios y negocios, lugares que remiten a los mismos elementos de un contexto urbano extratextual y que, al ser innominados, pueden tratarse de los espacios de cualquier otra ciudad que comparta características similares a las del escenario en que actúa la protagonista. Esta es una decisión estética con claros efectos sobre la representación literaria del ambiente de *Fuerzas especiales*: por una parte, expresa la extrema pobreza del barrio –no solo material, sino que también simbólica, porque no existen intercambios de saberes ni de creencias comunes como para concentrarlos en designadores consensuados colectivamente–, cuya precariedad lo sepulta en el anonimato de una dura realidad de la que nadie se quiere hacer cargo. En este sentido, el gesto de no dar un nombre al espacio urbano de *Fuerzas especiales* es también político, porque indica que esa realidad puede encontrarse en otros barrios marginales de Chile y funciona como estrategia de representación de estos contextos invisibilizados. Por otra parte, construye un espacio puramente imaginario y abierto a la asignación incondicionada de valores simbólicos. De este modo, el anonimato del barrio se vuelve a favor de la actividad creativa de la narradora, porque le permite, a la manera de los científicos y exploradores de *Orizzonte mobile*, nominar por primera vez sus rincones y, así, apropiarse de ellos sin determinaciones simbólicas previas. En otras palabras, la mujer queda habilitada para fundar a su medida un nuevo lugar que subvierte el ya existente, porque el trabajo poético de nominar saca a luz nuevas realidades antes anestesiadas por la brutalidad del contexto. Bajo estas condiciones, la necesidad de apropiación espacial se torna más urgente que en ambientes urbanos algo más privilegiados, puesto que el barrio es el único ámbito a disposición para desplegar la propia existencia y, su destrucción, implicaría el fin definitivo para la protagonista y sus vecinos:

Las paredes del departamento están ligeramente curvadas por la mala lluvia que nos inundó el mes pasado. Si se viene abajo el bloque nos convertiremos en cucarachas cobijadas debajo de nuestros propios caparazones. Porque después del bloque no hay nada, nada más que la policía llevándonos en sus cucas con un ir y venir monótono que ya consume toda nuestra vida. (Eltit 47)

De manera tal que la posibilidad de modificar el barrio y sus departamentos, de modelarlos y de reinventarlos garantiza, incluso, la autopreservación de la población.

4.2. La retórica habitante

Analizando en detalle la estructura del lenguaje empleado por los narradores para apropiarse de sus realidades espaciales, aparece evidente que su transformación se ejecuta por medio de figuras retóricas. Estas –y para De Certeau, en especial modo, la metáfora–, “organizan los andares” (De Certeau 128) y registran las percepciones del espacio humano que derivan de esos movimientos y del acto mismo de habitarlos. Existe una marcada recurrencia en el uso de determinadas figuras para expresar las apropiaciones literarias de un ámbito espacial, entre las que figuran: la comparación, la metáfora, el asíndeton, la sinécdoque y la anáfora. Unos mecanismos retóricos aparecen con mayor frecuencia en la narrativa italiana y otros, en la chilena, debido a sus específicas necesidades comunicativas. Respecto a la primera, destaca el empleo asiduo de la comparación –recurso típico del punto de vista extranjero, porque para comprender el nuevo contexto necesita relacionarlo con un sistema de valores familiares– y del asíndeton –porque favorece el despliegue de una mirada en estado de tránsito que solo logra captar las generalidades del ambiente–. Tales procedimientos retóricos participan, aunque en menor medida, en la configuración de las representaciones espaciales presentes en las novelas chilenas, puesto que estas, en vez de la generalización, propenden a la expresión detallada de las experiencias que se originan en los lugares, así como al intento de definir las imágenes, sugerencias y vivencias indecibles en ellos. Por ello, la metáfora –en cuanto permite captar las imágenes huidizas nacidas de la íntima relación con un ambiente–, la sinécdoque –con la que determinados símbolos y personas devienen representación de toda una ciudad, generando el efecto de fusión entre esta con los habitantes– y la anáfora –que en *Ruido* refleja el retorno repetitivo de la memoria y en *Fuerzas especiales* contribuye a reproducir el efecto del sonido de los disparos de la policía, presentes como un telón de fondo de la narración–, funcionan como aliados para comunicar lo que aún no ha sido dicho sobre Valparaíso, Villa Alemana y el barrio innominado.

En ambas narrativas, las figuras retóricas expresan la manera en que los sujetos disponen “los sitios según el orden de la frase” (Westphal 114), deviniendo también una manifestación de la manera en que los modelan a partir de sus usos, de sus deseos, de las influencias que reciben del ambiente cultural de pertenencia y de sus experiencias íntimas. En este sentido, los narradores de las novelas italianas y chilenas se convierten en los creadores de los espacios humanos que habitan, al organizarlos mediante la escritura de sus propias interpretaciones.

La comparación

Resulta pertinente iniciar con el análisis de este recurso retórico al ser el que más comparten las novelas italianas y chilenas para representar literariamente sus referentes espaciales. Se trata de un mecanismo al cual los narradores recurren cuando sus repertorios de ideas no alcanzan para definir la extrañeza del espacio, entonces seleccionan un contenido ajeno a la situación contextual para establecer una relación de semejanza con ella. Los casos más representativos son los que se observan en *Ultima Esperanza* y *Fuerzas especiales*, novelas que intentan explicar la realidad espacial buscando datos pertenecientes a ámbitos culturales externos al que se encuentran en el momento de la enunciación. En la obra de Ferruccio Cuniberti, los elementos externos aludidos corresponden al lugar de procedencia del protagonista, los cuales, al ser vinculados a las características geográficas –comparaciones entre la geografía de una zona italiana con una chilena– o culturales –similitudes en las prácticas cotidianas de los campesinos italianos y de los indígenas– del lugar de llegada, ayudan a colmar la distancia que impone el estado de tránsito. Así, ante la novedad, Federico Sacco recurre a una base familiar de conceptos para “neutralizar la angustia asociada normalmente a las cosas extrañas e insólitas” (Leed 94). Esta práctica es muy recurrente en las novelas italianas, porque son protagonizadas por viajeros enfrentados a espacios que desafían sus preconceptos, de modo que buscan “ordenar, clasificar y volver significativos los flujos de la percepción” (Leed 94) sobre un sistema de valores conocidos. A nivel geográfico, *Ultima Esperanza* realiza las siguientes comparaciones: “Estimé [la isla de Chiloé] grande aproximadamente como nuestra Cerdeña” (26) y “Alguien me indica el volcán Antuco y el Callaqui de al menos seis mil pies de altura, aproximadamente como nuestro Etna” (39). Tales comparaciones geográficas ajustan los espacios chilenos a los marcos de comprensión de un posible lector italiano; al mismo tiempo, los privan de sus propias historias, porque son expuestos como un reflejo de Italia. Pese a la reducción de los valores particulares de Chiloé y del volcán Callaqui, en la comparación de estos hitos geográficos con los de Italia también se puede leer una combinación de dos espacios “que generan un tercer espacio privado de un referente verificable” (Westphal 149). Asimismo, la relación entre puntos geográficos tan distantes entre sí hace perder a los mapas oficiales “su estatuto unívoco y se somete a esa lectura plural que solemos asociar al universo de la ficción” (Westphal 222). De esa manera, se expresa un mundo posible, “capaz de englobar al mismo tiempo lo real y lo imaginario [cuya] lectura no corre el riesgo de cristalizarse definitivamente, sino que va acompañada de lo provisional” (Westphal 222).

Una comparación de índole cultural es la que se establece entre los campesinos europeos y los indígenas respecto a las fronteras territoriales. Ambas comunidades son de la idea de que el espacio carece de confines y que le pertenece a quien lo habita. Así lo piensan los habitantes autóctonos que Sacco encuentra en su viaje: “los patagones, como todos los indios, tienen el más grande desprecio por los confines y por los límites de propiedad. Para ellos, la tierra es de quien la pisa y la defiende” (Ferruccio Cuniberti 111). Esta visión es compartida por Sergio, un campesino croata asentado en la Patagonia, que Sacco toma como paradigma del aldeano europeo:

la tierra es una extensa superficie plana como la pampa, adornada por unas cuantas montañas y por el mar para no aburrir el ojo, sobre la cual se puede caminar a lo largo y a lo ancho solo con la advertencia de no caer, pero la ventaja es que el espacio a disposición es tan vasto e ilimitado que no se corre ese peligro y hay lugar para todos. [...] Para Sergio el Océano Atlántico y el mar Adriático son igual de grandes; los Balcanes, los Alpes y los Andes son una única e ininterrumpida cadena montañosa. (Ferruccio Cuniberti 171-2)

El efecto que produce esta comparación –que, cabe mencionar, no se realiza dentro de una oración, sino en unidades narrativas dispersas– es la disminución de las distancias culturales a partir de una misma concepción territorial, una que ilustra el contraste entre la lógica del construir, que presupone la edificación y la demarcación de los confines de la propiedad, y la lógica del habitar, centrada en la actuación de la “condición basal de vivir” (Skewes 135), por lo que no se reduce solo a los límites del propio territorio. Al acercar la perspectiva indígena con la del campesinado europeo, Sacco “aprende a conocer no solo la generalidad del otro, sino que también la propia, es decir, lo que tiene en común con los otros, a pesar de la diferencia de idioma, cultura raza, religión, hábitos alimentarios” (Leed 96).

Como se indicaba al inicio del apartado, *Fuerzas especiales* comparte con *Ultima Esperanza* la búsqueda de referencias externas al propio plano de acción para explicarlo. Así se evidencia en el siguiente comentario sobre los departamentos que, para graficar su apariencia, es puesto en relación a un contexto distante: “Sitiados o encerrados, nadie entiende, los bloques parecen la superficie de un tiempo anacrónico, un espacio coreano o una falsificación china que se va a desplomar en cualquier instante” (Eltit 152). Resulta interesante que la atención de la mujer se vuelque hacia un ámbito espacial tan lejano como el coreano, porque indica la inexistencia de referencias más próximas que puedan dar cuenta de la específica impresión subjetiva que suscita en la narradora la imagen de su lugar de residencia. Pese a que el “espacio coreano” connota significados que son dejados sin aclarar, su mención

sugiere la intención de sacar el barrio de su contexto urbano asfixiante y de situarlo en una esfera transnacional, para mostrar al mundo las identidades invisibles que lo habitan y validar las experiencias subjetivas reprimidas por la violencia policial. De esa manera, el bloque deja de estar situado en una específica colocación temporal –parece “la superficie de un tiempo anacrónico”– y espacial; en definitiva, queda representado como un referente espacial desterritorializado, global y abierto a las interconexiones con otras realidades. Aunque no sea declarado explícitamente por la narradora, sus comparaciones permiten deducir la intención de hacer justicia por las vivencias mínimas en un espacio urbano completamente abandonado por la sociedad, mostrando al mundo la riqueza de sus potencias creativas.

Por su parte, la comparación del bloque con una falsificación china señala la mala calidad de la edificación, aunque su aparición contigua a la del “espacio coreano”, podría sugerir que se debe a una asociación de términos correspondiente a un mismo campo semántico referido a lo oriental. En efecto, la lengua literaria de la entera obra narrativa de Eltit se caracteriza por desplegarse como un discurso que no deja escapar las excedencias de significados, registrándolos en una lengua del exceso, “una palabra en fuga” (Scarabelli 177), anárquica y fracturada. Por ello, en algunas ocasiones algunas asociaciones podrían parecer azarosas e intuitivas, pero justamente esta aleatoriedad ayuda a que la narración explore los límites de sentido, a medida que el lenguaje se va haciendo en un flujo gobernado por la aparición espontánea de ideas, sugerencias, imágenes, afectos y recuerdos. La siguiente cita ilustra ese fluir de palabras que iluminan nuevas maneras de percibir el paisaje del barrio: “Los uniformes de los pacos tiñen de verde el paisaje. El verde paco provoca un curioso efecto óptico porque el cemento de los bloques semeja un bosque nativo o un camuflaje que sirve como fachada para ocultar la realización de un juego de guerra chino” (Eltit 113). El verde paco deviene un nuevo matiz de ese color y un nuevo elemento autogenerado por el ambiente opresivo, como si se tratara de un fenómeno natural incontrolable. De hecho, la inmediata comparación del cemento de los bloques con un bosque nativo refuerza la imagen de asedio militar que se ramifica por todas partes y del cual los habitantes no pueden escapar. Una vez más, la alusión al juego de guerra chino inserta el barrio en un escenario transnacional, debido a que una realidad periférica reclama su lugar en el mundo y la posibilidad de interconectarse con otros ámbitos culturales. Asimismo, la referencia al juego de guerra chino expresa el tipo de imaginación de la narradora, conformada por el constante consumo de productos de entretenimiento disponibles en la red y que serán aprovechados como fuente de inspiración para la realización de su propio videojuego.

Ahora bien, la comparación no solo es empleada para incluir dentro del propio horizonte mental un espacio ajeno o para conectar realidades aparentemente sin relación alguna, sino que también, en el resto de las novelas italianas y chilenas, funciona como una estrategia para presentar la novedad de un lugar recurriendo a imágenes capaces de reflejar las particularidades del referente espacial. La comparación de la línea del tren de Villa Alemana con la figura “del esqueleto seco de una serpiente que yace muerta entre los cerros” (Bisama 167) ilustra bien la idea anterior, porque la ferrovía deja de ser solo eso para convertirse en una serpiente muerta, imagen que permite al narrador apropiarse así de ese elemento del paisaje, eventualmente induciendo a los lectores a realizar la misma apropiación la próxima vez que observen los rieles desde el Cerro La Virgen.

La comparación entre un objeto inanimado con un ser vivo no es un caso puntual, sino que se da con frecuencia también en *Ultima Esperanza* y *Orizzonte mobile*. Así lo demuestra la siguiente descripción de la novela de Ferruccio Cuniberti: “El volcán está activo, y me dicen que a menudo hace sentir su presencia sacudiendo todo el territorio circundante como un viejo irritado que jala su manta de debajo de los pies de quienes la pisotean” (45). Esta comparación se acerca a la figura de la personificación, puesto que dota de características humanas a un volcán y, de esa manera, se le reconoce como un agente vivo. Un caso opuesto, es decir, de atribución de cualidades de un elemento inerte a una persona, es el que se presenta en *El Faro*: “Ella fue como el fugaz halo del faro cuando nos da sobre los ojos y a la vez que nos ciega nos ilumina, por tan poco tiempo” (González 94). Ella, Alejandra, es espacializada a partir de la imagen central de la novela, lo que vuelve a confirmar que los espacios están hechos por las personas que lo habitan y que dejan allí sus memorias. Asimismo, comparando a Alejandra con “el fugaz halo del faro”, el tema central de la novela, a saber, la imposibilidad de retener el recuerdo, la experiencia, la imagen de personas y lugares, se acaba materializando y fundiendo en el personaje que representa con mayor intensidad la atmósfera afectiva de la entera novela.

Por su cuenta, la novela de Daniele del Giudice presenta el siguiente ejemplo: “[...] vi los restos de una gran carcasa, perfectamente derecha, con la proa apuntando a la playa y la proa totalmente inmersa en el agua, varada ahí. Me detuve, un cartel recordaba su nombre, era la fragata inglesa Lonsdale. De ella quedaban solo costillas de metal, como el esqueleto de una ballena” (55). Al igual que el narrador de *Ruido*, el de *Orizzonte mobile* recurre a la comparación de un elemento espacial con los restos de un animal muerto para mostrar la ruina en la que se ha convertido un objeto de la modernidad o, en otras palabras, el fracaso de un proyecto de sociedad basado en el progreso indefinido. El reverso de estas comparaciones se halla también en *Orizzonte mobile*, donde se compara el cuartel de los científicos en la

Antártida con una estación espacial, aunque igualmente desolada: “la choza que servía de hospedaje al lado del hangar tenía una manilla como las de los frigoríferos y adentro guardaba un calor sofocante y una pequeña multitud de idiomas diferentes: muchas razas, científicos en tránsito, militares nerviosos, meteorólogos deprimidos, parecía el bar interplanetario y degradado de una película de ciencia ficción” (Del Giudice 93). En sintonía con la percepción de extrema lejanía de la Antártida, como si se tratara de otro planeta, la asociación del refugio de los científicos con un bar interplanetario refuerza la representación literaria del continente blanco como lugar futurista, espacio de producción de conocimiento, distante del mundo, pero a la vez íntimamente conectado con su acontecer. Seguramente, esta última comparación permite que la mirada se desacostumbre de las imágenes tradicionales atribuidas a la Antártida y que fije su atención en realidades que aún no han sido nombradas.

El asíndeton

En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau sugiere que las imágenes captadas en el desplazamiento por el espacio encuentran en el asíndeton los recursos estilísticos idóneos para dar cuenta del efecto de sucesión fragmentaria de los datos percibidos a partir del movimiento (113). En su argumentación, el autor centra la atención en el acto de caminar por el espacio urbano para ilustrar el modo en que el asíndeton registra estilísticamente la percepción del ambiente: saltando nexos, seleccionando porciones del paisaje y concentrándolas en unidades aisladas de significado. Los paseos por la ciudad, el vagabundeo y los recorridos cotidianos se caracterizan por dejar instantáneas de las imágenes de los sitios transitados y, en la medida en que estas impresiones fragmentadas se obtienen andando, el asíndeton recibe el nombre de figura caminante (De Certeau 114) cuando transcribe en el relato esta específica experiencia espacial. Sin embargo, las novelas italianas y chilenas carecen de narraciones enfocadas en caminatas por la ciudad o por zonas naturales. En realidad, los desplazamientos narrados son hechos con medios de transporte –automóvil, barco y avión, en *Orizzonte mobile*; caballo, en *Ultima Esperanza* y en los primeros dos capítulos de *Croce del sud*– y con el vaivén de la memoria que retiene específicas imágenes de los lugares, medio que suelen ocupar con más frecuencia los narradores de *Ruido* y de *El Faro*. En el caso específico de *Fuerzas especiales*, el asíndeton no es frecuente en las representaciones literarias del barrio, porque la experiencia que allí se despliega requiere ser comunicada con recursos que permitan expresar no las generalidades fragmentarias del contexto, sino que la indagación de sus detalles, de las minuciosidades de las vidas menores de sus habitantes y de las singularidades de sus mundos interiores.

Desde esta óptica, el asíndeton funciona como una figura retórica de la generalización, en la medida que opera como “un fraseo espacial de tipo [...] elíptico (hecho de agujeros, lapsus y alusiones” (De Certeau 114), del cual no se puede obtener una visión detallada del referente espacial, sino una que separa la totalidad “al suprimir los nexos conjuntivos y consecutivos” (De Certeau 114). Dado a que el estado de tránsito moviliza mecanismos de creación “a partir de lo «menos»” y de retención de “solo unos trozos escogidos, incluso unas reliquias” (De Certeau 114), las novelas italianas, cuyos personajes son viajeros, tienden a apropiarse de los espacios visitados por medio del asíndeton. El efecto de movimiento otorgado por esta figura caminante se observa en el siguiente fragmento del capítulo dedicado a Orélie Antoine de Tounens de *Croce del sud*, en el cual se describe las generalidades del arribo a Chile del abogado francés y su adentramiento en el territorio:

En el 1860 Orélie “pasa su Rubicón”, o sea el Océano Atlántico. Piensa entrar en Araucanía desde Chile y desembarca en Valparaíso. Se sienta en el café mirando el mar, escuchando los gritos de los pescadores y de los marineros; estudia el español y el mapudungun, se deja crecer la barba y el pelo, usa el poncho, pone un sable en la silla de su caballo, recoge los rumores sobre los enfrentamientos entre los soldados chilenos y los araucanos y los rumores de los brujos del bosque sobre la inminente llegada de un hombre blanco destinado a liderar a los araucanos contra Chile y restituirles la libertad, casi invirtiendo la imagen del blanco ávido de oro del cual hablan tantos testimonios. (Magris 69)

La mención enumerativa de los elementos que caracterizan el ambiente del Chile decimonónico cumple una función referencial, a partir de la cual se elabora una representación mental del ambiente en Chile que permite comprimir la complejidad de los lugares de arribo mediante la selección de los aspectos más significativos para la mirada europea. En este sentido, la recurrencia más acentuada del asíndeton en las novelas italianas que en las chilenas puede ser explicada como una estrategia discursiva que permite entregar datos generales, aprendidos a través de la mediación literaria y de los imaginarios culturales sobre Chile, de una realidad con la que los autores no han tomado contacto directo, porque sus narraciones son relatos de viajes imaginados. Desde esta perspectiva, el asíndeton es empleado para suplir la falta de conocimiento experiencial sobre los lugares visitados, puesto que permite la inclusión concatenada de informaciones generales que, puestas en un orden enumerativo, intentan dar un efecto de realidad a los referentes espaciales representados. Asimismo, la enumeración de datos cumple una función informativa para un lector italiano que, probablemente, no está familiarizado con el contexto cultural de Chile. Por ello, en el caso específico de las novelas italianas, el asíndeton no posibilita la transformación de los espacios, sino que permite

presentarlos referencialmente y proporcionar una visión panorámica de su ambiente geográfico, cultural y social. El siguiente fragmento ilustra estas ideas:

Punta Arenas, ciudad de balleneros, de presos en la colonia penitenciaria, de aserraderos y carboneras, de vidas perdidas en una borrachera o en un naufragio, de buscadores de oro en camino a California. Masacres de Ona, de Alakalufes, de Yámana; Río Gallegos, la misión de la Candelaria, don Fagnano que funda una Sociedad de Ayuda Mutua especialmente para los indios. (Magris 100)

Aunque la transcripción de informaciones puramente descriptivas no modifique sustancialmente la imagen de Punta Arenas, de igual forma se puede leer en la enumeración fragmentaria de datos una apropiación de la ciudad. En efecto, este espacio urbano es apropiado a través de sus antecedentes históricos, dispuestos en el párrafo como una sumatoria de elementos referenciales. De todos modos, el conjunto de estos “islotos separados” (De Certeau 114) de informaciones generales produce una imagen específica de Punta Arenas, a saber, el escenario de la abyección, del exterminio de los indígenas, de individuos expulsados de sus países de procedencia. En realidad, se trata de una confirmación de un imaginario consolidado, dado que *Orizzonte mobile*¹¹⁵ y *Ultima Esperanza*¹¹⁶ también adhieren a ella.

Por el lado de las novelas chilenas, el asíndeton es poco frecuente, como ya se ha comentado sobre *Fuerzas especiales*. En el caso de *El Faro*, porque, como señala el mismo autor en una entrevista, la obra se propone examinar detenidamente el despliegue de un sentimiento (*Lo que leímos*, párr. 4), por lo que tampoco admite generalizaciones en las inscripciones de las apropiaciones de Valparaíso. Sin embargo, el asíndeton asume una función importante en *Ruido*, ya no como figura que permite el repaso de los aspectos generales del país, sino como una que favorece el desciframiento del ruido inefable que envuelve la atmósfera del pueblo. De esa manera, se presenta como enumeración que ensaya maneras posibles para determinar la composición de la realidad inaprensible:

[la canción hecha por un adolescente en la que habla de la ciudad] a veces era solo una acumulación de viñetas: el momento en que se aparecía la Virgen, el sonido del viento frío colándose en los dormitorios comunes del hogar de niños, [...], espejos que se trizan, amantes que dejan las habitaciones antes de que amanezca, televisores encendidos en teleseries mexicanas, [...], el olor de la tintura de pelo, la estrechez de

¹¹⁵ “Es realmente desgarrador ver tantos desgraciados embrutecidos por el alcohol, enfermedad terrible que parece afectar a todos aquellos que residen establemente o temporáneamente en Punta Arenas. Muchos hablan con desprecio de la inmoralidad chilena, pero con estos maridos, estos padres, estos hermanos, se está condenado a la fuerza: la miseria, las ocasiones fáciles y los malos ejemplos conspiran contra estos infelices, ¿y no está lleno de Lucrecias el mundo?” (Del Giudice 48-9)

¹¹⁶ “Punta Arenas, como me había informado Sergio, es una verdadera ciudad de frontera, hasta ahora el último centro habitado en el extremo sur del mundo, compuesto de chozas más que de casas, en que merodean muchos individuos que parecen deshechos de la civilización.” (Ferruccio Cuniberti 176)

una casa de población, el sonido de la voz que viene del cielo pero que se vuelve cada vez más débil [...]. (Bisama 138)

Luego el narrador comenta que hay algo hipnótico en la canción, impresión que se puede constatar a lo largo de la lectura del fragmento y que se genera, precisamente, por el montaje vertiginoso de imágenes que, al final, desembocan en la alusión al vidente, cuya figura termina dominando toda la panorámica. El asíndeton se muestra como uno de los recursos retóricos más adecuado para nombrar el ruido, en la medida en que favorece la acumulación de imágenes que intentan describir su naturaleza. Como se observa en la siguiente cita, el asíndeton también contribuye a la transformación del espacio, puesto que convierte un cerro cualquiera de Villa Alemana en tierra santa: “Hizo aparecer a la Virgen varias veces al día [...]. Padeció, en el camino hacia la cumbre del cerro, el vía crucis completo de Cristo; fue sacudido por latigazos invisibles, cargó un madero invisible, fue ungido con una corona de espinas invisibles. Pidió que lo amarraran en una cruz y luego murió y resucitó” (Bisama 60). Por lo tanto, el asíndeton permite la conversión de los espacios y la asignación de sentidos allí donde antes no había uno definido.

Pese a que la diferenciación de los elementos que constituyen el ruido se realiza desde la memoria, el asíndeton permite recomponer desde la distancia temporal los fragmentos del pasado de Villa Alemana. En la siguiente cita, dicha reconstrucción se realiza mediante un ejercicio imaginario del narrador: fantasea sobre las imágenes del pueblo que el vidente habrá podido captar mientras caminaba de noche por sus calles. En esta operación es posible leer una maniobra diferente a la que efectúan los narradores italianos: en vez de recopilar los datos más sobresalientes de un ámbito espacial, la voz protagónica de *Ruido* se interesa por acceder a sus datos más ocultos reconociendo la mirada íntima de un personaje ampliamente conocido en la esfera pública:

Puede mirar en la oscuridad mientras camina por un pueblo sin habitantes, ve en las calles de tierra los destellos de los televisores en las habitaciones, atraviesa la línea del tren sin fijarse en los conscriptos armados con fusiles que vigilan los rieles en los pasos bajo nivel, mira la sombra de los perros vagos aumentar en muro de cemento, como si fuera el crepitar un fuego desconocido. (Bisama 39)

Los elementos referenciales que aparecen mientras el vidente camina por el pueblo son mínimos –¿acaso los narradores de las novelas italianas se percatarían de los destellos de los televisores dentro de las casas o de las sombras de los perros vagos?– y su inscripción en el relato recrean el efecto de la atmósfera mental que se genera cuando se pasea lentamente y en

silencio por las calles de una ciudad. Esa específica experiencia espacial que se obtiene a partir de la deambulación es, para Careri, una concreta práctica de apropiación del territorio, porque las impresiones que surgen de este acto lo transforman en una espacialidad que refleja la particular percepción de quien lo recorre (28). Según Leed, la diferencia entre los términos “lugar” y “espacio” estriba en el movimiento: si el primer concepto remite a la interrupción de la continuidad del desplazamiento, el segundo permite que este continúe desarrollándose (105). De esa manera, “podríamos resolver el espacio en el lugar parando nuestro movimiento y transformar el lugar en espacio volviendo a movernos” (Leed 105). Por lo tanto, el asíndeton se instituye como la figura caminante del espacio, porque permite el movimiento y el registro de las imágenes que derivan de ello.

La sinécdoque

En oposición al asíndeton, este procedimiento retórico amplifica el espacio a partir de un detalle captado en la detención. Por ende, siguiendo la lógica propuesta por Leed, mientras el asíndeton se presenta como la figura retórica del espacio, la sinécdoque lo es del lugar. Dado que surge de la pausa del andar, también es incluida por Michel de Certeau en la definición de figura caminante. Su función es la de dilatar “un elemento de espacio para hacerlo representar un «más» (una totalidad) y sustituirlo (una bicicleta o un mueble en venta tras una vitrina vale para una calle entera o para un vecindario)” (De Certeau 114).

Los elementos espaciales que las novelas italianas y chilenas amplifican para representar los lugares en que se sitúan sus narraciones son de diferente e insospechada naturaleza: fotografías, edificios y stencils. El primer objeto es empleado en *Orizzonte mobile*, puesto que el narrador, como buen viajero contemporáneo, decide tomar fotografías de los paisajes más representativos del sur de Chile. Cabe señalarlo: lo representativo, para el personaje, no lo es para un paseante común en búsqueda de emociones fáciles, porque la caracterización del lugar que pretende conseguir con sus fotos se rige por el deseo de diferenciarse de la actitud turística. Por ello, indica que “sacando fotografías intenté excluir los letreros y las placas conmemorativas, es mi costumbre, fotografío «fuera del tiempo» retrocediendo mi viaje de alguna forma o intentando darle un carácter de exploración” (Del Giudice 55-6). La aparición de señaléticas o de cualquier signo artificial en sus fotos podrían arruinárselas y boicotear sus aspiraciones aventureras. Por este motivo, prefiere enfocar escenarios que mantengan las características de los acontecimientos históricos que sucedieron allí, paisajes inalterados por la mano del hombre o el desorden pintoresco del museo de historia natural que visita en su paso por Punta Arenas: “aproveché [...] tomar una o dos fotos, cosa

prohibida por el letrero del ingreso, en la sala donde cada cosa estaba amontonada, donde el museo parecía más en desorden” (Del Giudice 57). Esas imágenes son las que desea conservar para volverlas a ver en el futuro, porque encarnan sus fantasías de lo que espera que sean los lugares que ha visitado. Por lo tanto, a partir de la densificación de elementos del ambiente que concentran las fotografías, el narrador se apropia de los espacios humanos que recorre en su peregrinaje.

En el caso de *Fuerzas especiales*, puntuales estructuras territoriales son las que funcionan como representación de todo el espacio urbano en que se mueve la novela: el cibercafé y los bloques. Estos son los únicos puntos de referencia que son mencionados por la protagonista, por lo que equivalen a la totalidad del barrio. En esos dos lugares se desarrolla la entera narración, de modo que alcanzan el nivel máximo de expansión al que puede aspirar una sinécdoque. Incluso, la dilatación de estos elementos espaciales se extiende hacia los mismos habitantes de la población: “Pero sé que el Omar está decidido a darle una nueva vida a su esquina. Me invita, me impulsa y me demanda y me grita porque existe todavía una música para nosotros pues los dos somos adictos al ritmo más exitoso y más rotundo: la fusión bloque que baja por las escaleras y retoca cada uno de los escalones” (Eltit 44). La fusión bloque indica la compenetración total de los habitantes con los edificios en que viven, unión que expresa lo firmemente arraigados que están los residentes a sus espacios, porque son los únicos y últimos recursos que tienen para aferrarse después de haber sido despojados de todo por la fuerza policial. La inseparabilidad de los sujetos con sus lugares de residencia se presenta nuevamente en el siguiente pasaje: “El Dios de mentira nos dio vuelta la espalda y se subió al avión sin decir una sola palabra acerca de la resurrección y la vida eterna para los cuerpos bloques”. (Eltit 170). Este último sintagma, además de reforzar la fusión entre los habitantes y sus casas, subraya la cosificación de las personas reducidas a meros cuerpos y la materialidad árida de los departamentos, relegadas al abandono.

Por su parte, la aparición del stencil con la cara del vidente es el elemento espacial que en *Ruido* concentra la densidad de la vida en el pueblo y que desencadena la narración. Sin embargo, no es concretamente el stencil lo que funciona como sinécdoque de Villa Alemana, sino la imagen que representa, es decir, Miguel Ángel Poblete. Este personaje es el verdadero símbolo del pueblo, capaz de encerrar en su sola figura, que “sobrevive en el límite borroso de los días y las noches” (Bisama 34), la complejidad indescifrable de la atmósfera de la ciudad. Su rostro, diseñado con un molde de láminas radiográficas de huesos humanos para plasmar los stencils, representa el montaje de las imágenes de la ciudad que se agolpan y que, condensadas en los grafitis del vidente, logran ser visualizadas por el narrador. Cuando las

transcribe en su relato, hace emerger nuevos significados sobre la realidad villalemanina, madurados desde la distancia temporal que le confiere la memoria y que le permite vislumbrar asociaciones de sentidos antes inobservadas por el mismo narrador en su adolescencia.

En realidad, el vidente es la excusa para contar toda la historia de *Ruido*, pues su figura funciona como un centro dislocado y desterritorializado en el que convergen todas las experiencias subterráneas del pueblo. El falso santo carece de un significado concreto y, por ello, es la encarnación de ese ruido indescifrable que se percibe de una realidad inaccesible. Asignar un sentido a la existencia del vidente es también darle uno al espacio que lo acoge. Incluso, la relación entre Miguel Ángel Poblete y Villa Alemana se presenta en un modo tan inseparable que, sin su presencia, el pueblo se convierte “en una sombra negra” (Bisama 147), pues era su excepcionalidad la que rescataba al lugar del vacío semántico. Desde esta perspectiva, resulta evidente que no solo los elementos espaciales los que pueden funcionar como sinécdoques de un referente geográfico, sino también las personas. En este sentido, además del vidente, los varios personajes de la ciudad mencionados por el narrador representan al pueblo. Así, mendigos, punks y adolescentes ociosos, con sus singulares existencias, expresan la historia subterránea de Villa Alemana. Por ejemplo, la narración de las circunstancias del loco del pueblo permite recrear la particular atmósfera urbana:

El otro era el príncipe de los indigentes. Su historia era un mito: el estudiante de arquitectura que se había vuelto loco por las drogas hacía tanto tiempo y que iba y venía con una bolsa de pegamento. Nadie sabía su nombre. [...] Nos felicitábamos de verlo pasearse por el centro vestido con una capa, como si nos protegiera a todos. Era el único vigilante posible para los perdidos y los solitarios, para las parejas que se armaban y desarmaban, para los viudos del cine, para los que tenían los oídos rotos y llevaban la pena como un alma más en el cuerpo. (Bisama 107)

En *El Faro*, las personas también marcan los espacios de Valparaíso con sus presencias, al punto que es imposible para el narrador pensar en esta ciudad sin evocar a Rodrigo, Alejandra, Jaime, Constanza y su tía Ana María. Las novelas italianas no se eximen de la tendencia de convertir a las personas en sinécdoques de los espacios humanos con los que están relacionadas. Sin embargo, esta propensión está motivada más bien por la mediación literaria que han recibido del país y de los personajes históricos que forjaron su historia que por el apego afectivo con las personas. *Croce del sud* conceptualiza los territorios en Chile mediante la figura de Juan Benigar, Orélie Antoine de Tounens y Angela Vallese, cuyas acciones en el país permiten dar a conocer sus específicos aspectos geográficos y culturales. Mientras que *Orizzonte mobile* lo hace a través de los célebres exploradores que recorrieron la Antártida,

Tierra del Fuego y el Estrecho de Magallanes en condiciones adversas. Ambas novelas destacan las figuras de personajes excepcionales que rescatan a los lugares en que cumplieron sus hazañas de la imperceptibilidad para la mirada europea.

La anáfora

A diferencia del asíndeton y de la sinécdoque, la anáfora no ha sido tomada en cuenta por Michel de Certeau como figura caminante, aunque de igual forma podría ser incluida en esa definición, puesto que, mientras se transita por un lugar o la atención se demora en sus detalles, es posible identificar la repetición de elementos espaciales que condicionan la percepción del ambiente. En todo caso, es cierto que se trataría de una figura caminante marginal, porque, como lo demuestra la baja recurrencia de este mecanismo retórico en las novelas italianas y chilenas, su incidencia es circunstancial y no produce efectos sustanciales en la transformación de los espacios representados. En efecto, solo *Ruido y Fuerzas especiales* la emplean como recurso que permite modificar la experiencia espacial a niveles profundos. En el caso de la primera obra, la anáfora contribuye a mantener la estabilidad de un relato que arriesga desarmarse en el intento de recuperar unas memorias que se amontonan caóticamente en la retina del narrador. El elemento redundante de su relato es, nuevamente, la figura del vidente, así como los espacios de la provincia y las referencias a la dictadura. Esta repetición puede ser localizada en las varias anáforas que estructuran el texto y que permiten la transformación incesante del pasado, cada vez que un elemento redundante agrega algo más a lo recordado, como bien se puede observar en la siguiente cita con la repetición del verbo crecer:

[...] crecimos en el polvo de los patios de las escuelas municipales. Crecimos con las llamadas a larga distancia de los amigos de nuestros padres que estaban en el exilio [...]. Crecimos con eso, con los segundos en que nuestros padres hablaban con sus amigos y trataban de recuperar la cotidianidad que habían borrado los fusiles y los corvos, como si Europa o México quedaran en la otra esquina de la cuadra. Crecimos; casi siempre quisimos que las bombas estallaran acá, en el centro del pueblo, y el estruendo, de ser posible, nos dejara sordos para siempre. (Bisama 50)

La anáfora de este párrafo introduce informaciones siempre nuevas sobre los diferentes aspectos simbólicos y espaciales que constituyen el contexto del pueblo. Mientras que, en *Fuerzas especiales*, la iteración indica la insistencia del mismo elemento ambiental que persiste a lo largo de la narración y que puede ser captado en la medida en que la protagonista se encuentra siempre en los mismos lugares, entre el bloque y el cibercafé. El aspecto del espacio que se repite es la presencia de diferentes tipos de armamentos, cuyas menciones interrumpen

la narración de vez en cuando, reproduciendo la violencia intermitente de las fuerzas del orden sobre el barrio:

Este papá que tengo y que cuando entre al departamento me dirá con una voz desgastada, cruzado por un matiz de desorden y de confusión: y tú, qué andai haciendo en la calle, que no te dai cuenta de que tuvimos hambre. Había doscientas treinta bombas W71. O no te dai cuenta que estamos esperando pa que hagai la comida. Había mil bombas W79. O acaso no entendís que tu mamá está enferma, tiritando, más perdida que nunca. (Eltit 28)

Se ha seleccionado específicamente este fragmento porque es uno de los que más concentra la repetición del verbo haber que introduce la tipología, siempre diferente, de la munición. No es casual que esta anáfora marque un momento de la narración especialmente álgido, luego de que la protagonista se resistiera a volver a su departamento y que por ello la regañaran. Por lo tanto, el incremento de la repetición funciona como indicador de los instantes más críticos de la historia y como una marca que estabiliza el relato en una estructura regida por la violencia y de la cual no puede salirse. Además, la repetición genera el efecto siguiente efecto estético: al entrar a su casa, la mujer deja pasar por el umbral de la puerta los ruidos del exterior que se logran imaginar con la sola evocación de las oraciones “Había doscientas treinta bombas W71”, “Había mil bombas W79”. Por último, el fragmento citado es una buena muestra de la forma en que se articula el lenguaje de *Fuerzas especiales*: uno que conjuga las hablas populares junto a la distancia que la narradora toma de ellas elaborando su propia palabra libre del tono característico de los sujetos marginales. La mujer no habla como un ciudadano típico de un sector social desfavorecido, no por rechazo a esas modalidades expresivas, sino más bien por explorar otras alternativas que le permitan expresar cabalmente su experiencia de vida y para mostrar lo que angustia al oprimido, así como sostiene Brecht a propósito de la recitación que debería adoptar el actor de su ideal de teatro distanciado: “su dicción debe librarse del todo de las salmodias eclesiásticas y de aquellas cadencias que acunan a los espectadores y que les hacen perder el sentido de las palabras. Incluso cuando represente a un poseído, no debe aparecer como un poseso, porque sino ¿cómo podrían descubrir los espectadores aquello que posee a los poseídos?” (*El pequeño órganon para teatro*, 47).

4.3. La dimensión indecible de la apropiación literaria del espacio humano

El despliegue de las anteriores figuras retóricas en las novelas permite expresar parcialmente la parte de la experiencia espacial que desborda la capacidad del lenguaje corriente para referirla. En realidad, como reconoce Miranda Mora, la pretensión de escribir un

relato de vida, con sus dimensiones visibles e invisibles, “es una utopía” (99). Pese a ello, el deseo de alcanzar esa utopía motiva a los narradores a explorar la manera de decir lo indecible que emerge desde la vivencia en un lugar. En tal sentido, la inefabilidad juega un rol fundamental en la narración, porque se instituye como la fuente que impulsa la creación del relato y que determina la disposición de sus secuencias narrativas. Nominando los intersticios, las opacidades y los vacíos alojados en la realidad espacial se materializa lo imperceptible y se continúa alimentando el florecimiento ininterrumpido de significados sobre la experiencia de habitar el mundo. En la medida que la apropiación literaria del espacio humano se sirve del lenguaje para dar forma a los elementos escurridizos del espacio, es un acto que favorece la expresión de las imágenes indecibles que emergen del contacto íntimo con el ambiente y que, al ser verbalizadas, lo transforman. En este sentido, la apropiación es un acto performativo, porque hace lo que dice; por lo tanto, convierte la realidad espacial en lo que se enuncia sobre ello. De esa forma, la escritura “modela realmente el espacio” (Westphal 226), volviendo legible para otros aquellas zonas que solo una determinada percepción logra vislumbrar. En cierta medida, a eso se refiere el narrador de *El Faro* cuando comenta: “Sentí una mezcla de miedo y fascinación al experimentar, por primera vez, el impacto que pueden causar las palabras dispuestas de cierta manera” (González 13), porque dimensiona el poder que tiene la palabra para alumbrar dimensiones antes sepultadas en lo indecible.

El nombre que recibe el proceso semiótico con que los datos informes de la realidad son traducidos en signos es la significación –relación entre significantes y significados– que, para Marrone, “deriva de un régimen más profundo, el del *sentido*, que es el de la precondition corporal” (XXX). Vale decir, la configuración del sentido se comienza a fraguar, antes que en la constitución del sistema lingüístico, en la percepción sensorial y en la experiencia somática, en “un atisbo inmediato del universo del sentido, el cual luego podrá ser recuperado, fijado y codificado institucionalmente o desvanecerse por completo, eclipsarse, para quedar como una vaga impresión indecible, estetizada, de una experiencia previa” (Marrone XXX). Por ello, no es casual que en algunas experiencias espaciales vivenciadas por los narradores a veces sean referidas mediante sensaciones corporales. Ejemplos de esta traducción aproximada del efecto indecible provocado por el espacio se encuentran en *Orizzonte mobile*: “De nuevo me dejé llevar por una extraña ebriedad del paisaje que corría, como una cinta que se desenrolla y trae imágenes” (Del Giudice 40); en *Ruido*: “en los cerros no hay nada. El vidente murió. Crecimos para terminar aceptando el ahogo que habían sentido nuestros padres” (Bisama 153), donde el sentimiento de ahogo expresa la acumulación indiferenciada de experiencias aún sin elaborar; o en *El Faro*, cuando al llegar a Valparaíso por la Avenida España y ver su paisaje de noche,

con la miríada de luces alumbrando los cerros, el narrador siente aflorar “la felicidad” (González 39), resumiendo solo en ese sustantivo la profundidad del encanto indecible que le suscita la imagen de la ciudad vista desde lejos. En ese sentido, en las novelas puede distinguirse la concentración de la experiencia inefable cada vez que se expresa una específica sensación o sentimiento surgido por efecto del paisaje natural. Tal es el caso de *Croce del sud*: “[Benigar convierte la Patagonia] No solo un objeto, sino que una modalidad, una música de su pensamiento. Música, por lo demás, filtrada y ordenada por su mentalidad no fantasiosa ni metafísica, más bien concreta, positiva, realista, prosaica, de alumno de las Escuelas Reales Austriacas o del Liceo Científico y de estudiante de ingeniería, ecuaciones y doble decímetro” (Magris 28). O de *Ultima Esperanza*, cuando Sacco escribe en su diario “la alegría inexpresable” que le inspira el paisaje de la Patagonia y su aventura.

El recurso retórico que manifiesta con mayor precisión la inefabilidad del espacio humano que se intenta traducir mediante la apropiación literaria es la metáfora, porque, como señala Leed, su esencia “está en el uso de lo familiar para captar lo que se escapa y no se reconoce” (14). En efecto, *Ruido*, que es una de las novelas del corpus que aborda con mayor énfasis la cuestión de la indeterminación de la realidad, emplea con frecuencia la metáfora. De hecho, los párrafos dedicados a la definición del ruido subterráneo de la atmósfera de Villa Alemana están colmados de esta figura retórica:

[el ruido] Era el aire que exhalábamos cuando tratábamos de ordenar los hechos de nuestra historia; el muchacho al que se le había aparecido el diablo, el trasher que había recibido una carta de un fanzine brasileño pidiéndole una entrevista; la muchacha que había tratado de matarse con pastillas y contaba todo eso sentada en el centro, mientras alguien iba a comprar cigarros.

El ruido eran las leyendas urbanas de la infancia; la gárgola del parque municipal que encendía los ojos en la oscuridad, las naves espaciales que creímos ver desde los sitios baldíos, la imagen de la casa del astrónomo llena de maleza y pastizales, abandonada, cuidada por perros a los que quizás quién les daba de comer. El ruido era el fantasma de ese campesino que se había ahorcado de amor en ese paradero de micro. El ruido venía del paso de las zapatillas gastándose en las calles de tierra, esas zapatillas de caña con cuero falso y cuyas suelas terminaban destruyéndose, devoradas por el uso. (Bisama 114)

Si bien el asíndeton también define en la sucesión de enunciados separados solo por signos de puntuación, en el fragmento predomina la metáfora porque es usada para acercar la opacidad ilegible de la realidad subterránea del pueblo a imágenes familiares. En esa conjugación de campos semánticos diferentes emergen nuevos significados. Sin embargo, ninguno es capaz de captar definitivamente la composición del ruido y ello motiva al narrador a seguir enumerando otras formas de nominarlo. En general, toda la obra está dominada por la

acción metafórica, porque el intento de definir las imágenes de la memoria determina un lenguaje con el que se ensayan diferentes modos de traducirlas. La síntesis de la heterogeneidad que surge de esas traducciones acerca la novela a la metáfora (Ricoeur, IX) y, de paso, permite la innovación semántica de los espacios humanos, desde los que emergen las impresiones indecibles que el narrador prefiere resumir en el concepto de “ruido”.

Si en *Ruido* “la imposibilidad de retener el pasado y pensar un futuro”, es decir, “el impedimento y la suspensión son [sus] engranajes medulares” (Miranda Mora 99) para que el relato exista y pueda unir lo heterogéneo en las metáforas del ambiente del pueblo, en *Orizzonte mobile* el mecanismo que permite sintetizar las imágenes individuales del narrador con la extrañeza del paisaje antártico es el obstáculo. La imposibilidad de penetrar completamente en la Antártida, ya sea física o imaginariamente, propicia la generación de metáforas que permitan colmar el abismo que se interpone entre el mundo humano y el no humano del Polo Sur. La imagen metafórica más recurrente con la que el viajero logra conceptualizar y apropiarse del continente blanco es la que lo define como espejo y escritura, conceptos que se remiten recíprocamente: “[la Antártida] es un gran y desolado espejo de millones de kilómetros cuadrados” (Del Giudice 124). Esta metáfora implica concebir a la Antártida como un espacio que se compone de lo que refleja del resto del planeta. Es, por lo tanto, un lugar donde las resonancias del mundo quedan plasmadas como escrituras y que invita a que sus visitantes sigan ampliando, con sus conocimientos científicos y con sus experiencias sugestivas, esas escrituras. Por ello, el narrador muestra el interés por seguir como un peregrino la huella de los exploradores distinguible en cada avance técnico, en cada relación de viaje, en fin, en cada testimonio de vida humana en un espacio que pareciera no admitirla. *Croce del sud* también adhiere a la idea de que la Antártida absorbe y proyecta los flujos del mundo, aunque admitiendo que las marcas que quedan plasmadas a modo de escritura sobre el continente polar son ilegibles. La siguiente metáfora grafica la dificultad para acceder a su realidad: “Se ha dicho que la Antártida asemeja a una página de periódico rasgada, difícil de leer porque es difícil juntar las líneas” (Magris 119). Sin embargo, en su intento por descifrar lo que hay de humano en esta zona, el protagonista insiste en seguir decodificando los reflejos que absorbe como un espejo. En parte, por esta razón, en su estadía en los cuarteles de los científicos desarrolla una marcada conciencia ecológica, porque ve que la Antártida refleja también los deshechos de la humanidad: “[la Antártida] es un gran observatorio, una prueba de fuego de la basura que circula por el globo” (Del Giudice 124). Por lo tanto, dimensionando las consecuencias de la acción humana en un lugar, que a menudo se piensa desvinculado del resto del mundo, el narrador piensa la Antártida como un espacio de la posibilidad abierta, a la

manera de una hoja en blanco que espera a ser escrita con nuevos horizontes, móviles como sugiere el título mismo de la novela. Concebida como escritura, una que proyecta nuevos futuros y que se interroga filosóficamente “sobre los límites de la imaginación y del conocimiento humano” (Iacoli 5), esta zona polar asume literal y metafóricamente el significado de horizonte, puesto que habitarla induce a la “constante readaptación y regulación de la vista, de las diferentes perspectivas moldeadas por las innumerables formas de representación del mundo –cartográficas, visuales, verbales– para darle un sentido” (Iasci 149).

En *Fuerzas especiales* también se asiste a una constante reacomodación de la mirada para comprender la experiencia vital en un barrio cuyas condiciones materiales y sociales impiden su pleno desenvolvimiento. En este sentido, la metáfora ayuda a ilustrar certeramente la atmósfera opresiva del escenario en que se mueve la protagonista: “Voy al ciber como mujer a buscar entre las pantallas mi comida. Todos se comen. Me comen a mí también, me bajan los calzones frente a las pantallas. O yo misma me bajo mis calzones en el ciber, me los bajo atravesada por el resplandor magnético de las computadoras” (Eltit 12). En esta cita, la metáfora no es declarada explícitamente, pero puede ser deducida por la selección de verbos como “buscar” y el uso reflexivo de “comer”, cuyo efecto hacen pensar en el ciber como una selva, imagen que enfatiza la brutalidad del contexto que obliga a la narradora a convertir su cuerpo en mercancía.

Sin embargo, en la narración no solo importan las descripciones de las violentas condiciones de vida que existen en el barrio, sino que también los efectos que tales circunstancias generan en la esfera íntima de la protagonista. Su necesidad de contar las experiencias que vive inexorablemente de forma individual es también un compromiso político, porque como Annie Ernaux ha dicho recientemente en su discurso leído ante la Academia Sueca en ocasión de su recibimiento del Premio Nobel de Literatura, “hacer que lo indecible salga a la luz” (Ernaux párr. 13) permite evidenciar “esa interiorización de las relaciones de clase y/o raza, de sexo también, que solo sienten quienes son objeto de ella” (Ernaux párr. 14). La urgencia por contar sus opresiones, mueve a la protagonista a decir sin pausa las sensaciones que obtiene de su contacto con la realidad. Este acto, como sigue sugiriendo la nobel francesa, confiere “la posibilidad de la emancipación individual pero también colectiva” (Ernaux párr. 14), porque devela los valores de un mundo interior que contesta el orden instituido. El empleo de un lenguaje despojado de visiones que reproduzcan lógicas jerárquicas y autoritarias es la estrategia principal de la narradora de *Fuerzas especiales* para exteriorizar la indecible experiencia individual de habitar en un contexto extremadamente represivo. Asimismo, la verbalización de los efectos particulares que procura la realidad

transforma los espacios en que se mueve la mujer, porque asumen la forma de sus afectos, de sus deseos, de su imaginación. Para dar cuenta de la singularidad de su experiencia de oprimida, activa un lenguaje que no solo se sirve de la metáfora, sino que también de la “inserción de hablas regularmente excluidas del discurso oficial, incluidos modismos y garabatos” (Burich Oyarzún 21), de la ambigüedad, del juego de palabras, de neologismos, en fin, de todos los recursos lingüísticos que tiene a su disposición. De esa manera, la narradora despliega un lenguaje desautomatizado que permite referir las innumerables imágenes íntimas que se desencadenan de las acciones más cotidianas en el barrio, como escuchar música, bailar, navegar en internet o salir las escaleras del bloque: “me precipité hasta el departamento, subí las escaleras con una velocidad nueva y me senté estupefacta en el borde de una silla” (Eltit 18). Presentando la novedad de los actos rutinarios “se produce una desfamiliarización de los hábitos mentales dañinos que genera una cotidianidad violenta” (Pavié Santana 295), así como una regeneración de las imágenes de los espacios en que se desarrollan dichas acciones.

Otro recurso lingüístico que las novelas italianas y chilenas emplean para referir “la imposibilidad de expresar en manera exhaustiva el fenómeno estético” (Jakob 193) y la experiencia íntima desplegada en el espacio humano es la descripción indirecta. Esta se efectúa mediante evocaciones que pretenden hacer aparecer como “un destello frente a tu mente” (Jakob 69) la imagen del referente espacial. Según Jakob, este efecto se puede conseguir mejor con la descripción indirecta que con “una particularizada descripción «directa»” (69). Desde esta perspectiva, la experiencia íntima podría ser transferida mediante evocaciones, porque dejan “justamente por su extrema reducción, amplio espacio a la imaginación, estimulando en tal modo al lector a crear (su) mundo poético” (Jakob 70). Ejemplos de esta forma de traducir lo indecible que procura la realidad espacial se encuentran en algunas representaciones de Villa Alemana en *Ruido* en que predominan las enumeraciones de elementos espaciales: “Solo quedaba el rastro de mugre que había dejado: las calles sucias, los panfletos a su favor, el confeti muerto, la sensación de que todo había terminado y que en el valle solo quedaba la basura, la soledad y el aburrimiento” (Bisama 73). Los deshechos que quedan luego de la visita del dictador evocan la atmósfera del pueblo que, sin embargo, es especificada inmediatamente después de la enumeración de los objetos desparramados por las calles. En efecto, la aclaración de los componentes ambientales que el narrador se apura en hacer, demuestra la tendencia de las novelas chilenas trabajadas de privilegiar el detalle en vez que la reducción.

De hecho, *El Faro* es la obra que más apuesta por el desarrollo de un lenguaje articulado, atento a la descripción detenida de los pormenores y a la reflexión para referir las apropiaciones literarias de Valparaíso. La dimensión indecible de la experiencia vital en la

ciudad es uno de sus temas principales, aunque, en lugar de desarrollarlo por medio de figuras retóricas, prefiere hacerlo mediante un discurso introspectivo que detalla articuladamente las ideas respecto a la imposibilidad de definir cabalmente la realidad. Para Felipe, el lenguaje “es el primer traidor” (Agamben 90), porque a pesar de que “las palabras no logran tocar casi nada, apenas nos distraen un momento de la ausencia”, aún así “nos mueven a seguir diciendo, a seguir actuando” (González 97). Esta constatación es compartida por *Ruido*, *Orizzonte mobile* y *Fuerzas especiales*, en la medida que sus narraciones también se originan desde la conciencia de un impedimento que obstaculiza el acceso completo a la experiencia indecible en el espacio humano. *Croce del sud*, por su cuenta, resuelve de otra manera esa imposibilidad: admite que el encuentro con aquella experiencia no puede ser hecha fuera de los límites del lenguaje cuando, a propósito de Janez Benigar, el narrador comenta que “La lengua para él parece ser no solo y quizás no tanto la expresión de la experiencia, sino que la experiencia misma” (Magris 37).

El narrador de *El Faro* llega a una conclusión similar, pero la lleva más lejos al admitir que “cualquier representación o pensamiento que elaboremos sobre las personas o los hechos son siempre la monstruosa proliferación de algo distinto” (González 96). Por ello, insiste en el ejercicio escritural y en reflexionar sobre lo que este acto implica para la memoria y para la posibilidad de decir lo indecible. Así, la escritura se plantea como el último reducto posible para aproximarse a aquellas presencias evanescentes que habitan en la memoria intensamente arraigada en Valparaíso. Sin embargo, es un acercamiento que nunca puede realizarse por completo, puesto que las palabras deforman lo que quieren expresar y cuando se aprestan a decir su referente, lo desplazan siempre a un más allá inalcanzable. “Habría que querer sin tocar ni nombrar, e incluso sin pensar en ello, si fuera posible” (González 82), concluye el ex estudiante de filosofía. Aun así, la distancia que proporciona la escritura permite, al menos, reordenar las imágenes íntimas y los afectos que se radican en un lugar y, en este acto de reorganización, hacer posible “la errante floración de algo distinto”. (González, 2020: 72). Un puñado de eventos pueden aparecer desprovistos de significados y desarticulados entre sí, pero si se los mira desde cierta distancia podrían dejar ver sus tramas imperceptibles que revelan la urgencia por ser dichas. Esta idea es la que se encuentra detrás de una de las reflexiones más significativas sobre el ejercicio escritural y que el narrador logra focalizar gracias a sus conversaciones con Jaime, compañero de universidad. Para este joven, la escritura siempre fragua algo distinto, puesto que, aunque se proponga desenredar detalladamente el asunto del cual se escribe, termina por ramificarse hacia otras derivas. Esta dificultad, lejos de desalentar al protagonista, se convierte en el impulso de su escritura, a partir de la cual insiste en

apropiarse de la experiencia vital, sobre todo aquella que concierne al espacio habitado, aunque de antemano sepa que es una pretensión que solo hará aflorar más significados que nunca se ajustarán completamente a esas visiones inexpresables que tiene en mente. A partir de esa conciencia, Felipe emprende sus apropiaciones de la ciudad y de sus memorias en ella con una actitud distanciada, con la que transforma los lugares en ocasiones de reflexión sobre los espectros de un Valparaíso a la deriva, cuyos recuerdos borrosos claman por asumir un sentido y una organización narrativa que pudiera, al fin, dar nombre al dolor, a la ausencia, a la pérdida y al amor.

Conclusiones

Las representaciones literarias de los espacios humanos en Chile desarrolladas en *Orizzonte mobile* (Daniele Del Giudice, 2009), *Ruido* (Álvaro Bisama, 2012), *Fuerzas especiales* (Diamela Eltit, 2013), *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia* (Paolo Ferruccio Cuniberti, 2018), *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili* (Claudio Magris, 2020) y *El Faro* (Felipe González, 2020) ponen en evidencia los procedimientos generales que los sujetos suelen seguir para apropiarse de sus realidades espaciales. Tales procedimientos son: la modelación, el marcaje –ya sea mediante actos performativos, usos o nominaciones de lugares–, la transgresión y la transformación de los ambientes de referencia. A partir del análisis comparado de las novelas italianas y chilenas, se han individuado tres dimensiones en que se desarrollan dichas operaciones: el distanciamiento temporáneo, entendido como un repliegue hacia la esfera íntima, desde donde los sujetos consiguen cohesionarse con los espacios humanos al ponerlos en diálogo con sus impresiones individuales; la imaginación, correspondiente al lugar simbólico de distanciamiento que favorece la modificación y la transgresión de las determinaciones materiales de los contextos y de sus imaginarios preestablecidos; el lenguaje, operación con que se vuelven legibles las nuevas imágenes espaciales originadas en el distanciamiento y en la imaginación.

Es necesario seguir insistiendo en que las tres dimensiones de la apropiación literaria son interdependientes y se manifiestan simultáneamente. Pese a ello, se ha decidido ponerlas en un orden consecutivo para ilustrar detalladamente sus funciones en las narraciones: partiendo por el distanciamiento, ámbito más general en el que, a partir de diferentes relaciones de alejamientos y acercamientos con el ambiente, se comienzan a fraguar las imágenes íntimas y transformativas de los referentes espaciales. Siguiendo con la imaginación, donde las percepciones sensoriales, los conceptos, recuerdos, ensoñaciones y afectos definen las imágenes espaciales vislumbradas en el distanciamiento. Terminando con el lenguaje, el ámbito más específico, porque allí se plasman las operaciones de distanciamiento y de imaginación mediante prácticas semióticas –como polifonías, intertextualidades y denominaciones– y procedimientos retóricos –principalmente: comparaciones, asíndeton, sinécdoques, anáforas y metáforas–. El lenguaje es el aspecto principal de la apropiación espacial, tanto desde el punto de vista de quien se apodera de un punto geográfico como desde la perspectiva de quien analiza la escritura de esas apropiaciones. Por una parte, a través del signo lingüístico, los narradores de las novelas asimilan los espacios humanos en Chile

transformando sus datos referenciales y las imágenes que le han sido atribuidas por otros discursos literarios y extra-literarios. Por otro lado, el análisis del lenguaje permite desenmascarar las operaciones textuales que hacen posible la interiorización, la modelización, la transgresión y la modificación simbólica de las espacialidades. En efecto, develando los procedimientos lingüísticos específicos que intervienen en las diferentes dimensiones de la apropiación espacial, esta tesis se hace cargo de la indeterminación con que el concepto ha sido tratado en las varias disciplinas humanísticas, abordándolo como una noción central y ya no subsidiaria de otros fenómenos vinculados a la habitabilidad.

Las reflexiones que se han obtenido sobre la apropiación espacial en el ámbito literario pueden ser extrapolables al terreno de la geografía, en cuanto complementa los planteamientos sobre la constitución del territorio; de la psicología, dado que las narraciones dan luces sobre los procesos específicos que los sujetos siguen para asimilar sus ambientes y orientarse en ellos; de la filosofía, porque plantea el problema de la libertad individual frente a contextos espaciales restrictivos, al mismo tiempo que expone desde un punto de vista fenomenológico los valores que subyacen en el acto de habitar el mundo; así como del arte en general, puesto que se muestra como una práctica creativa y transformativa. La transdisciplinariedad del concepto indica su importancia en los diferentes ámbitos de la vida humana y de la cual da cuenta la producción literaria con especial profundidad, presentando la apropiación no como una categoría, un tema o una técnica de representación del espacio, sino como un modo de existencia. De hecho, en su artículo “El espacio inefable”, Le Corbusier reconoce la relevancia esencial de la noción para todas las formas de vida que habitan el planeta, asegurando que “Apropiarse del espacio es el primer gesto de los seres vivos, de los hombres y de las bestias, de las plantas y de las nubes, una manifestación fundamental de equilibrio y de vida. La primera prueba de la existencia consiste en habitar el espacio” (6).

Incluso, se puede ir más lejos y afirmar que la mente humana es ella misma una dimensión espacial, compuesta por imágenes de aquellos lugares del mundo de los que nos hemos apropiado porque nos han causado un particular efecto psíquico, sensorial y afectivo. Así, las ciudades que visualizamos en sueños, los sitios que se aparecen espontáneamente en la retina junto al recuerdo de un pensamiento o el mapa imaginario al que nos remitimos para orientarnos en un territorio ajeno, son espacios de la realidad externa integrados a las esferas más internas de la subjetividad. Por este motivo, cada individuo está conformado por las apropiaciones espaciales que ha hecho a lo largo de su vida y por el instinto de seguir apropiándose de otros lugares –lejanos o próximos, familiares o ignotos, presentes o futuros– significativos para la trayectoria vital. Esta idea permite pensar que cualquier espacio humano

puede ser apropiado por cualquier individuo, independientemente de su proveniencia geográfica y cultural. Así lo demuestran las novelas italianas analizadas en esta investigación, las cuales, a pesar de que lidian con una imponente tradición literaria europea de representación de Chile que condiciona las formas de imaginar y de habitar el país, consiguen captar nuevas configuraciones de sentido e integrarlas a las apropiaciones de cada narrador. También así lo demuestran los protagonistas de las novelas chilenas, quienes, a pesar de los impedimentos materiales y simbólicos que restringen el pleno habitar urbano, logran apropiarse de sus lugares de residencia haciendo visibles sus rincones más imperceptibles.

Por lo tanto, la producción literaria se muestra como un ámbito privilegiado para superar la actual percepción de homogeneidad de los lugares –vistos como “meros soportes equipotentes, seriales, neutros” (Turco 171)– advertida por autores como Lefebvre (1975, 2003, 2013, 2014¹¹⁷), Braidotti (2009¹¹⁸, 2019), Ceno (2020), Bauman (2011), por nombrar solo algunos teóricos citados en la investigación; puesto que proporciona recursos creativos, simbólicos, imaginarios y artísticos que favorecen el reconocimiento de los valores peculiares de los espacios habitados. En este sentido, la literatura favorece la apropiación, por lo que estudiarla en este sector es una tarea fundamental para seguir descubriendo las múltiples formas posibles de estar en el mundo, así como para rescatar el patrimonio inmaterial contenido en los territorios, cada vez más amenazados por estilos de vida que favorecen el transitar más que el habitar y el individualismo más que el encuentro con los otros. Además, la importancia del concepto de apropiación literaria del espacio humano se revela en cuanto es capaz de contrarrestar los problemas contemporáneos con que los habitantes se encuentran a la hora de relacionarse con sus ambientes, porque, de la misma manera que Turco sugiere sobre el enfoque de su teoría geográfica de la complejidad, ayuda “a identificar mejor las *áreas críticas* de la experiencia individual: [...] aquellas en que la fungibilidad de los lugares rompe la antigua alianza entre el hombre y la tierra; aquellas en que la geografía personal deja de ser

¹¹⁷ En *El derecho a la ciudad*, Lefebvre comenta: “La ciudad históricamente formada se deja de vivir, se deja de aprehender prácticamente, y queda solo como objeto de consumo cultural para turistas y para el esteticismo, ávidos de espectáculos y de lo pintoresco. Incluso para los que buscan comprenderla cálidamente, la ciudad está muerta. Sin embargo, «lo urbano» persiste, en estado de actualidad dispersa y alienada, de germen, de virtualidad” (124-5). En la medida que la apropiación literaria favorece la recuperación de las particularidades de los lugares y de su capacidad de articularse en una relación dinámica e interdependiente con las subjetividades individuales de los autores, garantiza la reactualización de “lo urbano”, es decir, de la posibilidad de que los sujetos participen en la construcción de sus espacios cotidianos.

¹¹⁸ En *Materialismo radicale*, Braidotti señala que mientras los espacios parecen estar más cerca, al mismo tiempo se vuelven “más remotos y ajenos” (23). Según la autora, la crisis ecológica, financiera, social, política y diplomática, así como el incremento de guerras en diferentes partes del mundo, marcan un presente que perjudica la libertad de circulación (23) y que obstaculiza las apropiaciones espaciales individuales y colectivas.

«interpretación» de la forma territorial de la acción social y se vuelve disociación, extrañamiento, fuga de la racionalidad colectiva” (Turco 172).

El análisis textual de las apropiaciones literarias del espacio humano en Chile ha permitido conocer las estrategias que los narradores de las novelas italianas y chilenas emplean para resolver estos problemas. Estas se pueden resumir en: conseguir una relativa autonomía del ambiente para no dejarse determinar por sus condiciones simbólicas y materiales y así transformarlo a partir de la acción individual; la transgresión de los usos normativos, significados convencionales y modos habituales de imaginar y de habitar el contexto donde los personajes están inmersos; la transformación de las adversidades que obstaculizan las relaciones de los sujetos con los territorios mediante la movilización de pasiones positivas; la apertura para captar los datos impredecibles de la realidad espacial; la innovación de los ideogramas asociados a determinados puntos geográficos de Chile; la activación de la percepción sensorial, memorias y ensoñaciones para representar la experiencia personal en los espacios humanos; el empleo de prácticas semióticas, como la polifonía y la intertextualidad, y de figuras retóricas para registrar el modo en que los diferentes lugares que aparecen en las narraciones son apropiados. Cada una de estas estrategias produce nuevas imágenes de los referentes espaciales, puesto que permite modelarlos, modificarlos y marcarlos de acuerdo a las interpretaciones y experiencias íntimas de los personajes. Analizarlas de manera comparativa en las novelas chilenas e italianas ayuda a vislumbrar afinidades inéditas para la crítica literaria de ambas narrativas, porque si bien encarnan puntos de vista diversos y se ocupan de problemas espaciales de diferente naturaleza, comparten la tendencia por trascender la negatividad inicial de los contextos de la narración para convertirla en motor de creación de nuevas formas de habitar. Asimismo, tienen en común el interés por reconocer la agencia de los factores no humanos que intervienen en la configuración de los espacios y sus imbricaciones con los sujetos. A su vez, muestran la inclinación por emplear los mismos recursos retóricos, o figuras caminantes, para referir experiencias espaciales parecidas, destacándose entre ellas la necesidad de traducir las impresiones indecibles surgidas a partir de las apropiaciones. A fin de cuentas, los narradores de las novelas expresan una misma preocupación: la necesidad de hacer suyos los lugares en que se desenvuelven y, para ello, como se ha visto, recurren a prácticas discursivas similares.

Resulta necesario comentar que esa inquietud padecida a nivel personal motivó la realización de este trabajo de investigación. Recién llegada a Italia desde Chile, experimenté la urgencia por encontrar una forma de sentir la nueva ciudad menos ajena o, en cualquier caso, de construir un mapa imaginario que me ayudara a dotarla de sentidos. Fue allí cuando leí *Italia*

caminada por Gabriela, una recopilación de las crónicas de viaje de Gabriela Mistral, y pude apreciar que, en sus reflexiones sobre el país, la poeta chilena modificaba los lugares que visitaba –iglesias¹¹⁹, plazas¹²⁰, obras de arte¹²¹, ciudades¹²², paisajes naturales¹²³– a partir de su particular imaginación, fuertemente arraigada a su tierra natal, expresándola con toda la amplitud y riqueza de su palabra poética. De esa manera, no solo Mistral se apoderaba de esos sitios, sino que también facilitaba su acercamiento a las afectividades de los lectores, conocedores o no de los lugares referenciados. Desde la lectura de las crónicas, imaginación y lenguaje comenzaron a fraguarse como los principales medios para convertir mi nueva residencia en un espacio cargado de sentidos personales. De manera intuitiva, usaba la palabra apropiación para explicar el deseo de integrar la ciudad que me recibió a mi geografía íntima. El primer intento teórico para profundizar ese concepto se concretó en la escritura del artículo “La apropiación de los espacios en *Italia caminada por Gabriela*”¹²⁴, texto que contiene los cimientos de esta investigación. A partir de esas ideas iniciales, resultaba evidente que los lugares aumentaban sus estratificaciones de significados cada vez que eran vistos por perspectivas extranjeras, como la de Mistral, y como lectora, experimentaba un extraño placer al notar nuevos aspectos de mis espacios cotidianos descubiertos por puntos de vistas externos: ¿Qué dirá de mi país de origen una mirada italiana, cuya sensibilidad recién empezaba a conocer? ¿Qué lograrían percibir los escritores italianos de los lugares que con tanta

¹¹⁹ En sus caminatas por Cavi di Lavagna, la nobel encuentra iglesias que le provocan impresiones definidas que, al ser transcritas, convierten esos lugares religiosos en algo más: “Tres iglesias de las que no sé nada, pero que pueden aceptar esta historia. Dos salieron de una lonja de los Alpes, todo lo blancas que él quiso, muy iguales y espigadas como las mu- chachas a los 16 años; una se paró en lo alto del olivar, le gustó el mar visto desde allá en la ancha mayólica y se quedó allí: yo la llamo la iglesia de los empeñosos. Cuesta llegar a ella, y yo llevo en un mes treinta promesas de subir, que no cumplo. La segunda iglesia bajó hasta donde el aliento del mar da en la cara, no a la playa misma, y allí se acomodó en una rampa cómoda. Esta es la iglesia de mi salva y de mis padrenuestros. [...] La tercera es una capilla con su triángulo puesto entre sus dos árboles enormes, y que parece una niña de confirmación, asistida de dos viejos.” (Mistral 161)

¹²⁰ El uso de neologismos ayuda a la poeta a acomodar los espacios a sus particulares percepciones, como el que se observa en su visita a Florencia: “La plaza de la Señoría es mi lugar de reposo en la ciudad. Cuando salgo de mañana, tomo mi desayuno en una de aquellas mesitas que el aire libre purifica de su calidad *restaurantil*” (Mistral 48).

¹²¹ Cuando conoce la Capilla de los Médicis, expresa de esta manera su admiración por la obra arquitectónica monumental: “¿Podrán dormir [Juan y Cosme] bajo esta explosión de piedras que casi gritan?” (Mistral 43)

¹²² “Que el joven, cuando mira pasar un barco, por sus costas, el ofrecimiento del mundo, se acuerde de Florencia; que cuando recorra en un mapa la danza de los nombres antiguos, de cada uno de los cuales parte un dardo hacia su ansia, se detenga en el de Florencia. Y si llega a ella sienta que ha cumplido con un mandato superior, impuesto a los mejores: leer el terceto de Dante sobre el agua del Arno, pesada como médula, prepararse para este amor...” (Mistral 50)

¹²³ Del mismo modo que los narradores italianos comparan el nuevo lugar con el de proveniencia, Mistral pone en contacto dos dimensiones espaciales, que sin su imaginación, nunca habrían podido ser relacionados: “Al igual que mi valle de Elqui, el del Entella, deja en el fondo huertos para las mujeres y pone en lo alto en las minas para los hombres” (67-68)

¹²⁴ Pavié Santana, Fernanda Haydeé. “La apropiación de los espacios en *Italia caminada por Gabriela*”. *Literatura y Lingüística*, no. 40, 2019, pp. 15-40.

desenvoltura habité toda mi vida? y ¿Cómo podrían dialogar sus percepciones espaciales con las de los escritores chilenos? Tales preguntas se encuentran en el origen afectivo de esta tesis; he intentado responderlas ayudándome del enfoque geocrítico, semiótico y materialista, así como de los aportes de diferentes disciplinas para aproximarme a esa experiencia vital que he dado en llamar apropiación literaria de los espacios humanos.

Debido a que el presente trabajo contiene reflexiones sobre este concepto aún en estado embrionario, algunas cuestiones han quedado al margen del análisis textual y debieran ser retomadas en investigaciones futuras. Una de ellas tiene relación con las prácticas semióticas que influyen directamente en la configuración discursiva de las apropiaciones espaciales: el género literario. Esta categoría condiciona la manera en que los personajes se relacionan con sus entornos. Así se observa, por ejemplo, en *Ultima Esperanza*, cuyo formato de diario de viaje permite la inclusión de una multiplicidad de voces, con sus específicas apropiaciones territoriales, mediada por la perspectiva de su escritor; proporciona las condiciones propicias para desarrollar los pensamientos sobre las situaciones inesperadas del viaje; y contribuye a que el narrador pueda explayar su subjetividad dentro de un género que, en la época en que la novela está ambientada, poseía un marcado valor etnográfico y presuponía el registro objetivo de la realidad observada. En tanto, la colocación de *Croce del sud* “a la mitad de la suma enciclopédica y la literatura de viaje, entre la narrativa y el ensayo” (Prina 411) favorece la elaboración de apropiaciones espaciales que trascienden el ámbito ficcional, puesto que establecen un nexo con el mundo exterior al remitirse a personajes históricos que efectivamente habitaron el sur de Chile y que probablemente asumieron esos espacios de la forma que nos cuenta el narrador omnisciente de la novela. La ubicación de *Orizzonte mobile* entre la bitácora, el diario de viaje y la escritura ensayística de igual modo contribuye a que la novela esté “propens[a] a referencias realísticas” (Iasci 120) y que sus apropiaciones espaciales superen los límites de lo ficcional. La combinación de estos géneros en capítulos intercalados entre el pasado y el presente permite el desarrollo de una “lógica espacial de la compresencia, que implica también el concepto temporal de la simultaneidad” y el “archivo de historias presentes simultáneamente en el espacio atravesado” (Iasci 155). En cualquier caso, la recurrencia de la literatura de viaje en las tres novelas fomenta una de las apropiaciones espaciales más consolidadas en la narrativa europea sobre Chile: “la positiva evaluación y aceptación de la naturaleza” (Jakob 107). Así también lo advierte Brevini: “asume particular importancia el hecho de que el más conspicuo fenómeno de literatura popular en Italia gire entorno, no a la novela policial, a la novela negra o a la novela histórica, sino que al tema de la aventura en los escenarios naturales más remotos y salvajes” (339).

Con respecto a *Ruido*, el predominio de la autoficción se presenta como una alternativa textual apropiada para cumplir con el designio del narrador (Rojo 179), es decir, la necesidad de tomar la palabra para hacerse cargo de “la inadecuación de las narraciones [sobre Villa Alemana] que [...] se encuentran en circulación [y de] la insatisfacción que las mismas le producen” (Rojo 188). De esa manera, la autoficción habilita al narrador a legitimar sus vivencias personales como las únicas que, en el horizonte de la novela, pueden decir algo sobre la vida en el pueblo. Rojo atribuye la elección de la autoficción al “vínculo personal [de Bisama] con el asunto y a su deseo de dar forma con él a una textualidad de otro orden, productiva y no meramente reproductiva” (180). La misma motivación subyace en la decisión de novelar los acontecimientos relatados en *El Faro*, novela definida por su propio autor como “texto memorialista” (*Cita de libros*) y que determina las aproximaciones a los espacios urbanos recordados.

Junto con cubrir el vacío teórico en próximas investigaciones sobre la incidencia de los géneros en la configuración de las relaciones de los sujetos con los espacios humanos, el presente trabajo contempla proyectarse en análisis textuales que consideren con especial atención la potencialidad del concepto de apropiación literaria de afectar el futuro de los territorios y de influir en los vínculos que los lectores establecen efectivamente con ellos. Siguiendo ese enfoque, se deberá desplazar el foco desde la producción a la recepción literaria de las obras, lo cual podría contribuir a identificar con mayor precisión la capacidad de la apropiación espacial de producir efectos sobre la realidad.

Referencias bibliográficas

1. Fuentes primarias

- Bisama, Alvaro. *Ruido*. Alfaguara: Santiago de Chile, 2012.
- Del Giudice, Daniele. *Orizzonte mobile*. Einaudi: Torino, 2009.
- Eltit, Diamela. *Fuerzas especiales*. Editorial Periférica: Cáceres, 2015.
- Ferruccio Cuniberti, Paolo. *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*. Edicola: Ortona, 2018.
- González, Felipe. *El Faro*. La Pollera: Santiago de Chile, 2020.
- Magris, Claudio. *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*. Mondadori: Milano, 2020.

2. Bibliografía secundaria: libros

- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2017.
- . *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Payot: París, 2011.
- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Nathan: París, 1997.
- Ara, Angelo y Magris, Claudio. *Trieste. Un'identità di frontiera*. Einaudi: Torino, 1987.
- Augé, Marc. *Disneyland e altri nonluoghi*. Bollati Boringhieri: Milano, 1999.
- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México, 1997.
- . *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina Champourcín. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México, 1965.
- . *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Trad. Rafael Segovia. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México, 2006.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus: Madrid, 1989.

- Barad, Karen. *Performatività della natura. Quanto e queer*. Trad. Restituta Castiello. ETS: Pisa, 2017.
- Barthes, Roland, *Elementi di semiologia*. Trad. Andrea Bonomi. Einaudi: Torino, 2002.
- Bauman, Zygmunt. *Modernità liquida*. Trad. Sergio Minucci. Laterza: Bari, 2011.
- Bertuglia, Cristoforo Sergio y Vaio, Franco. *Il fenomeno urbano e la complessità*. Bollati Boringhieri: Turin, 2019.
- Bonadei, Rossana. *I sensi del viaggio*. FrancoAngeli: Milano, 2004.
- . *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*. Lubrina: Bergamo, 2009.
- Bonta, Mark y Protevi, John. *Deleuze and Geophilosophy*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2004.
- Borges, Jorge Luis. "El hacedor". *Obras completas*. Carlos V. Frías (ed.). Emecé: Buenos Aires, 1974.
- Bottiglieri, Nicola. *Le case di Neruda*. Mursia: Milano, 2004.
- . *A sud del sud. Quasi fuori dalla carta geografica*. Robin: Torino, 2019.
- Bottioli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Einaudi: Torino, 2006.
- Braidotti, Rosi. *Materialismo radicale. Itinerari etici per ciborg e cattive ragazze*. Meltemi: Milano, 2019.
- . *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Trad. Alcira Bixio. Gedisa: Barcelona, 2009.
- Brecht, Bertolt. *El pequeño órganon para teatro*. Trad. Georg Leidenberger. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 2020.
- . *Escritos sobre teatro*. Alba: Barcelona, 2004.
- Brevini, Franco. *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*. Bollati Boringhieri: Torino, 2013.
- Brousseau, Marc. *Des romas-géographes*. L'Harmattan: Paris, 1996.
- Brunet, Roger, et. al. *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique*. Reclus/La Documentation française: Paris, 1993.

- Bruno, Giuliana. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002). Trad. Maria Nadotti. Johan Levi: Truccazzano, 2015.
- Calabrese, Omar. *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*. La Casa Usher: Firenze, 2013.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Mondadori: Milano, 2016.
- . *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*. Mondadori: Milán, 1994.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Giulio Einaudi: Torino, 2006.
- Cavaillé, Fabienne. *L'expérience de l'expropriation. Appropriation et expropriation de l'espace*. Adef: París, 1999.
- Ceno, Giovanna. *Rappresentare la postmetropoli. Percorsi visuali per gli studi urbani*. Mimesis: Milano, 2020.
- Cros, Edmond. *El Sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Trad. Rosa Parra Valiente. Corregidor: Buenos Aires, 1997.
- Culler, Jonathan. *Sulla decostruzione*. Bompiani: Milano, 1988.
- Debarbieux, Bernard. *Imaginario de la Naturaleza. Geografías de lo Imaginario*. Universidad Autónoma Metropolitana: Ciudad de México, 2011.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana: Distrito Federal de México, 2000.
- De Fanis, Maria. *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*. Meltemi: Roma, 2001.
- De Man, Paul. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*. Liguri Editore: Napoli, 1975.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vásquez Pérez. Pre-textos: Valencia, 2004.
- Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*. UGE "10x18": París, 1984.
- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Lumen: Barcelona, 1998.
- . *El péndulo de Foucault*. Trad. Helena Lozano Miralles. Debolsillo: Barcelona, 2021.

- . *Seis paseos por los bosques narrativos*. Trad. Helena Lozano Miralles. Lumen: Barcelona, 1996.
- . *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi: Torino, 1997.
- . *Travels in Hyper-Reality*. Picador: Londres, 1986.
- Evans, Brad, y Julian Reid. *Una vida en resiliencia. El arte de vivir en peligro*. Trad. Víctor Altamirano. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Fink, Eugen. *De la Phénoménologie*. Trad. Didier Frank. Minuit: París, 1974.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI: Argentina, 1968.
- . *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Trad. Salvo Vaccaro, Tiziana Villani y Pino Tripodi. Mimesis: Milano-Udine, 2011.
- . *Utopie. Eterotopie*. Cronopio: Nápoles, 2020.
- Frediani, Federica. *The mediterranean cities between myth and reality*. Nerbini International: Lugano, 2014.
- Gambardella, Raffaella. *Cuori a zozzo tra Italia e Cile*. Gruppo Albatros Il Filo: Roma, 2007.
- . *Lucrezia in Cile*. Lightning Source: Milton Keynes, 2016.
- Grenier, Jean. *Les Iles*. Gallimar: París, 1998.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Tusquets: Barcelona, 2005.
- Haraway, Donna. *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*. Trad. Angela Balzano. DeriveApprodi: Roma, 2019.
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Alianza: Buenos Aires, 1962.
- Jakob, Michael. *Paesaggio e letteratura*. Leo S. Olschki: Florencia, 2017.
- Korosec-Serfaty, Perla. *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference. IAPC-3*. CIACO: Strasbourg-Lovaine La Neuve, 1976.
- Kristeva, Julia. *El texto de la Novela*. Trad. Jordi Llovet. Editorial Lumen: Barcelona, 1982.
- . *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Marsilio: Padova, 1979.
- . *Semiotica I*. Trad. José Martín Arancibia. Espiral: Madrid, 2001.

- . *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*. Feltrinelli: Milano, 1978.
- Lapoujade, María Noel. *Filosofía de la imaginación*. Siglo Veintiuno: Ciudad de México, 1988.
- Leed, Eric J. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Trad. Erica Joy Mannucci. Il Mulino: Bologna, 1992.
- Le Corbusier. *Urbanistica*. Trad. Annamaria Beltrami Raini. Il Saggiatore: Milano, 2014.
- Lefebvre, Henri. *De lo rural a lo urbano*. Península: Barcelona, 1975.
- . *Il diritto alla città*. Trad. Gianfranco Morosato. Ombre Corte: Verona, 2014.
- . *La producción del espacio*. Trad. Eduardo Martínez. Capitán Swing: Madrid, 2013.
- . *The Urban Revolution*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2003.
- Lévy, Jacques y Lussault, Michel. *Dictionnaire de la géographie*. Belin: París, 2003.
- Lotman, Jurij M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Trad. Simonetta Salvestroni. Marsilio: Padova, 1985.
- Maffesoli, Michel. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Le Livre de Poche: París, 1997.
- Malatesta, Stefano. *L'uomo dalla voce tonante. Storie dell'America del Sud*. Neri Pozza: Vicenza, 2014.
- Mameli, Flavia, et. al. *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*. Transcript: Bielefeld, 2018.
- Mansilla Torres, Sergio. *Sentido de lugar. Ensayos sobre poesía chilena de los territorios sur-patagónicos*. Komorebi: Valdivia, 2021.
- Marrone, Gianfranco. *Corpi sociali. processi comunicativi e semiotica del testo*. Einaudi: Torino, 2001.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich. *La ideología alemana*. Akal: Madrid, 2014.
- Marx, Karl. *Manoscritti economici-filosofici del 1844*. Trad. Norberto Bobbio. Einaudi: Torino, 1980.
- Merlin, Pierre y Choay, Françoise. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. PUF: París, 1998.

- Mistral, Gabriela. *Italia caminada por Gabriela*. Claudio Abarca (ed). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016.
- Moles, Abraham. *Psicología del espacio*. Planeta: Barcelona, 1990.
- Morpurgo, Gualtiero. *Il violino liberato*. Ugo Mursia: Milano, 2008.
- Moura, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. P.U.F.: París, 1998.
- Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Blume: Barcelona, 1980.
- Nordenflycht, Adolfo, et. al. *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*. Puerto de Escape: Valparaíso, 2009.
- Pageaux, Daniel-Henri. *La Littérature générale et comparée*. A. Collin: París, 1994.
- Palmieri, Nunzia. *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*. Quodlibet Studio: Roma, 2015.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 8. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds). Harvard University Press: Cambridge, 1931-58.
- Pozuelos Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje*. Cátedra: Madrid, 2019.
- Pratt, Mary Louise Pratt. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. Fondo de Cultura Económica: México D.F, 2010.
- Proietti, Paolo. *Specchi del letterario: l'imagologia*. Sellerio: Palermo, 2008.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Trad. Kathleen McLaughlin y David Pellaurer. The University of Chicago Press: Chicago y Londres, 1984.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *Transmodernidad*. Anthropos: Barcelona, 2004.
- Roncayolo, Marcel. *La Ville et ses territoires*. Gallimard: París, 1990.
- Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Zig-Zag: Santiago de Chile, 1982.
- Said, Edward W. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Trad. Stefano Galli. Feltrinelli: Milano, 2013.
- Sansot, Pierre. *La poétique de la ville*. Seuil: París, 1973.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Literatura/Sociedad*. Edicial: Buenos Aires, 2001.
- Scarabelli, Laura. *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*. Cuarto Propio: Santiago de Chile, 2018.

- Schiavo, Flavia. *Parigi, Barcellona, Firenze: forma e racconto*. Sellerio: Palermo, 2004.
- Segaud, Marion, Brun, Jacques, Driant, Jean Claude. *Dictionnaire de l'habitat et du logement*. A. Colin: París, 2002.
- Sepúlveda Eriz, Magda (ed). *Chile urbano: la ciudad en la literatura y en el cine*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2013.
- Soja, Edward W. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell: Malden, Oxford, 1996.
- Szmulewics R. Ignacio. *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Metales Pesados: Santiago de Chile, 2015.
- Todorov, Tzvetan. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Einaudi: Torino, 2003.
- Tuan, Yi-fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2002.
- Turco, Angelo. *Verso una teoria geografica della complessità*. Unicopli: Milano, 1988.
- Urry, John y Larsen, Jonas. *The tourist gaze 3.0*. Sage: Los Angeles, 2011.
- Vendryès, Pierre. *Vers la théorie de l'homme*. P.U.F.: París, 1973.
- Vigotsky, L., Leontiev, A., Lurija, A. *Psicologia e pedagogia*. Editori Riuniti: Roma, 1969.
- Virilio, Paul. *Ciudad pánico*. Capital intelectual: Buenos Aires, 2011.
- . *Lo spazio critico*. Dedalo: Bari, 1988.
- Westphal, Bertrand. *Geocritica. Reale Finzione Spazio*. Trad. Lorenzo Flabbi. Armando Editore: Roma, 2009.
- Zaccaria, Paola. *Mappe senza frontiere. Cartografie letterarie dal modernismo al transnazionalismo*. Palomar: Bari, 1999.

3. Bibliografía secundaria: capítulos de libros

- Bailey, D.W. "The Living House: Signifying Continuity". *The Social Archaeology of Houses*. Ross Samson (ed.). Edinburgh University Press: Edinburgh, 1990, pp. 19-48.

- Balzano, Angela. "Haraway in loop. Viaggiare, non introdurre". *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*. Angela Balzano (ed.). DeriveApprodi: Roma, 2019, pp. 5-32.
- Borghi, Liana. "Premessa". *Performatività della natura. Quanto e queer*. Elena Bougleux (ed.). ETS: Pisa, 2017.
- Bougleux, Elena. "Stati di sovrapposizione e di in/coerenza tra azione, politica e materia". *Performatività della natura. Quanto e queer*. Elena Bougleux (ed.). ETS: Pisa, 2017.
- Burini, Federica. "Abitanti come sensori: capitale spaziale e mobilità nella città reticolare". *Città come frontiere creative. Visioni, pratiche, progetti*. Rossana Bonadei, et. al. (eds.). L'Harmattan: Torino, 2018, pp. 227-245.
- Chombart de Lauwe, Paul Henri. "Appropriation de l'espace et changement social". *L'appropriation de l'espace*. Perla Korosec-Serfaty (ed). Centre de Ethnologie Sociale et de Psychosociologie: Montrouge, 1975, pp. 25-32.
- Cisani, Margherita. "Mobilità lente: pratiche quotidiane di cittadinanza attiva nel paesaggio". *Città come frontiere creative. Visioni, pratiche, progetti*. Rossana Bonadei, et. al. (eds.). L'Harmattan: Torino, 2018, pp. 247-254.
- Colombo, Greta y Manfredi, Lorenza. "Where context meets content(s). Stellepolari landscape architecture". *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*. Flavia Mameli, et. al. (eds.) Transcript: Bielefeld, 2018, pp. 81-90.
- Del Bello, Davide. "Per una retorica dell'urbano: rileggere Michel de Certeau". *Città come frontiere creative. Visioni, pratiche, progetti*. Rossana Bonadei, et. al. (eds.). L'Harmattan: Torino, 2018, pp. 51-66.
- Demeritt, David. "Being constructive about nature". *Social nature: theory, practice and politics*. Noel Castree y Bruce Braun (eds.). Blackwell: Oxford, 2001, pp. 22-40.
- Greimas, Algirdas Julien. "Para una semiótica topológica". *Semiótica y Ciencias Sociales*. Trad. Adolfo Arias Muñoz. Fragua: Madrid, 1980, pp. 141-171.
- Guattari, Félix. "Prime discussioni, primi balbetti: la città è una forza produttiva o di antiproduzione?". *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Salvo Vaccaro (ed.). Mimesis: Milano, 2011, pp. 41-46.

- Jameson, Frederic. "Cognitive Mapping". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana. Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.). University of Illinois Press: Chicago, 1988, pp. 347-57.
- Lévy, Jacques. "Inhabiting". *The sage handbook of human geography*. Roger Lee, et. al. (eds.). Sage: Londres, 2014, pp. 45-68.
- Mameli, Flavia, et. al. "Open space development through appropriation. Between imagination and paradox. Interview with Annette Geiger and Stefanie Hennecke". *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*. Flavia Mameli, et. al. (eds). Transcript: Bielefeld, 2018, pp. 25-33.
- Martínez Lorea, Ion. "Prólogo. Henri Lefebvre y los espacios de lo posible". *La producción del espacio*. Trad. Eduardo Martínez. Capitán Swing: Madrid, 2013, pp. 9-30.
- Pavié Santana, Fernanda Haydeé. "Il rapporto tra uomo e natura nel romanzo storico *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*". *Contaminazioni. Un'approccio interdisciplinario*. Valentina Romanzi, Alessandro Secomandi, Danilo Serra (eds.). Lubrina Bramani: Bergamo, 2021, pp. 311-325.
- . "La construcción de espacios habitables a través de una ética afirmativa en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit". *Poéticas del espacio*. José Manuel Goñi Pérez, Jorge Avilés Diz y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.). Universitas Castellae: Valladolid, 2022, pp. 283-300.
- Pimentel Anduiza, Luz Aurora. "Florenxia, Parma, Combray, Balbec...Ciudades de la imaginación en el mundo de: *En busca del tiempo perdido*". *Espacios imaginarios I*. María Elena Hernández Álvarez (ed.). Architectum: Aguascalientes, 2015, pp. 108-122.
- Poblete Alday, Patricia. "El crisol de la mirada: la crónica urbana de Roberto Merino". *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*. Adolfo Nordenflycht, et. al. (eds). Puerto de Escape: Valparaíso, 2009, pp. 87-95.
- Pol, Enric. "El modelo dual de la apropiación del espacio". *Psicología y medio ambiente. Aspectos psicosociales, educativos y metodológicos*. Asociación Galega de Estudios e Investigación Psicosocial-Publiedisa: A Coruña, 2002, pp. 123-132.

- Polleter, Franziska y Sarkez-Knudsen, Josefine. "Urban planning in the context of migration. Interview with Ralf Pasel-Krauthheim". *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*. Flavia Mameli, et. al. (eds.). Transcript: Bielefeld, 2018, pp. 107-111.
- Rosengren, Mathilda. "Urban natures of appropriation". *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*. Flavia Mameli, et. al. (eds.). Transcript: Bielefeld, 2018, pp. 65-71.
- Sansot, Pierre. "Notes sur le concept de l'appropriation". *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference. IAPC-3*. Perla Korosec-Serfaty (ed.). CIACO: Strasbourg-Lovaine La Neuve, 1976, pp. 67-75.
- Schwanhausser, Ana. "Researching the Underground. Wagenburgen and Imaginary Landscapes". *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*. Flavia Mameli, et. al. (eds.). Transcript: Bielefeld, 2018, pp. 36-40.
- Tally, Robert. "Translator's Preface". *Geocriticism. Real and fictional spaces*. Trad. Robert Tally. Palgrave Macmillan: Nueva York, 2011, pp. X-XIII.
- Villani, Tiziana. "Eterotopie". *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* de Michel Foucault. Salvo Vaccaro (ed.). Mimesis: Milano-Udine, 2011, pp. 91-100.
- Zamorano Muñoz, Rodrigo. "Mito-manía: mito, medios e historia en *Ruido* de Álvaro Bisama". *Estética, medios masivos y subjetividades*. Pablo Corro y Constanza Robles (eds.). Instituto de Estética: Santiago, 2016, pp. 325-337.

4. Bibliografía secundaria: artículos científicos

- Agudelo Castañeda, Jairo Humberto. "Del imaginario estético al imaginario social urbano. En los procesos de consolidación de empatías urbanas". *Academia XXII*, n. 13, 2016, pp. 111-125.
- Aliste, Enrique, et. al., "El discurso del desarrollo en Patagonia-Aysén: la conservación y la protección de la naturaleza como dispositivos de una renovada colonización. Chile, siglos XX y XXI". *Scripta Nova*, n. 493, 2014, pp. 2-13.

- Álvarez, Ignacio. “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos”. *Revista chilena de literatura*, n. 87, 2012, pp. 7-32.
- Amaro, Castro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y Lingüística*, n. 29, 2013, pp. 109-129.
- Bermúdez, Julio. “El rol del «distanciamiento» en lo inefable arquitectónico”. *Módulo Arquitectura*, n. 12, 2013, pp. 11-25.
- Blanco, Jorge, et. al. “Movilidad, apropiación y uso del territorio: una aproximación a partir del caso de Buenos Aires”. *Scripta Nova*, n. 493, 2014, pp. 1-17.
- Bortignon, Martina. “Lumpérica de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalencia como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica liberal”. *Confluente*, vol. 3, n. 2, 2011, pp. 54-71.
- Candia-Cáceres, Alexis. “«Geografía íntima» de Valparaíso en la literatura de Carlos León”. *Hybris*, vol. 7, n. especial: *Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica*, 2016, pp. 163-182.
- Espinosa, Patricia. “*Fuerzas especiales* de Diamela Eltit: la microhistoria de la derrota y la resistencia del sujeto menor”. *Taller de Letras*, n. 53, 2013, pp. 223-240.
- Fabry, Geneviève y Logie Ilse. “Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y cine hispanoamericanos contemporáneos”. *HeLix*, n. 10, 2017, pp. 1-18.
- Guida Navarro, Alexandre. “Sobre el concepto de espacio”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 17, 2007, pp. 3-21.
- Hoelscher, Steven y Alderman, Derek H. “Memory and place: geographies of a critical relationship”. *Social & Cultural Geography*, vol. 5, n. 3, 2004, pp. 347-355.
- Hoyos, Héctor. “La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n. 40, 2016, pp. 254- 261.
- Iacoli, Giulio. “Dante e il pinguino. Sulla linea de Bertand Westphal”. *Between*, vol. 1, n. 1, 2011, pp. 1-8.
- Kociatkiewicz, Jerzy y Kostera, Monika. “The anthropology of empty spaces”. *Qualitative Sociology*, n. 22, 1999, pp. 37-50.
- Lapoujade, María Noel. “Mito e imaginación a partir de la poética de Gastón Bachelard”. *Maracaibo*, vol. 25, n. 67, 2007, pp. 91-111.

- Le Corbusier. “El espacio inefable”. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. extraordinario, 1946, pp. 9-17.
- Mansilla Torres, Sergio. “Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña”. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, n. 51, 2009, pp. 271-299.
- Martínez, Emilio. “Configuración urbana, hábitat y apropiación del espacio”. *Scripta Nova*, vol. XVIII, n. 493, 2014, pp. 1-20.
- Miranda Mora, Macarena. “«Ahora me doy cuenta...». Escrituras retroactivas de la infancia en el relato chileno actual”. *Mapocho*, n. 88, 2020, pp. 106-123.
- . “Muertos por muertos. Una lectura de tres novelas de Álvaro Bisama”. *Perífrasis*, vol. 12, n. 23, 2021, pp. 84-102.
- Moszczyńska, Katarzyna. “Hacia el ideograma de la «modernidad líquida» en cuatro novelas españolas premiadas de los años noventa”. *Sociocriticism*, n. XXII, 2007, pp. 237-273.
- Neira, Zoia, *et. al.* “Espacios ecológico-culturales en un territorio mapuche de la región de La Araucanía en Chile”. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, n. 44, 2012, pp. 313-323.
- Olea, Catalina. “Deseo de pasado, deseo de escritura en tres narradores de la postdictadura chilena. Germán Marín, Alejandro Zambra y Álvaro Bisama”. *Mapocho*, n. 88, 2020, pp. 340-355.
- Perassi, Emilia. “Note a *Le terre che tremano (Guatemala, Salvador, Nicaragua, Honduras, Costarica, Panamá)* di Mario Appelius”. *Oltreoceano. Terremoto e terremoti*, n. 12, 2016, pp. 231-241.
- . “Representación de Chile en la literatura italiana: miradas colonizadoras (1924-1930)”. *Recorte*, vol. 12, n. 1, 2015, pp. 1-15.
- Pérez Iglesias, María de los Ángeles. “La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kristeva”. *Filología y Lingüística*, n. 7, 1981, pp. 59-77.
- Prina, Federico. “Claudio Magris, *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*”. *Altre modernità*, n. 25, 2021, pp. 408-412.
- Ríos Baeza, Felipe. “Ideología, modelo de mundo y sabotaje en tres cuentos de Álvaro Bisama”. *Literatura y Lingüística*, n. 37, 2017, pp. 13-41.

- Ripoll, Fabrice y Veschambre, Vincent. "Introduction. L'appropriation de l'espace comme problématique". *Norois*, n. 2, 2005, pp. 7-15.
- Rojó, Grínor. "Pedalear, rockear, crecer y recordar: Ruido de Álvaro Bisama". *Taller de letras*, n. 57, 2015, pp. 175-194.
- Skewes, Juan Carlos. "Residencias en la cordillera. La lógica del habitar en los territorios mapuche del bosque templado lluvioso en Chile". *Antipod. Rev. Antropol. Arqueol.*, n. 27, 2016, pp. 133-154.
- Sueldo, Martín Ariel. "Cumbia literaria: apuntes para un ideologema en la literatura argentina del siglo XXI". *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 2, n. 2, 2013, pp. 51-62.
- Veschambre, Vincent. "La notion d'appropriation". *Norois*, n. 2, 2005, pp. 115-116.
- Vidal, Tomeu y Pol, Enric. "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares". *Anuario de Psicología*, n. 3, 2005, pp. 281-297.
- Vidal, Tomeu, et. al. "Un modelo de apropiación del espacio mediante ecuaciones estructurales". *Medio Ambiente y Comportamiento Humano*, n. 5, 2004, pp. 27-52.
- Villagrán, C., Videla, M. "El mito del origen en la cosmovisión mapuche de la naturaleza: una reflexión en torno a las imágenes de filu-filoko-piru". *Magallania*, n. 4, 2018, pp. 249-266.

5. Bibliografía secundaria: entrevistas

- Anónimo. "Felipe González: Hay una tendencia a la lectura literal, a los discursos nítidos y correctos". *Lo que leímos*. 18 noviembre 2020. En línea: <http://loqueleimos.com/2020/11/felipe-gonzalez-hay-una-tendencia-a-la-lectura-litera-a-los-discursos-nitidos-y-correctos/> [Fecha de consulta: 20/11/2021]
- Ferruccio Cuniberti, Paolo. "La Patagonia selvaggia di Paolo Cuniberti". Entrevistado por Silvano Bertaina. *Idea*. 23 marzo 2019, pp. 36-37.
- González, Felipe. "A mí me gustan las novelas que remueven". Entrevistado por Galia Bogolasky. *Culturizarte*. 24 septiembre 2020. En línea: <https://culturizarte.cl/entrevista-al-autor-de-el-faro-felipe-gonzalez-a-mi-me-gustan-las-novelas-que-remueven/> [Fecha de consulta: 7/2/2022]

-. “Felipe González en *Cita de libros*, y su novela sobre un desaparecido en democracia: «si no perteneces a una clase acomodada, la justicia es indiferente»”. Entrevistado por Marco Fajardo. *Cita de libros*. 3 octubre 2020. Podcast.

6. Bibliografía secundaria: recursos online

Ernaux, Annie. “Discurso íntegro de Annie Ernaux ante la Academia Sueca”. *El País*. 7 diciembre 2022. <<https://elpais.com/cultura/2022-12-07/annie-ernaux-en-su-discurso-del-nobel-hay-hombres-para-quienes-los-libros-escritos-por-mujeres-no-existen.html?fbclid=IwAR1WCbvrZEsH200CiaSLOEbyr6DhvkWq5EjSdJmwr-UdDYzB1akyzFIP2wA>> [Fecha de consulta: 9/12/2022]

González, Felipe. “Paseo literario por Valparaíso”. *Campo de batalla*. 9 mayo 2021. <<https://revistacampodebatalla.cl/2021/09/05/tour-historico-literario-por-valparaiso/?v=5bc574a47246>> [Fecha de consulta: 12/12/2021]

Guerrero Valenzuela, Claudio. “Abrazar espectros”. *Revista Elipsis*. 14 septiembre 2020. <<https://revistaelipsis.org/2020/09/14/el-faro-una-critica-de-claudio-guerrero-valenzuela/>> [Fecha de consulta: 6/7/2021]

Magris, Claudio. “Tra Patagonia y Araucanía, nulla di inventato. Com’è nato *Croce del sud*”. <<https://www.notedipastoralegiovanile.it/images/ZIBALDONE/Magris.pdf>> [Fecha de consulta: 16/8/2022]

Oporto, Lucy. “Lumpenconsumismo, saqueadores y escorias varias: tener, poseer, destruir”. *Letras* s5. 17 noviembre 2019. <<http://letras.mysite.com/lopo171119.html?fbclid=IwAR0ILVWcuOQu0C7xbdHNpF2goIuGrM6Y-9Aj4oYJVbfdvAiRCcYtCjcte9s>> [Fecha de consulta: 20/11/2020]

Pérez, Rodrigo y Sandoval, Diego. “La geografía de la desigualdad y el poder”. *Ciper*. 26 febrero 2020. <<https://www.ciperchile.cl/2020/02/26/la-geografia-de-la-desigualdad-y-del-poder/>> [Fecha de consulta: 27/10/2021]

7. Bibliografía secundaria: tesis

Casini, Silvia. *Ficciones de Patagonia: la construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*. Tesis doctoral: University of Kentucky, 2005.

Iasci, María Laura. *Procesos escriturales en la obra de Daniele Del Giudice*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2019.

Zanon, Niccolò. *Il concetto di interazione nell'opera di Daniele Del Giudice*. Tesis de Máster: Università Ca' Foscari, 2014/2015.

Burich Oyarzún, Yasna Elizabeth. *El ciborg como figuración resistente al biopoder articulado a través de nuevas tecnologías en *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas especiales* (2013) de Diamela Eltit*. Tesis doctoral: Universidad de Concepción, 2017.

Agradecimientos

Luego de pasar tres años completamente dedicados a la reflexión sobre los espacios en la literatura, me resulta inevitable no dar una importancia protagónica a cada uno de los lugares donde viví durante el doctorado. Mis primeros agradecimientos van hacia las tres localidades que me acogieron, que me enseñaron diferentes formas de estar en el mundo y que me dieron la materia prima necesaria para desarrollar las ideas que plasmé en esta tesis.

Mi infinita gratitud hacia Carnate, la primera ciudad a la que llegué a vivir cuando me mudé a Italia y que al final me hizo sentir como en casa, a pesar de las dificultades iniciales de la inmigración. Siempre recordaré Carnate como el lugar en que germinaron muchas cosas que potenciaron mi vida, entre ellas, mi ingreso al doctorado de investigación, la calma para escribir y leer, el amor de un compañero que, aunque ya no es parte de mi vida, me hizo volver a conectar con el entusiasmo infantil que todo lo hace ver brillante, nuevo y vital.

Mis agradecimientos también van para Cellio con Breia, pueblito perdido entre las montañas de Valsesia, donde aprendí, no sin mucho dolor, a elegir lo que quiero para mi vida: serenidad, respeto, compasión y dedicación completa a la literatura. Agradezco a esa casa de la calle Mario Bonini por enseñarme a escuchar mis intuiciones con mayor atención y a salir de los lugares donde mis pasiones y mi mundo interior no sean apreciados ni puedan realizarse. Doy gracias a esa casa de campo por haber sido testigo de un momento crucial para mi biografía y por haberme ayudado a llegar a muchas conclusiones sobre la importancia de apropiarse no solo del espacio habitado, sino también de cada una de las condiciones que embisten nuestra vida, para ser un poco más libres y plenos.

Un especial agradecimiento al hogar que pude encontrar en Bérghamo y que he bautizado como “La fortezza”, por su doble acepción: como fortificación que me dio refugio en un momento muy crítico y como fortaleza, porque en esta pequeña casa pude afrontar solitariamente un cambio radical de vida y tomar fuerzas cada vez que creí ser incapaz de poder terminar la tesis. Mi “fortezza” y Bérghamo me demostraron que los lugares tienen valor por las personas que están en ellos; por eso, quiero agradecer a quienes me apoyaron de diferentes formas en este proceso: a Marina Bianchi por sus lecturas atentas a mi trabajo, por su generosidad al incluirme en varias actividades académicas, al ponerme en contacto con estudiosos de mi ámbito de investigación, y por su disponibilidad a todas horas para atender mis inquietudes. Gracias a Daniel González Gallego por haberme acompañado en las largas tardes de trabajo en la biblioteca de la universidad y por haber compartido conmigo el amor por el estudio de la literatura. Gracias al profesor Patricio Landaeta por haberme recibido en la

Universidad de Playa Ancha de Valparaíso de manera tan acogedora, atenta y generosa, por haber organizado un encuentro inolvidable con los profesores Braulio Rojas y Verónica Sentis, quienes me dieron aportes muy valiosos para la investigación, consejos de lectura y mucha confianza para seguir creyendo y desarrollando mis ideas.

No puedo concluir mis agradecimientos sin reconocer el rol clave de dos mujeres que fueron como mis hadas madrinas, especialmente en el último año del doctorado: mi amada madre, Verónica Santana, quien desde la distancia supo arrullarme con su infinita comprensión, atenciones, apoyo, paciencia y amor como si siempre hubiéramos estado juntas físicamente. Y a Elisa Ceroni, quien me hizo volver a apreciar el valor de la amistad, gracias a circunstancias de la vida que nos llevó a compartir nuestras intimidades y vulnerabilidades de la forma más sincera y gratuita. Gracias a ella siento que mi paso por Italia completó su sentido.