

REVISTA DE

EL COLEGIO DE SAN LUIS

Nueva época • año XIV, 25 • enero a diciembre de 2024

La poética del desvío

Ramal (2011), de Cynthia Rimsky

Detour Poetics

Ramal (2011) by Cynthia Rimsky

Marco Polo Taboada

REVISTA DE EL COLEGIO DE SAN LUIS

DIRECTOR

Luis Ángel Mezeta Canul

CONSEJO CIENTÍFICO (2021-2024)

Flavia Daniela Freidenberg Andrés, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Aurelio González Pérez †, *El Colegio de México*

Alejandro Higashi, *Universidad Autónoma Metropolitana campus Iztapalapa*

Jennifer L. Jenkins, *The University of Arizona*

Silvia Mancini, *Université de Lausanne*

Juan Ortiz Escamilla, *Universidad Veracruzana*

Elodie Razy, *Université de Liège*

Antonio Saborit, *Instituto Nacional de Antropología e Historia*

Martín Sánchez Rodríguez, *El Colegio de Michoacán*

Maria Cristina Secci, *Università degli Studi di Cagliari*

Pedro Tomé Martín, *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

Ricardo Uvalle Berrones, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Rosa Gabriela Vargas Cetina, *Universidad Autónoma de Yucatán*

COMITÉ EDITORIAL

Neyra Alvarado

Agustín Ávila

Sergio Cañedo

Javier Contreras

Julio César Contreras

Norma Gauna

José A. Hernández Soubervielle

Marco Chavarín

EDICIÓN

Estrella Ortega Enríquez / *Jefa de la Unidad de Publicaciones*

Diana Alvarado / *Asistente de la dirección de la revista*

Pedro Alberto Gallegos Mendoza / *Asistente editorial*

Adriana del Río Koerber / *Corrección de estilo*

COORDINADOR DE ESTE NÚMERO

Luis Ángel Mezeta Canul

DISEÑO DE MAQUETA Y PORTADA

Ernesto López Ruiz



PRESIDENTE

David Eduardo Vázquez Salguero

SECRETARIO ACADÉMICO

José A. Hernández Soubervielle

SECRETARIO GENERAL

Jesús Humberto Dardón Hernández



La Revista de El Colegio de San Luis, nueva época, año XIV, número 25, enero a diciembre de 2024, es una publicación continua editada por El Colegio de San Luis, A. C., Parque de Macul 155, Fraccionamiento Colinas del Parque, C. P. 78294, San Luis Potosí, S. L. P. Tel.: (444) 8 11 01 01. www.colsan.edu.mx, correo electrónico: revista@colsan.edu.mx. Director: Luis Ángel Mezeta Canul. Reserva de derechos al uso exclusivo núm. 04-2014-030514290300-203 / ISSN-E: 2007-8846.

D. R. Los derechos de reproducción de los textos aquí publicados están reservados por la Revista de El Colegio de San Luis. La opinión expresada en los artículos firmados es responsabilidad del autor.

Los artículos de investigación publicados por la *Revista de El Colegio de San Luis* fueron dictaminados por evaluadores externos por el método de doble ciego.

LA POÉTICA DEL DESVÍO

RAMAL (2011), DE CYNTHIA RIMSKY

Detour Poetics

Ramal (2011) by Cynthia Rimsky

MARCO POLO TABOADA*

RESUMEN

En este artículo se analiza la forma específica en que *Ramal* (2011), de Cynthia Rimsky, utiliza y subvierte lugares comunes de la literatura de viajes, al mismo tiempo que se sirve de diferentes recursos semióticos para problematizar la posibilidad de encuentro, ya sea entre los personajes o entre los recursos narrativos congregados en la ficción novelesca. La perspectiva narrativa elegida (una instancia exterior que relata las vicisitudes de un forastero contratado para realizar un proyecto capaz de vivificar la actividad en los pueblos que recorre una línea férrea periférica), la tensa y compleja yuxtaposición de fotografías y texto o la figuración del tiempo en el relato dan cuenta de que el viaje ya no es más esa experiencia armónica tras la cual el sujeto (el protagonista y también el lector) vuelve enriquecido o con certezas sobre sí mismo y los otros.

PALABRAS CLAVE: NARRATIVA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XXI, NOVELA CHILENA RECIENTE, MULTI-MODALIDAD, DESPLAZAMIENTO, LITERATURA DE VIAJE, FOTOGRAFÍA.

* El Colegio de San Luis. Correo electrónico: marcopolotaboada@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6668-9272>

ABSTRACT

This paper analyzes the specific way in which *Ramal* (2011), by Cynthia Rimsky, uses and subverts common places of travel literature while using different semiotic resources to problematize the possibility of encounter, either among the characters or among the narrative resources congregated in the novelistic fiction. Through the revision of different elements: the chosen narrative perspective (an external instance that relates the vicissitudes of an outsider hired to carry out a project capable of vivifying the activity in the towns that a peripheral railway line runs through), the tense and complex juxtaposition of photographs and text or the figuration of time in the story, I intend to account for the fact that the journey in *Ramal* is no longer that harmonic experience after which the subject (the protagonist and also the reader) returns enriched or with certainties about himself and the others.

KEYWORDS: LATIN AMERICAN NARRATIVE OF THE 21ST CENTURY, RECENT CHILEAN NOVEL, MULTIMODALITY, DISPLACEMENT, TRAVEL LITERATURE, PHOTOGRAPHY.

Fecha de recepción: 13 de julio de 2023.

Dictamen 1: 29 de septiembre de 2023.

Dictamen 2: 3 de octubre de 2023.

Dictamen 3: 5 de noviembre de 2023.

<https://doi.org/10.21696/rcsl142520241577>

No me gustan las vías principales,
no sé por qué, desconfío de ellas,
prefiero los desvíos.
CYNTHIA RIMSKY (*VIVALEER*, S/F)

Uno de los lugares comunes de la crítica literaria es, acaso, el que califica a un autor como atípico en aras de enaltecerlo: es así como la desatención previa se trueca en reivindicación.¹ No obstante, en el caso de la obra de Cynthia Rimsky (n. Santiago, Chile, 1962), el apelativo resulta idóneo, en primer lugar, porque sus libros —*Poste restante* (2001), *La novela del otro* (2004), *Los perplejos* (2009), *Ramal* (2011), *El futuro es un lugar extraño* (2016), *Fui* (2017), *En obra* (2018), *La revolución a dedo* (2020) y *La vuelta al perro* (2023)—, aunque se apoyan en las convenciones de los libros de viajes, las exceden². Al respecto, ella confiesa:

Lo que yo quería, en realidad, era hacer crónicas de viajes, que me las publicaran en algún periódico, pero cuando las empecé a mandar, me dijeron que eran demasiado literarias. Siempre me lo decían. En ese momento, me dije que no me iba a adaptar. Y lo que hice fue extremar la parte literaria, que a mí me parecían crónicas, y ahí empezó el salto (Gaar, 2021).

Por otra parte, la literatura de Rimsky integra y mixtura elementos de diversa índole —fotografías o dibujos, por ejemplo— que, además de llamar la atención sobre sí mismos, dialogan de modo permanente con la palabra escrita.

No extraña, en consecuencia, que las aproximaciones académicas identifiquen esa condición esquivada de los libros de esta autora al tiempo que buscan las coordenadas —teóricas, críticas e historiográficas— dentro de las cuales enmarcarlos. En lo concerniente a su cuarta novela, *Ramal*, las interpretaciones destacan, primero, los elementos emparentados con el tema del viaje;³ después, su afinidad con la narrativa de Winfried George Sebald o con las reflexiones de Walter Benjamin.⁴

¹ Ya en los años noventa, Antonio Cornejo daba cuenta de esta tendencia: “el borde, la periferia, lo marginal parecen ser cada vez más excitantes (ciertamente bajo el supuesto de que en la realidad lo sigan siendo)” (1994/2011, p. 8).

² Se hace referencia aquí, en general, a los libros de viaje (en tanto noción que engloba textos en los que el traslado es un asunto cardinal), aunque más adelante se ahondará en las diferencias entre relato de viaje y literatura de viaje.

³ Incluso hay aproximaciones que sitúan esta obra en relación con otras sobre desplazamientos: *Ruta panamericana* (1980), de Mario Bahamonde, en el contexto chileno; *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella* (1983), de Julio Cortázar y Carol Dunlop, fuera del contexto chileno (véase Booth, 2013; Rojas, 2013).

⁴ En la cuarta de forros de *Ramal* se reproducen unas palabras de Valeria Luiselli (a quien también, por cierto, se le ha vinculado con la literatura de viajes, sobre todo por sus libros *Los ingravidos* y *Desierto sonoro*) que ratifican este parentesco: “Parada sobre los hombros de paseantes de la talla de Vittorini, Sebald o Benjamin, la autora encuentra el tono preciso, la mirada certera, el ritmo exacto para adentrarnos en un mundo fascinante” (Rimsky, 2011).

Sin desestimar el magisterio de estos alemanes, la propia Rimsky se ha encargado de precisar que la recurrencia de ciertos aspectos en su obra es el resultado de una búsqueda constante de cauces expresivos:

Cuando alguien leyó mi primer libro, me dijo: tú leíste a Sebald. Lo que pasó con *Poste restante* fue un accidente. En la mochila, cuando volví del viaje de un año, ya no tenía ropa, sino piedras, boletos, papeles, todas las cosas que aparecen fotografiadas en el libro, y me pareció que eso también era parte del texto (Gaar, 2021).

Ramal, amén de contener algunos de los rasgos discursivos presentes en sus libros previos, incorpora otros que ameritan escrutinio. El propósito de este artículo es, precisamente, dar cuenta de estos últimos para tratar de entender la forma específica en que esta novela evita los lugares comunes de los libros de viaje, al mismo tiempo que se sirve de diferentes recursos semióticos para problematizar la posibilidad de encuentro, ya sea entre los personajes o entre los medios congregados en la ficción novelesca.

LA INEXORABLE AJENIDAD: LOS QUE VIENEN DE FUERA

Los acontecimientos narrados en *Ramal* pueden parecer triviales: un hombre —divorciado, de treinta y ocho años y con un hijo de doce— es contratado por una dependencia gubernamental, el Servicio Nacional de Turismo, para crear un proyecto capaz de vivificar la actividad en los pueblos que recorre una línea férrea periférica, “el único medio de transporte de sectores carentes de adecuados caminos, sin recorridos de buses” (Rimsky, 2011, p. 103). El protagonista transita por las estaciones que conforman la ruta entre los extremos, Talca y Constitución: se detiene en los villorrios, conversa con los lugareños, observa el panorama y busca con denuedo evidencias de que es posible transformar esas localidades signadas por la debacle en destinos atractivos para los forasteros. A esta línea diegética total habría que añadir las alusiones —subrepticias al inicio, preponderantes después— a la historia familiar del protagonista: las menciones a su abuelo, a su padre o a su hijo hacen las veces de un ramal narrativo que, más tarde, se imbrica con el principal.

Empero, basta con reparar en la composición artística para descubrir que la simplicidad de lo referido es sólo aparente: en *Ramal* el lector no se enfrenta a una narración en primera persona en la que el viajero registra sus peripecias (como ocurre

en buena parte de *Poste restante*), sino a una instancia exterior al relato que sigue al protagonista a lo largo de su recorrido y es capaz de saber, incluso, lo que otros personajes hacen y piensan. Para decirlo de otro modo, el cambio de perspectiva narrativa moviliza las pautas que sostienen al relato de viajes, pues fisura el vínculo —otrora tenido como indisociable— entre voz, sujeto, experiencia, memoria e identidad.⁵ La distancia que se abre entre quien enuncia y quien protagoniza los acontecimientos referidos es el primer desvío de los tantos que recorren, de parte a parte, esta novela.

Llama la atención, en tal caso, que los estudiosos de *Ramal* concedan poca o nula importancia al desplazamiento narrativo que distingue a esta obra de las precedentes, como si se tratara de un atributo baladí.⁶ Aventuro que este desvío con respecto de los preceptos del relato de viaje es relevante en la medida que duplica y complejiza la ajenidad atribuida al viajero/protagonista.

Desde las primeras páginas, el narrador en tercera persona denomina al personaje como “el que viene de afuera” para remarcar su condición de extraño frente a los habitantes de las zonas aledañas al ramal.⁷ El apelativo funge como sustituto del nombre propio (el cual, por cierto, no será revelado hasta la última línea de la

⁵ Pese a que la narradora y protagonista de la primera novela de Rismky carecía de nombre, la crítica se encargó de inmediato de filiarla con la propia autora y, por lo tanto, de leerla a partir de su referencialidad. Daniela Alcívar precisa que “en una novela tan fuertemente marcada por el nombre propio, con una presencia tan potente de documentos personales que han sido introducidos entre las páginas escritas (postales y cartas dirigidas a y escritas por la autora donde aparece su nombre y su letra, sus diarios de viaje, sus cuentas, sus mapas) y con una autora que además da talleres sobre escritura del viaje [...] una primera novela como esta corre el riesgo de ser leída en función de lo que de verificable tienen sus páginas. Así ocurre en gran parte de la crítica” (Alcívar, 2014, p. 30). Otro tanto puede decirse, según los especialistas, sobre la ligazón de *Poste restante* con la autoficción, si bien la chilena confesó: “Para mí la autoficción llegó a un momento donde el yo ya es una cosa enervante. A mí no me interesa saber lo que me pasa. Siempre tuve una curiosidad genuina por lo otro. Y por eso tomé la idea del viaje, porque es una manera, quizás artificial, de estar en otro lugar y dedicarte absolutamente a mirar lo otro. Lo autoficcional me patea el estómago” (Gaar, 2021).

⁶ Alcívar señala que “El personaje carece de contornos precisos, se configura por lo exterior, por aquello que sus ojos ven, por el relato repetitivo de sus antepasados en el espejo de la casa de Maruri, en el barrio de la Estación Mapocho, y por el modo en que la gente miserable de los pueblitos del ramal lo mira” (2014, pp. 34-35). Como puede notarse, estas líneas dan la equívoca impresión de que no hay mediación alguna entre la mirada del protagonista y la voz que refiere lo sucedido. Un caso análogo es el de Eduard Von Europa, quien afirma: “Este es un libro sobre la memoria y el tiempo en el que un personaje, ‘el que viene de afuera’, describe su propio devenir en el barrio de su infancia [...] sus pensamientos en su habitación, sobre sí mismo y sus antepasados” (2020, p. 59). Está claro que el personaje no relata su historia, pero la confusión permite avizorar hasta qué punto un relato de viaje parece indisociable del uso de la primera persona, de tal forma que el lector es incapaz de reparar en la presencia del narrador heterodiegético.

⁷ Se consignan algunos ejemplos, entre los muchos diseminados en toda la novela: “El que viene de afuera sigue adelante, ignora lo que ocurrió y no le compete saber lo que puede ocurrir” (Rismky, 2011, p. 21); “El que viene de afuera pide a la arrendataria que le permita dejar en su casa el bolso” (2011, p. 33); “Al acercarse a la Estación del Poeta, el que viene de afuera sorprende al jefe de estación en medio de la línea férrea con ambas manos en la palanca que cambia las vías” (2011, p. 98).

novela) e insiste en que el protagonista siempre será un foráneo, aunque merodee con recurrencia por las estaciones. Aquí se considera que la reiteración no es, en modo alguno, gratuita; antes bien, pone en evidencia la tirantez entre la voz narrativa, el “que viene de afuera” y el entorno agreste al que ingresa. En este trabajo se postula, en suma, que los acontecimientos referidos en *Ramal* y la forma en que son presentados abrevan de una tradición narrativa de larga data: aquella obstinada en dar cuenta del conflictivo encuentro con la alteridad sociocultural.⁸

En este orden de ideas, conviene señalar que la ruptura entre la voz narrativa y el personaje que protagoniza la obra permite, a su vez, establecer una distinción, conceptual y metodológica, entre el relato de viaje y la literatura de viajes. De acuerdo con Luis Alburquerque-García, mientras el primero “restringe necesariamente sus límites abrazando los relatos estrictamente factuales” (2011, p. 18); la segunda, en cambio, está formada por “obras en las que el viaje forma parte del tema o en las que actúa como motivo literario” (2011, p. 18). Dicho de otro modo, mientras el relato de viaje da cuenta de hechos constatables (en los que, por cierto, el narrador y el autor son el mismo),⁹ la literatura de viaje es, por antonomasia, ficcional.

Como puede apreciarse, el deslinde es relevante por varias razones: primero, porque ayuda a establecer matices al interior de la obra de la propia Rimsky (en la medida que, por citar un caso, *Poste restante* —el libro en el que la narradora/autora/protagonista recorre Europa del Este y parte de África en busca de su origen familiar—¹⁰ no puede equipararse con *Ramal*, donde una instancia exterior al mundo narrado refiere la travesía del protagonista); después, debido a que subraya las estrategias empleadas por la escritora para singularizar los alcances del trayecto relatado en *Ramal*; por último, porque contribuye a entender el juego que, mediante la yuxtaposición de texto e imágenes, plantea Rimsky al tratar de complejizar el vínculo entre la obra y el referente representado.

⁸ Aquí se alude a los planteamientos de Cornejo encaminados a reflexionar “sobre las literaturas que se proyectan hacia un referente cuya identidad sociocultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria; en otras palabras, interesa examinar los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo pertenecen a un universo y su referente a otro distinto y hasta opuesto. Históricamente y estructuralmente, esta forma de heterogeneidad se manifiesta con gran nitidez en las crónicas del Nuevo Mundo. Con ellas se funda en Latinoamérica un tipo de literatura que tiene vigencia hasta nuestros días” (2005, p. 38).

⁹ “El relato de viajes es siempre testimonial, lo que implica que el narrador está comprometido con el autor, pues su identidad es plena” (Alburquerque-García, 2011, p. 19).

¹⁰ Como puntualiza Sheila Pastor, “desde su inicio, la obra [*Poste restante*] asume unas convenciones genéricas fácilmente reconocibles: la relación se escribe tras la experiencia de un viaje real y existe una triple identificación entre autora, narradora y viajera” (2020, pp. 123-124).

De lo anterior se colige que, si el rasgo distintivo del protagonista es que “viene de afuera”, interesa saber cómo se relaciona (o no) con los residentes de los caseríos ubicados entre Talca y Constitución; es decir, qué y cómo mira. Quizá conviene, como punto de arranque, especificar que el personaje está lejos de asumir la función del turista: no viaja por placer (fue contratado para diseñar un proyecto ecoturístico), tampoco parece cautivarle sobremanera la gente, los parajes o la naturaleza que encuentra a su paso. Armado con una cámara fotográfica y un cuaderno de apuntes, “el que viene de afuera” está más cerca del etnógrafo que documenta su recorrido, del viajero que se demora en cada sitio visitado¹¹ o del vagabundo que va de un lado a otro sin cesar.¹² La indagación, la lentitud y la errancia son, pues, constantes en su periplo.

Por si fuera poco, el “afuera” del que proviene el personaje es, en sí mismo, múltiple: pasó su infancia en un barrio alto de Santiago, más tarde se mudó a la casa de la calle Maruri, ubicada en la Estación Mapocho (en la periferia), y, tras la muerte de su padre, huyó al extranjero, de donde volvió nueve años después. Estas características, tanto del protagonista como de su itinerario, evidencian, por un lado, que su ajenidad es inalterable y lo condena a quedar en el margen, a estar “fuera de lugar” (Santangelo, 2016); por otro, que en su camino no hay aventura, prisa o solaz; por último, que a ese forastero se accederá, también, desde fuera: no por lo que él pueda manifestar, ya sobre sí mismo, ya sobre su viaje, sino en virtud de la mediación (por no decir interferencia) del narrador heterodiegético encargado de ordenar y presentar los hechos.

El forastero, en tanto emisario del gobierno, podría cumplir la función de quien, amparado en sus valores y criterios (los de ciudadano y comisionado del Estado), juzga lo que ocurre en la zona como señales de atraso susceptibles de ser modificadas y

¹¹ Merece la pena incluir la ya famosa distinción planteada por Paul Bowles: “No se consideraba un turista: era un viajero. La diferencia, explicaba, radica en parte en el tiempo. Mientras que el turista suele apresurarse por volver a casa al cabo de pocas semanas o de pocos meses, el viajero, sin pertenecer más a un lugar que al siguiente, se desplaza despacio y durante un período de años de una parte de la tierra a otra” (2015, p. 15).

¹² La novela ofrece una pista sobre el valor que el protagonista concede al vagabundo: “El hijo no conoce vagos como Tom Sawyer y Huckleberry Finn. Los únicos vagos que conoce son los que aparecen en la televisión. El padre hubiese dado cualquier cosa por parecerse a Tom Sawyer o a su amigo Finn, contó el padre a su hijo [...]. El padre lo conminó a buscar la definición de vago en el diccionario de la RAE. El hijo se terminó de convencer de que los vagos eran peligrosos. Por más que conozcas la definición de vago, no conoces el olor de los vagos. Tú conoces el olor de tu madre, de tu abuela, el olor a pies de tus compañeros de colegio; hay que haber vagado para entender, le contestó el padre” (Rimsky, 2011, pp. 141-142). Otra definición de vago —la que alude a lo impreciso o indeterminado— (DLE, 2014, ‘vago’) puede servir, adicionalmente, para catalogar al protagonista (toda vez que buena parte de sus ideas, emociones o motivaciones son inaccesibles para el lector) o al derrotero de la propia obra, que se desvía de la línea diegética principal.

encaminadas a justificar “la intervención del ‘desarrollo’” (Santangelo, 2016). Sin embargo, en *Ramal* este personaje, portavoz del poder político, no tiene siquiera una voz plena.¹³ Incapaz de decirse a sí mismo (en vista de que es referido por un narrador situado fuera de la diégesis), el personaje tampoco representa cabalmente los intereses de la institución por la que fue contratado.

Con ello no se quiere decir que el protagonista abandone o menosprecie el trabajo asignado; al contrario, las escasas veces en que, mediante el estilo directo, se accede a su palabra, recalca el propósito de su viaje: “No me interesa pescar con clavos, vine a hacer un proyecto para salvar el ramal y a eso pienso dedicar mi tiempo” (Rimsky, 2011, p. 64), y más tarde reitera: “Vine a hacer un proyecto para salvar el ramal” (2011, p. 122). Sucede, entonces, que este proyectista se aboca a su labor sin reproducir el proyecto de nación propuesto por el Servicio Nacional de Turismo. De hecho, en las últimas páginas de la novela, el narrador explicita la tensión del protagonista con respecto de la viabilidad y relevancia de la actividad emprendida:

La satisfacción que le produjo tener dinero para encontrarse con el hijo y viajar juntos por el ramal se transforma en culpa y la culpa en desprecio por un Servicio Nacional de Turismo que cree que un proyecto puede cambiar el destino de un ramal (2011, p. 122).

De lo anterior se infiere que tanto el narrador (encargado de presentar los acontecimientos) como “el que viene de afuera” (en sus contadas intervenciones en estilo directo) están lejos de asimilar y reproducir los valores y los fines del aparato estatal: llevar la “civilización” a los rincones más apartados de la metrópoli y signados por la ruina.

Como puede apreciarse, esta negativa conlleva un viraje en relación con los códigos de buena parte de los relatos de viajes (en concreto, aquellos que, escritos desde y para Europa, pretendían avalar su expansión y dominio sobre las tierras “ignotas”),¹⁴ mas no cancela la distancia que media entre el forastero y los escenarios

¹³ El narrador inserta el diálogo del funcionario que contrata a “el que viene de afuera” al mismo tiempo que revela la retórica del Estado, grandilocuente y, en apariencia, incluyente y empecinada en imponer los valores de la “civilización”: “Espero que entienda la importancia de este proyecto. Será el primero de muchos que transformarán lugares aislados como el ramal en destinos turísticos ecológicos”, dijo el funcionario en la única reunión a la que fue convocado. Habló en plural, pero en la oficina no había nadie más” (Rimsky, 2011, p. 19).

¹⁴ Me apoyo aquí en dos pensadoras que, desde distintos horizontes críticos y con base en corpus de estudio también disímiles, han meditado sobre los alcances —literarios, históricos, ideológicos, políticos y económicos— de los libros de viaje. Beatriz Pastor sostiene que los textos colombinos son la muestra irrefutable de la disociación entre un referente cuyos atributos son invalidados y reemplazados por otros afines a los intereses de los “descubridores” y conquistadores: “[...] el Almirante afirma descubrir cuando verifica, pretende desvelar cuando encubre, y describir cuando inventa [...]. Cristóbal Colón utiliza unas técnicas de descripción y caracterización cuyo resultado es la

rurales en los que se interna.¹⁵ Si a lo largo de *Ramal* se acentúa que el protagonista es, ante todo, alguien que “viene de afuera”, su ajenidad comporta un modo particular de enfrentarse a un espacio (el rural, para el caso) que no es el suyo. La novela se entronca, entonces, con una larga tradición narrativa en América Latina: aquella obstinada en dar cuenta de los conflictos y cruces producidos por la diversidad social y cultural.

Aunque el narrador y el personaje no son el mismo, es revelador que compartan una exterioridad frente al mundo que éste recorre y aquél cuenta. Por lo tanto, la perspectiva sociocultural de “el que viene de afuera” y de quien lo narra (también “desde fuera”) no es, en síntesis, equiparable a la de los pobladores de las localidades que el proyectista explora. Así lo explicita la voz narrativa al acentuar la exterioridad del protagonista, y también en fragmentos como el siguiente: “Un lugareño sabría exactamente a qué distancia se encuentra de Maquehua y del Rancho. Él sólo conoce sus pasos” (Rimsky, 2011, p. 77).

Condenado a estar “fuera de lugar” frente a esos dos extremos (el Estado y su proyecto integrador, de un lado; los moradores de las estaciones por las que cruza el ramal, del otro), el extraño funge como punto de engarce (o de colisión, acaso) entre ambos.¹⁶ De ahí que sea fundamental interrogarse ¿cómo representa *Ramal* el contacto entre “el que viene de afuera” y los que residen dentro?, en otras palabras, ¿cómo se figura y resuelve artísticamente el choque de distintas formas de entender y vivir?¹⁷ El forastero se desplaza, en sucesivas vueltas, por las localidades contiguas a las estaciones del ramal. Su viaje, en consecuencia, no sólo es episódico (es decir, está dividido en idas y venidas), sino también es acumulativo y no lineal. Visita varias veces el mismo lugar y se encuentra en ocasiones con personajes que conoció en sus andanzas previas.

sustitución de la realidad americana por una ficción que expresa los sueños de realización personal y económica del Almirante” (Pastor, 1983, pp. 105-106). Mary Louise Pratt se pregunta “cómo fue que los libros de viajes escritos por europeos sobre partes no europeas del mundo crearon el orden imperial para los europeos ‘locales’ y les otorgaron lugar dentro de él” (Pratt, 2010, p. 24). Ambas estudiosas coinciden en identificar el problemático entrevero entre culturas y el predominio de los “ojos imperiales” (la expresión es de Pratt) frente a los territorios considerados (siempre desde los parámetros de Occidente) desconocidos, exóticos, periféricos o bárbaros.

¹⁵ Recordemos, con Begoña Pulido (2009, p. 83), que “las crónicas del descubrimiento están conformadas como relatos de viajes [...]. Los relatos de viaje son un género privilegiado en el siglo XIX, viajes asociados a expediciones científicas con fines geográficos, de mapeo y demarcación territorial o de descripción de la fauna y la flora”.

¹⁶ Más allá de estas dos instancias, hay otra a la que el personaje recurre y con la que mantiene un nexo sustancial: la familia, sobre todo el linaje conformado por su abuelo, su padre y su hijo.

¹⁷ Pratt propone el concepto de “zona de contacto” para referirse “al espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el que personas separadas geográficamente e históricamente entran en contacto entre sí” (2010, p. 33). No es la finalidad de este trabajo aplicar la terminología de la académica canadiense, sino averiguar los alcances del desajuste sociocultural que se replica en los modos semióticos congregados en la novela.

Este vaivén remite a una expedición decisiva en la historia y la literatura latinoamericanas: la efectuada hace más de quinientos años por Cristóbal Colón. El factor diferencial estriba en que el protagonista de la novela de Rimsky no se enfrenta a un lugar inexplorado y, por ello, su relación con ese ambiente dista de ser “adánico”: ya no se encarga de supeditar la realidad al repertorio simbólico de Occidente ni de brindar nombre a las tierras recién vistas. “El que viene de afuera” no se propone ordenar lo que pasa en los poblados ni imponer su visión de mundo: está más cerca del observador que del conquistador, pues nunca logra compenetrarse enteramente con aquellos que salen a su paso. Mira, conjetura y registra (a través de la cámara fotográfica que lleva consigo y en sus apuntes) detalles sobre lo que pasa a su alrededor,¹⁸ sin que él mismo, sus interlocutores y el narrador olviden que es ajeno a las comunidades por las que circula.

Si el fuereño mira (es decir, observa, pondera y juzga) el paisaje formado a la vera del ramal, sus ideas y emociones —interferidas por el narrador heterodiegético— revelan su particular punto de vista valorativo, su emplazamiento sociocultural, siempre exterior y, por consiguiente, deficitario y parcial. En *Ramal* abundan ejemplos en los que las ideas preconcebidas del protagonista son, poco después, exhibidas como erróneas, deficientes o indefendibles.

Este es uno de los elementos persistentes en su sinuoso recorrido. Se añade un ejemplo (entre tantos posibles) a fin de ilustrar la falta de correspondencia entre las suposiciones del forastero y la vida en torno al ramal. Cuando “el que viene de afuera” inicia su marcha, baja en una estación (Curtiduría) y toca la puerta de la única casa cercana. El encuentro con los habitantes de ésta se describe en los siguientes términos:

Una blanca estela anuncia a la dueña de la casa que viene con los dedos en alto. En lo que tarda en llegar, el que viene de afuera aprovecha para mirar hacia el interior: los muebles corresponden a una vivienda particular; la del jefe de estación, su esposa y su hija [...] “Me pillan con las manos en la masa”, exclama la esposa agitando sus dedos enharinados. Si a las ocho y media está cocinando, deben almorzar al mediodía. La mañana ha de pasar más lenta que la tarde y, para acortarla, el jefe de estación almuerza temprano, después toma una siesta. Según el horario de la boletería en Talca, el primer tren de la tarde pasa por Curtiduría a las cinco y cuarenta y dos minutos. El jefe de la estación debe llegar a la oficina a las cinco. Antes necesitará sacarse del cuerpo el sueño, lavar su cara, escobillar la chaqueta y vigilar que los

¹⁸ La interferencia de la voz narrativa es primordial, pues el lector no accede jamás a los apuntes que realiza el forastero.

codos no brillen. Hoy él fue el único pasajero que descendió del tren, el resto de la semana deben venir lugareños con los que el jefe de Curtiduría abrevia el tiempo que despliega el primer tren de la tarde y clausura el de las seis y treinta. A esa hora frota por última vez la suela de sus zapatos contra las cerdas del choapino, que la esposa desplegó ante la puerta para impedir que la tierra entre a la casa junto a él, y no vuelve a poner los pies hasta la mañana siguiente (Rimsky, 2011, pp. 31-32).

Hasta aquí, la narración presenta una situación concreta: el modo de vivir de una familia cuyas actividades están regidas por el paso del tren. Sin embargo, el párrafo siguiente evidencia que la escena —pormenorizada en detalles relacionados con el tiempo y con las respectivas acciones ejecutadas por el jefe de estación— es resultado del ejercicio imaginativo del protagonista, según revela la mujer en su primera intervención:

“No, si mi marido no tiene nada que ver con el tren” —declara la esposa—. “Si nosotros sólo arrendamos la casa del ferrocarril para vivir”. Su suspiro sopla la imagen que el de afuera se había formado de la sobremesa, con un mantel largo bordado y el jefe de estación acariciando su barba, mientras la hija mayor lee un cuento ruso en voz alta a la hermana pequeña que escucha con las manos pegadas al rostro (2011, p. 32).

Las extensas citas demuestran la inadecuación de las deducciones de “el que viene de afuera”, quien de modo reiterado despliega sus ilusiones e inferencias, ya sobre la gente (su ocupación, modo de vida), ya sobre el entorno al que llega (lo que verá, lo que hará, cómo se trasladará, etcétera).¹⁹

No debe sorprender que el narrador, en las escasas veces que brinda información acerca del protagonista, manifieste que, de acuerdo con lo expresado por otros personajes, éste es propenso a imaginar: “cuando conoció a su ex esposa, ella alabó que él mirara más allá de las cosas. Al abandonarlo y llevarse a su hijo de la casa de Maruri, lo acusó de que no era capaz de ver las cosas que tenía al frente” (2011, p. 144).

Su condición de proyectista adquiere entonces mayor hondura: además de esbozar un plan turístico para salvar el ramal, el forastero se obstina en “lanzar, dirigir hacia adelante o a distancia” (*DLE*, 2014, ‘proyectar’) su pensamiento para entrever lo que acontece en torno suyo. Esta forma de encarar las experiencias que

¹⁹ Es significativa la orientación de tal ejercicio imaginativo, ya que construye una escena armónica que resulta a todas luces opuesta a su condición de divorciado y con un hijo que apenas le dirige la palabra.

le salen al paso repercute en su labor: pareciera como si su carácter (esa facultad para “mirar más allá de las cosas”) le impidiera atender las particularidades de los lugares y las personas vinculadas al ramal.

Con todo, las falsas impresiones de “el que viene de afuera” no obedecen exclusivamente a su naturaleza imaginativa; también son producidas por el cotejo con otras fuentes de consulta a las que acude:

De lo que leyó sobre el ramal, nada ha visto. “La generosidad de sus cultivos de tomates,” “pueblos llenos de tradiciones,” “personajes que amablemente saludan a los turistas que llegan para disfrutar de la calidez del paisaje.” ¿Será que los personajes dejaron de saludar o él no está disfrutando de la calidez del paisaje? [...] Definitivamente algo se le esconde (2011, p. 55).

Una vez más, el contraste entre el referente vivo y la letra impresa da cuenta del hiato: las comillas, al tiempo que distinguen las citas como palabra ajena, están más cerca de modelos pensados para promover el turismo que de lo visto por el forastero y referido por el narrador heterodiegético. Sobra decir que la evidencia del encanto y la diversión no la encontrará el protagonista en estación o comunidad algunas. Por el contrario, *Ramal* echa por tierra el supuesto bucolismo atribuido a la provincia: en los poblados visitados por el proyectista apenas hay posibilidades de supervivencia²⁰ y las tentativas de impulso al turismo son tan artificiales como fallidas.²¹

²⁰ En varios fragmentos de la novela se especifica que la ruina del lugar comenzó con el asentamiento de una planta de celulosa: “Por ella se entera de que los campesinos vendieron sus tierras a la planta de celulosa que hundió a Constitución en la podredumbre. Las plantaciones de pinos han dejado sin pasto a los animales. Ahora no tienen tierra, agua, verduras, frutas o carne” (2011, p. 67) y “Los veraneantes viajaban atraídos por el Hotel Central, el Hotel La Playa, el Club de Regatas, El Dique, El Edén, El Pullucullán. Hasta que el nieto de una familia aristocrática instaló una planta de celulosa —las familias adineradas se habían trasladado a balnearios más elegantes y el mal olor ahuyentó a los veraneantes. Contingentes de desempleados vinieron a instalarse a los cerros para trabajar en la planta de celulosa y todavía no encuentran de qué vivir” (2011, p. 95). El mito del progreso derivado de la industrialización es repetidamente puesto en crisis, sobre todo en voz del narrador, cuya ausencia del mundo narrado hace incontrovertibles sus afirmaciones, ya que se presentan como definitivas e imparciales. Sobra decir que, en relación con este tópico, *Ramal* abreva de una veta narrativa que denuncia la intervención y el saqueo emprendidos por grandes consorcios (nacionales o extranjeros). En la extensa lista pueden incluirse, entre muchas otras obras, *El tungsteno* (1931), de César Vallejo; *Metal del diablo* (1946), de Augusto Céspedes, o *Redoble por Rancas* (1970), de Manuel Scorza. En el siglo XXI, *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin; *La compañía* (2019), de Verónica Gerber, o *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza, recuperan este tópico y lo vinculan, sobre todo, a las afectaciones ambientales producidas por la explotación desmedida de los recursos naturales.

²¹ El turismo es, en la novela —y en afinidad con las ideas de Walter Benjamin sobre el viaje—, una simulación en la que se altera la dinámica habitual de un lugar para someterla a las expectativas del visitante, como revelan los siguientes fragmentos: “un empleado cambia las tejas de una bodega que, según el cartel instalado por las funcionarias de turismo, tiene doscientos años. Las tejas nuevas son falsas” (Rimsky, 2011, p. 121); “¿Cómo hace para entretenerlos todo el día? Además de la bodega de doscientos años, no hay mucho que ver.” Organizamos la

El sometimiento del entorno a la autoridad de la letra²² deriva en el siguiente dictamen del narrador: “los textos que leyó acerca del ramal producen la impresión de que en alguna parte hay una pérdida” (2011, p. 95). Dicha pérdida puede leerse en varias claves: primero, como insuficiencia del referente frente a la ilusión creada por el Estado y las agencias comerciales que pretenden hacer del ramal una región atractiva para los foráneos; después, en oposición a un pasado —el tiempo anterior al establecimiento de la planta de celulosa— en el cual la prosperidad y el bienestar parecían asequibles. Sea como fuere, lo cierto es que el balance arroja, invariablemente, discrepancia entre lo visto o experimentado y lo deseado o presentado como ideal. En última instancia, el desajuste culmina con la imposibilidad de “el que viene de afuera” de identificarse con los lugareños y entablar un diálogo fecundo con ellos.

El frustrado intento de rescate del ramal y la infranqueable brecha que separa al forastero de los lugareños se refrendan al final de la novela, cuando, luego de una serie de viajes por el ramal y de la pérdida de su hijo, el protagonista regresa a la casa de la calle Maruri, “deja sobre el escritorio las ideas para el proyecto que pretendía salvar el ramal” (2011, p. 161), repite las acciones cotidianas de sus antepasados y, por fin, se mira en el espejo.

Al inicio de este artículo se afirma que la presencia del narrador heterodiegético duplica la ajenidad de “el que viene de afuera” (de ahí su semejanza, pese a no compartir identidad) y, por lo tanto, su problemática relación con el entorno. Tras revisar las acciones que impiden al protagonista adentrarse plenamente en ese mundo —sus conjeturas y equívocos, al igual que la sujeción a nociones previas procedentes de sus lecturas y expectativas—, conviene agregar algunas líneas sobre la manera en que el narrador se hace presente en el relato. En oposición a las

fiesta de la esquila y del chanchó. 'No he visto corderos o chanchos'. La ex presidenta le cierra un ojo: 'Mi esposo compra los corderos y los esquila aquí mismo, en el jardín'” (2011, p. 127).

²² Es sabido que una de las principales consecuencias del proceso de dominación y conquista fue la imposición de la escritura como forma de representación y fijación de lo enunciado. Como sostiene Ángel Rama, a “ésta [la escritura] se confería la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: dar fe, una fe que sólo podía proceder de la palabra escrita, que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente. Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario [...]. La escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad. Estaba libre de las vicisitudes y metamorfosis de la historia, pero, sobre todo, consolidaba el orden por su capacidad para expresarlo rigurosamente en el nivel cultural” (Rama, 2004, p. 43). En la novela de Rimsky, el poder de la grafía sobre la realidad no sólo alcanza al protagonista, sino que se extiende a los habitantes de esa región (en apariencia desvinculada de la ciudad y su orden): “El niño aludido por la profesora escucha cómo su partida echará por tierra el castillo de la maestra, en tanto colorea de amarillo un pato. Ayer en el río sorprendió una bandada de patos blancos con manchas negras. De camino a la escuela los niños ven los patos blancos con manchas negras, pero los dibujan amarillos. Le creen al libro” (Rimsky, 2011, p. 57).

voces narrativas, tan caras al realismo y al naturalismo, que recurrían al discurso doxal o gnómico²³ para patentizar su superioridad cognitiva y valorativa, la figura que presenta los acontecimientos en *Ramal* prescinde de tales opiniones: simula ser una voz neutral que se limita a referir un mundo del que se mantiene alejada diegética y afectivamente.

Sin embargo, y pese a su esmero, la “transparencia” no es total: el narrador evidencia su mediación, primero, al ocultar o diferir información vital para la comprensión del texto (el suicidio del hijo del proyectista, por ejemplo); después, a través de su constante desplazamiento: su capacidad de ir y venir en el tiempo para ahondar en el pasado del protagonista; de moverse en el espacio entre lo que le ocurre a “el que viene de afuera” en las comunidades que visita y lo que le pasa a su hijo; de apartarse de la línea diegética principal (el proyecto turístico de recuperación de la zona) para desprender de ella un nuevo filón o ramal articulado en torno a la vida privada y los lazos filiales del personaje. Es así, moviéndose (de un tiempo a otro, de un lugar al siguiente, de un foco narrativo central a uno en apariencia menor), como el narrador no pasa inadvertido; antes bien, se convierte en una efigie ineludible, fantasmal, que, debido a su interposición, aleja al lector de lo que el personaje piensa o siente y, al mismo tiempo, concentra la atención en su propio ir y venir por la historia que urde.

Si la mediación del narrador heterodiegético refrenda la distancia entre el personaje y el lector, hay otra interferencia en *Ramal* que no puede ser pasada por alto: la resultante de la yuxtaposición del texto y las imágenes contenidas en el libro. A ella está dedicada la segunda parte de este artículo.

LO TEXTUAL Y LO VISUAL

Como se señaló líneas arriba, la obra de Cynthia Rimsky ha sido vista al trasluz de autores que recurren a otras formas de expresión —fotografías, mapas, dibujos, etcétera— suplementarias a la creación verbal. Daniella Blejer, por ejemplo, localiza afinidades entre *Austerlitz* (novela publicada en 2001), de Sebald, y *Ramal*. La investigadora asevera que “aunque publicadas en fechas y latitudes disímiles, convergen en el uso de la imagen para trazar una cartografía con dimensiones subjetivas, pero de implicaciones históricas, sociales y geopolíticas” (Blejer, 2018).

²³ “Es decir, un discurso por medio del cual el narrador emite juicios y/o expresa sus opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra” (Pimentel, 2010, p. 142).

Los resultados de esta comparación son, sin duda, capitales para comprender el modo en que ambos narradores engrosan y reformulan la literatura de viajes en general y la de traslado en tren en particular. El derrotero de las siguientes páginas es, pese a ello, distinto: periférico y, quizá, más afín a los desvíos que plantea la novela de Rimsky. En consecuencia, se sostiene que la relación entre la palabra escrita y los demás elementos insertos en *Ramal* eleva al plano de la composición artística la imposibilidad de reconocimiento con el otro.

El primer paso de esta propuesta consiste en establecer las coordenadas para aproximarse a la novela en cuestión sin obviar que ha circulado —en sus distintas ediciones y reediciones— como libro impreso. Con ello se quiere decir que el canal de transmisión de las formas comunicativas implicadas es, en este caso, el mismo: el papel. Este deslinde es medular porque ayuda a entender que las imágenes, mapas y la letra no son medios, sino modos distintos que se imbrican en un mismo soporte material.²⁴

El de la autora chilena es uno de esos “textos que presentan una diversidad de modos semióticos en la comunicación y la progresión de sus narrativas” (Gibbons, 2012, p. 420), es decir, una obra multimodal.²⁵ Por si fuera poco, en *Ramal*, como sucede en las obras de esta índole, “las imágenes (o cualquier otro elemento no verbal) son inseparables y constitutivas de la novela; se trata, en suma, de que las

²⁴ Esta precisión es importante para diferenciar la multimodalidad de la intermedialidad. Con respecto de esta última categoría, Irina Rajewsky esclarece: “Si se desea que el uso de la categoría de intermedialidad para la descripción y el análisis de fenómenos particulares sea productiva debe, por tanto, distinguir grupos de fenómenos, cada uno de los cuales exhibe una cualidad intermedial distintiva” (2005, p. 50 [traducción propia]). Rajewsky (2005) identifica tres manifestaciones principales: la transposición medial (el traslado de un objeto artístico primigenio a otro canal, como ocurre con una novela de la que se realiza una versión cinematográfica), la combinación de medios (en la que las artes y las plataformas convencionales se articulan con las nuevas tecnologías) y, finalmente, las referencias de intermedios (donde el producto mediático tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio distinto, como ocurre con las referencias a la pintura en una película). Está claro que *Ramal* no se adecua a las clasificaciones elaboradas por Rajewsky, pues los recursos narrativos utilizados han sido organizados para leerse en un mismo formato y, por lo tanto, está más cerca de las propuestas de Gibbons.

²⁵ En el ya referido diálogo entre *Ramaly Austerlitz*, Blejer recurre a otra categoría, la de “transmedialidad —donde el orden de lo secuencial, producido por la escritura, establece una tensión con el poder de lo visual o lo simultáneo —es empleada en ambas obras como el recurso que permite trazar una cartografía [...]” (2018). A decir de Henry Jenkins, teórico que ha intentado sistematizar los alcances del término, “la narración transmedia forma parte de un proceso en el que los elementos integrales de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de distintos canales con el fin de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada. Idealmente, cada medio hace su propia contribución particular al desarrollo de la historia. Así, por ejemplo, en la franquicia *The Matrix* los fragmentos clave de información se transmiten a través de tres películas, una serie de cortos animados, dos colecciones de cómics y varios videojuegos. No existe una sola fuente o texto al cual acudir para obtener toda la información necesaria para comprender el universo *Matrix*” (Jenkins, 2007). Queda claro que la confluencia de fuentes diversas aleja a *Ramal* de esta noción, formulada, por lo demás, desde el ámbito de la comunicación y pensada en función de producciones audiovisuales y su distribución.

ilustraciones no sean ilustrativas; de que no comenten o complementen la obra desde afuera, sino que sean la obra ellas mismas” (Guijarro, 2019, p. 751).²⁶

Las gramáticas (textuales y visuales) confluyen desde las primeras páginas, y, además, la misma Rimsky ha admitido que trabaja con ahínco en la yuxtaposición de los distintos materiales para dar sentido a cada una de sus obras:

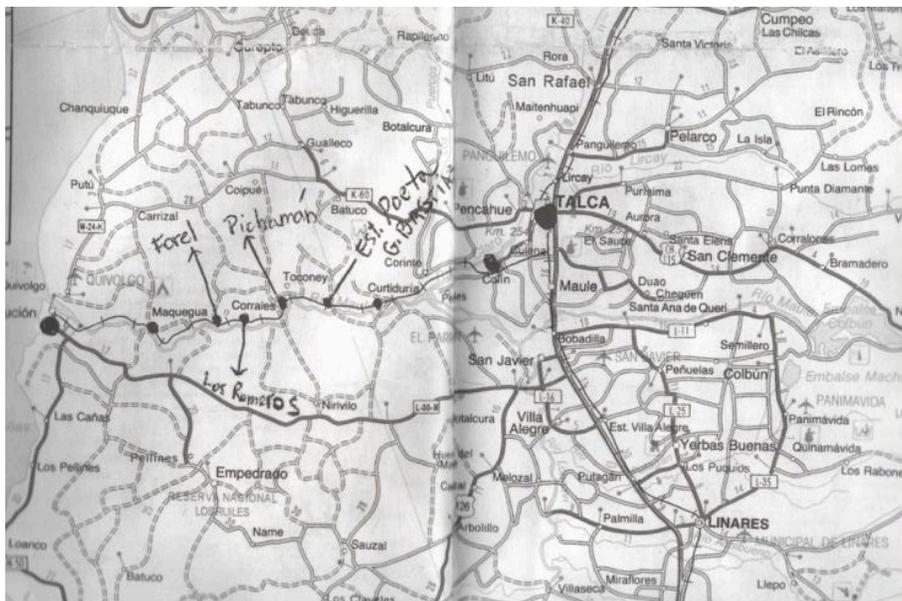
Yo trabajo a dúo con una artista visual, Andrea Goic. Y ella diseña mis libros y edita las imágenes. Mis libros, en Chile, están diseñados desde la tapa hasta la última página. Para mí, el libro es todo, no sólo el texto. Es decir, no es un trabajo casual. Nos reunimos, pensamos y trabajamos la idea juntas (Gaar, 2021).

El lector, luego de abrir el libro, se encuentra, primero, con la lista de características del buscarril Talca-Constitución (la distancia entre un punto y otro, el tiempo de recorrido, la velocidad máxima que alcanza el tren, etcétera); de inmediato, las dos páginas siguientes (extendidas) muestran el acercamiento a un mapa lleno de nombres y líneas entreveradas que representan localidades, avenidas y vías de acceso (véase la imagen 1). No hace falta que el lector busque los extremos del ramal: ambos han sido marcados hasta distinguirlos de cualquier otro punto, mientras algunas de las estaciones que no aparecen en el plano como Pichamán, Forel, Los Romeros fueron agregadas a mano.

Es indispensable prestar atención a la apertura del libro porque en ella son perceptibles ciertos aspectos decisivos de la apuesta estética de Rimsky: por un lado, la tensión entre las imágenes y la escritura, pues si bien la lista y el mapa tienen el ramal como objeto de representación, cada recurso afronta el referente de manera particular, al grado que las fotografías no se limitan a ejemplificar o complementar lo enunciado en el texto; por otro, pone énfasis en la intromisión de indicios que apuntan a la presencia de una figura capaz de perturbar la supuesta claridad y la convergencia de sentido entre lo visto y lo leído (como ocurre con las estaciones que añade al mapa). Mientras el listado describe —sin que en ello medie valoración alguna— las características del buscarril, el mapa intervenido, en cambio, subraya el gesto de quien enmienda una omisión hasta volverla sobresaliente.

²⁶ Llegado este punto, conviene precisar las diferencias entre el libro ilustrado y la novela multimodal. La diferencia entre uno y otra estriba en la relación (indisociable o prescindible) que guardan entre sí los elementos implicados en la ficción. Así, “el *Quijote* ilustrado por Doré, por ejemplo, es una novela que se edita con imágenes anexas. El libro contiene imágenes. Sin embargo, la obra no; la obra es independiente de estas; las imágenes no forman parte de ella. Podríamos editar el *Quijote* desprovisto de esas ilustraciones y no estaríamos mutilando o alterando la obra” (Guijarro, 2019, p. 751).

IMAGEN I. RAMAL DEL BUSCARRIL TALCA-CONSTITUCIÓN



Fuente: Lucas Rimsky, Nadia Prado y Cinthya Rimsky, en *Ramal*, de Cynthia Rimsky, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 12-13.

Si todo mapa, en tanto representación gráfica del espacio, pretende racionalizarlo y orientar al lector en el mundo, el que está en el texto de Rimsky, en cambio, subvierte esta convención. Así, en vez de fungir sólo como herramienta científica, el mapa intervenido es el ademán visual que inaugura *Ramal*; puede tenerse como un desvío, toda vez que excede la noción habitual del mapa: ya no se trata únicamente de remitir a un referente empírico concreto (una región del territorio chileno por la que pasa un tren), sino de explicitar la interferencia.²⁷ La tensión entre la referencialidad y el artificio se manifiesta desde las primeras páginas y se extiende, como se verá, al resto de los elementos que lo integran.

El hiato entre las fotografías y la textualidad acentúa, una vez más, el quiebre que *Ramal* establece con respecto de la literatura de viajes. Si el narrador heterodiegético se levanta como una sombra entre el viajero y el lector (una suerte de interposición vocal que relata desde fuera de la diégesis los incidentes que le salen al paso al forastero), otro tanto acontece cuando el lector trata de asociar lo que lee y lo que mira.

²⁷ Ronald Rees advierte que la cartografía y la pintura tienen un origen compartido: “The most obvious link connecting cartography to art is the very evident soul that cartographers invest in their maps. Maps has served esthetic as well as utilitarian ends, having been used as floor mosaics, frescoes, and wall hangings since earliest times” (1980, p. 60).

La voz narrativa informa, en distintos pasajes de la novela, que “el que viene de afuera” lleva consigo dos herramientas: una cámara fotográfica y un cuaderno de apuntes.²⁸ El uso de éstas trae a cuestras buena parte del imaginario emparentado con los atributos del viajero contemporáneo: la cámara hace las veces de una extensión de la vista y los apuntes de la voz/memoria; ambos instrumentos ayudan a fijar la experiencia y hacerla comunicable a otros. La mención de la cámara y de los apuntes en *Ramal* no es, en modo alguno, gratuita: sirve, por un lado, para saber que el protagonista documenta su trayectoria; por otro, para que el lector atribuya al viajero (una instancia interior al mundo narrado, no debe olvidarse) las fotografías intercaladas a lo largo del libro.

En definitiva, los indicios desplegados por el narrador abonan la trabazón, primero, de las imágenes con el personaje principal de la novela (en tanto se tiene a concluir que éste las tomó); después, del referente —los pueblos aledaños a las estaciones del tren— con lo expuesto en las más de cincuenta fotografías que se imbrican con la palabra escrita. Así, la organización del conjunto —es decir, cómo se intercalan las imágenes con el texto, de tal suerte que muchas de ellas ocupan la mitad inferior de la página, al punto que dan la impresión de continuar lo enunciado; otras abarcan una página entera, y, las menos, obligan al lector a mantener el libro abierto para distinguir la figura que forman las dos hojas— es la suma de elementos que pretenden ratificar la unión entre lo plasmado y el objeto de representación o, dicho de otro modo, evidencias de que lo plasmado puede ser constatado en la realidad extratextual.²⁹

²⁸ “Escotado por la pequeña hija del botero, el que viene de afuera sube la colina en busca de los lagares de cuero que esgrimió como excusa. Saca la cámara fotográfica para mayor convencimiento” (Rimsky, 2011, pp. 66-67). En otro momento, el narrador alude a la cámara fotográfica para refrendar la incomunicación entre el proyectista y los habitantes de la zona: “El asiento de la estación de Maquehua, donde los lugareños esperan el tren, está ocupado por un hombre y un niño. El último tren acaba de partir y no pasará otro hasta mañana. Si no le avergonzara interrumpirlos, se acercaría a tomarles una foto. Al dejarlos atrás, alcanza a escuchar que el hombre consuela al niño: ‘Para la próxima vez, seguro que nos retratan’” (2011, p. 56).

²⁹ Las estrategias para robustecer este vínculo son, en el caso de la literatura latinoamericana, tan abundantes como variadas, a tal grado que algunas teorías (como la de Roberto González Echevarría) sostienen que la especificidad de la narrativa del subcontinente consiste precisamente en que adopta la forma de discursos socialmente legitimados con respecto de la expresión de la verdad: “al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la verdad —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en distintas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos” (González Echevarría, 2011, p. 38). Más allá de los acuerdos o disonancias que puedan esgrimirse en torno a las hipótesis de González Echevarría, menciono dos casos paradigmáticos en los que otros modos semióticos contribuyen a darle validez a lo expresado: las crónicas de Indias (en las que se vertían mapas, dibujos, traducciones y transcripciones de informantes, al igual que datos procedentes de otras crónicas y del vasto repertorio simbólico, conceptual e histórico de la tradición europea,

Se trata, en síntesis, de construir un aparente principio mimético según el cual las fotografías deben interpretarse tanto como evidencias de que el mundo referido existe en la realidad empírica cuanto como complemento de la escritura. Esta pretensión documental se disloca tan pronto el lector repara en la composición de las imágenes y en la tensión que la representación visual establece con lo transmitido por el narrador. No es accesorio que la crítica sobre *Ramal* insista, sin cortapisas, en la “composición anodina de las fotografías del paisaje recorrido, fluctuante entre lo descriptivo y lo abstracto, ajena a cualquier esteticismo pintoresco o sublime” (Alcívar, 2018, p. 120).

Las preguntas que saltan a la vista son: ¿en qué reside el carácter anodino de las fotografías? y ¿cómo se vincula esa condición con el resto de los elementos puestos en juego en la obra? Para responder al primer interrogante es primordial dilucidar con respecto de qué resultan insustanciales las imágenes de la novela. Bien se podría contestar que lo son en contraste con la claridad y la armonía que habitualmente ilustran (adornan y esclarecen) los libros de viajes.³⁰

Está claro que las fotografías insertas en *Ramal* no se rigen por los criterios usuales de paisaje: nada tienen de admirables los espacios representados ni exhiben señal alguna de belleza, como si el fotógrafo se obstinara en ofrecer una imagen no ornamentada de los pueblos que recorre. De ahí que la ordinariez (una vieja banca en la estación del tren, una vereda en medio del monte por la que cruzan tres ovejas) y la ruina (en las fotos todo es viejo, descuidado y solitario) resalten como las directrices de los elementos visuales.

La reproducción en blanco y negro intensifica la grisura de los lugares fotografiados. Los encuadres, por su parte, rehúyen el paisajismo, ya porque cortan o fraccionan el objeto representado al punto que resulta difícil captarlo en plenitud (la vista de un paraje tomada desde el asiento del tren y con la ventana rayada), ya porque las fotos fueron tomadas en movimiento (desde el buscarril en marcha, por

desde la Biblia hasta los bestiarios); y *La voragine*, de José Eustasio Rivera, en cuya primera edición el autor añadió tres fotografías en las que, supuestamente, aparecían retratados los protagonistas (en realidad, dos de estas fotos eran postales, y en la otra no se trataba de Arturo Cova, el protagonista, quien aparecía en la imagen, sino del propio Rivera). Pese a la diferencia, establecida por Alburquerque-García, entre relato de viaje y literatura de viaje, llama la atención que en uno y otra (las crónicas, de un lado, y *La voragine*, del otro) es patente el esmero por emplear los recursos visuales para afianzar la relación entre el texto y el referente, incluso en hacer pasar la narración por verídica.

³⁰ Llama la atención que Alcívar denomine “mudez” a lo expresado en las fotos, como si en vez de mostrar el referente lo velaran: “La particular mudéz de las fotografías de espacios y paisajes del libro [...] debe ser leída más allá de la evidente función ilustrativa que tienen las imágenes con respecto a las descripciones del narrador: si una primera lectura podría inferir del conjunto de fotografías de la novela un carácter suplementario de descripción, una forma de registro solidaria con el tono informativo del narrador, un examen del conjunto de las fotografías y de los contrapuntos que se generan entre ellas apunta en otras direcciones” (Alcívar, 2018, p. 122).

ejemplo) y el encuadre se ve “barrido”. En uno y otro caso, la “transparencia” de la fotografía (es decir, la capacidad de ésta para captar los atributos del referente) es puesta en crisis continuamente. Antonia Viu refuerza esta línea de interpretación cuando indica que:

[...] aunque las fotos muestran la intención de panorama, las imágenes de la naturaleza no logran transformarse en paisaje en un sentido convencional en la medida en que la tensión que se va generando con las otras fotos incluidas y con la información que se da en el texto no invita a la contemplación bucólica de esos panoramas como algo pintoresco, sino que más bien los muestran como lo que Marx llamó un jeroglífico social, “un emblema de las relaciones sociales que escondé”: troncos cortados y bosques de pino recuerdan la ruina del ramal con la llegada de la empresa de celulosa (2014, p. 112).

Se rescata la noción de tensión porque es decisiva para aclarar y explicar el procedimiento mediante el cual las fotografías esconden y muestran al mismo tiempo. Si, como ya se apuntó, distintos elementos (los encuadres, el color y la negación de cualquier rastro de esteticismo) hacen que las imágenes de la novela parezcan paisajes obstruidos, poco visibles o anodinos (incompletos, movidos, borrados), también es cierto que la composición subraya esa mediación: remite al artificio que “empaña” el objeto de representación y se sitúa entre el mundo del ramal y el lector. Como sucede con el narrador heterodiegético que, pese a estar fuera del mundo referido, insinúa su presencia a través de sus constantes desplazamientos, las fotografías dan cuenta de la intercesión de alguien que elige qué capturar y cómo hacerlo, sin que ello le implique aparecer dentro del encuadre.

La mediación del fotógrafo que pone al descubierto su emplazamiento se hace aún más notoria cuando se atiende que en muy pocas imágenes se muestran personas (y cuando las hay, parte de sus cuerpos están fuera del cuadro, se les divisa a lo lejos o son indiscernibles), lo cual devuelve al lector al artificio mismo de captura de las fotografías y la yuxtaposición de éstas con el texto.³¹ La primacía de la composición

³¹ Antonia Viu percibe, con agudeza, que quienes aparecen en las fotografías “son captados de espaldas a la cámara y sin darse cuenta de que están siendo fotografiados, lo que hace que más allá de los sujetos captados, las imágenes nos hablen del ambivalente estatus de la mirada que está tras la lente. Si asumimos que es la del protagonista, que las fotos componen una especie de álbum de sus idas y venidas por el ramal, se refuerza la ambivalencia de su mirada en relación con la oposición adentro y afuera, y también como potencial víctima y victimario: como víctima, en tanto a pesar de sus esfuerzos no logra entrar en el mundo que lo mira con desconfianza, pero también como victimario en la medida en que su mirada en estas fotos es la de un eventual depredador que no se ubica en una posición fija, y que observa la vulnerabilidad de estas personas de espaldas y muchas veces junto a los rieles” (Viu, 2014, p. 118). Habría que añadir dos puntos relevantes. Primero, el protagonista jamás aparece en las fotografías,

fotográfica ante el referente podría interpretarse como un quiebre frente a los dos extremos entre los que se halla “el que viene de afuera”: por un lado, las fotos no transmiten esa belleza propia de las postales que enaltecen la vida en provincia y la vuelven mercantilizable (como pretenden los funcionarios del Servicio Nacional de Turismo con su proyecto de “recuperación” de la zona); por el otro, no logran aprehender el ambiente vivo de los poblados contiguos al ramal (incluida, desde luego, su gente) y lo reducen a parajes recortados, inhabitados, decadentes. Imposibilitado, una vez más, para cumplir lo que laboralmente se le demanda, pero también para reconocer al otro como semejante y como hablante,³² el viajero, en su intento por registrar el entorno al que ingresa, no puede sino evidenciar desde dónde y cómo mira y retrata los puntos de su recorrido (véase la imagen 2).

IMAGEN 2. FOTOGRAFÍA TOMADA POR EL VIAJERO



Lucas Rimsky, Nadia Prado y Cinthya Rimsky, en *Ramal*, de Cynthia Rimsky, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 25.

ni siquiera en las que toma frente a un espejo. La deliberada sustracción abona, una vez más, a la indeterminación entre el adentro y el afuera: el proyectista está fuera del encuadre, pero la ausencia remite inevitablemente a él. Segundo, destaca que, en varias fotografías, los encuadres se asemejan a una cámara subjetiva que imita la mirada del protagonista. Es así como algunas fotografías colocan al lector en el lugar del protagonista (al ver lo que él), pero ratifican la exterioridad del observador frente a ese mundo ajeno.

³² En esa dirección se orientan, una vez más, las palabras de Viu (2014, p. 112): “Más que un horizonte plano y refractario, el paisaje permanentemente se vuelve una pregunta que no logra responder”.

Este referente que las fotografías vuelven borroso o lejano no es el único representado en *Ramal*. La obra propone un desvío, otro más, en cuanto al material que forma parte de la evidencia ofrecida por las imágenes: el foco de atención se va desplazando de forma gradual (en consonancia con la orientación de la trama) hacia la vida de “el que viene de afuera”, de tal suerte que las fotos en que aparecen estaciones, vías y árboles se imbrican con otras en las que se puede ver, por mencionar un caso, el asiento de madera de dos cuerpos que otrora ocuparon su padre y su abuelo en la casa de la calle Maruri.

El viraje no sólo compromete el paso del ámbito laboral y público al personal y privado, sino que involucra también el cruce problemático de ambas esferas. Si la inserción de las fotografías obedecía a un proceso de documentación, ¿cómo, entonces, debe leerse la presencia de imágenes en que se capturan objetos ligados al pasado familiar del protagonista? En palabras de Alcívar, “es la intrusión arbitraria de las imágenes del linaje familiar del protagonista, la presión que estas ejercen sobre ese registro lacónico, lo que desvía al relato de su matriz primaria de proyecto o plan” (2018, p. 122). Llama la atención el calificativo empleado por la investigadora para referirse a las fotografías relacionadas con la vida del personaje. Si la presencia de esas imágenes da la impresión de ser “arbitraria” es porque se aleja del registro de lugares desconocidos (propio del ejercicio profesional de quien fue enviado para hallar evidencia que respalde el proyecto en ciernes) y también del derrotero que tienden, previsiblemente, a fijar las convenciones de los libros —se trate de literatura de viaje o de relatos de viaje— en los que el recorrido es el asunto medular.

El vuelco que toma la novela (tanto en la escritura como en las imágenes añadidas) incita a ponderar la relevancia del título asignado a la obra: de la línea diegética principal se desprende una veta impensada y paralela; un ramal narrativo que crece a medida que la obra avanza. Las escasas fotos de la vivienda en que habitaron el padre y el abuelo del protagonista bastan para que el lector se percate de la transfiguración del viaje y del proyecto emprendidos por el forastero. Con sutileza y a partir de algún detalle o referencia específica, el narrador vincula el viaje efectuado por “el que viene de afuera” con lo experimentado tiempo atrás por éste, ya durante la infancia, ya en plena adultez, pero siempre en relación directa con la casa de la calle Maruri.³³ No obstante, es preciso insistir en que la historia suplementaria no

³³ Sobre decir que la casa de la calle Maruri ocupa un lugar central en la novela y merece un estudio aparte en tanto que congrega los recuerdos y afectos de toda una familia (de los varones en particular). Me conformo con resumir algunos eventos importantes: el abuelo del protagonista, Arnoldo, huyó del ramal Talca/Constitución, creyendo haber llegado a la capital, se asentó en la casa de la calle Maruri. Más tarde, Salomón, el padre del protagonista,

surge de manera arbitraria o espontánea, sino que se imbrica de modo progresivo con el relato principal.

Uno de los ejemplos más claros puede verse y leerse en las páginas 44 y 45 de *Ramal* (2011). En la primera de ellas, el narrador indica que en el andén de la Estación del Poeta (una de las tantas que conforman la ruta) “quedan dos ancianos que, como pájaros, parecen llevar años empolvándose en el asiento las dos veces al día que se cruzan los trenes” (2011, p. 44). A estas líneas acompaña una fotografía del andén en la que destaca, al centro, una banca vacía.

Está claro que la imagen, como se sugirió arriba, no ilustra a cabalidad lo expresado en el texto, sino que brinda una perspectiva tangencial sobre lo enunciado. La contigüidad entre fotografía y texto no es plena, y bien podría decirse que entre la descripción de los ancianos sentados en el andén y la banca vacía al centro del encuadre se abre una brecha temporal, emparentada con las “vueltas” o secciones en que se divide la obra.³⁴ Es así como la yuxtaposición de lo escrito y lo visual genera un desajuste en el que los viejos adquieren un aspecto fantasmal: dentro y fuera del conjunto.

En relación con la tensa confluencia de temporalidades disímiles, Cynthia Rimsky declaró: “Me interesa mucho el trabajo del tiempo y eso lo empecé con *Ramal*. Allí entendí cómo las historias del campo siguen presentes en el ahora. No hay tiempo pasado o presente. Uno puede llegar a percibir todos esos tiempos entremezclados” (Gaar, 2021). El quiebre de la correspondencia entre los recursos textuales y visuales deja claro que en esta obra el pasado no está clausurado o, en todo caso, no es lineal ni progresivo.³⁵

adquirió una casa en un barrio alto, pero se negó a dejar por completo la de Maruri y —pese a la insistencia de su mujer, sus amigos y la incompreensión del hijo— siguió trabajando en ella. El protagonista, por su parte, tras separarse de su mujer y pasar varios años fuera del país, vuelve a la casa de Maruri: “La primera mañana que el de afuera despertó en Maruri, tras nueve años fuera del país y de la casa, se encontró con que no necesitaba emprender ningún cambio para continuar viviendo allí, como si nunca hubiese dejado de hacerlo” (Rimsky, 2011, p. 128).

³⁴ Recordemos que los apartados de *Ramal* se titulan “Vuelta”, “Primera vuelta”, “Segunda vuelta”, etcétera, hasta llegar al último, “Vuelta atrás”. El hincapié en la vuelta (es decir, en los sucesivos viajes que realiza “el que viene de afuera”) puede ligarse al “movimiento de una cosa alrededor de un punto, o girando sobre sí misma”, al “apartamiento del camino recto”, a la “repetición de algo” o, en su defecto, al “regreso al punto de partida” (*DLE*, 2014, ‘vuelta’). Cualquiera de las acepciones sirve para pensar, por ejemplo, la relación del protagonista con su estirpe, el alejamiento de las convenciones narrativas habituales, la problemática confluencia de lo novedoso y lo antiguo en los poblados.

³⁵ Los aportes de Mario Rufer (2023, pp. 315-322) en torno a las “temporalidades poscoloniales” —aquellas que mediante la anacronía, la repetición o la permanencia objetan la supuesta homogeneidad del tiempo en la modernidad— pueden ser útiles para comprender los alcances de este pasado que se resiste a dejar de serlo.

La página siguiente hace aún más compleja esta relación entre lo que se ve y se lee: el texto detalla el día a día de Arnolde y Salomón —el abuelo y el padre del protagonista— en la casa de la calle Maruri. El narrador culmina así el episodio: “Después de abrir la puerta principal, la mampara y la consulta, Salomón pasaba a la parte de atrás de la casa y levantaba al abuelo, lo sentaba en el asiento de madera de dos cuerpos y volvía a la consulta a esperar pacientes” (Rimsky, 2011, p. 45). A continuación, se incluye la fotografía de un asiento de madera que aparece —vacío, como es de esperarse— en primer plano.

La simétrica disposición de los elementos (el texto en la parte superior, las fotos en la inferior, del mismo tamaño y a la misma altura) no puede tenerse por accidental; por lo contrario, entrevera aquello representado en ambas páginas. La relación se basa en el paralelismo tácito entre lo que se expresa verbalmente y lo que se captura por medio de la fotografía; es así como lo narrado a propósito de los dos ancianos que pasan las horas sentados en la banca del andén se enlaza con otro tiempo, espacio y talante: la escena en la casa de la calle Maruri en la que un hombre mayor es conducido por su hijo a un asiento de dos cuerpos. La semejanza entre los “dos pájaros viejos” y los parientes del protagonista se refrenda mediante las fotografías (consecutivas, si se atiende el diseño de las páginas) en las que sobresalen, al centro del encuadre, asientos vacíos (véase la imagen 3).³⁶

A esta primera aparición fotográfica del otro cauce narrativo —que concierne a la genealogía del protagonista— le seguirán otras varias, en las que el ligamen entre las imágenes de una veta narrativa y otra no es tan claro, a tal extremo que el desajuste se hace evidente. ¿Cómo interpretar estas fotografías que se disocian de lo narrado al tiempo que tampoco se hilvanan plenamente entre sí?

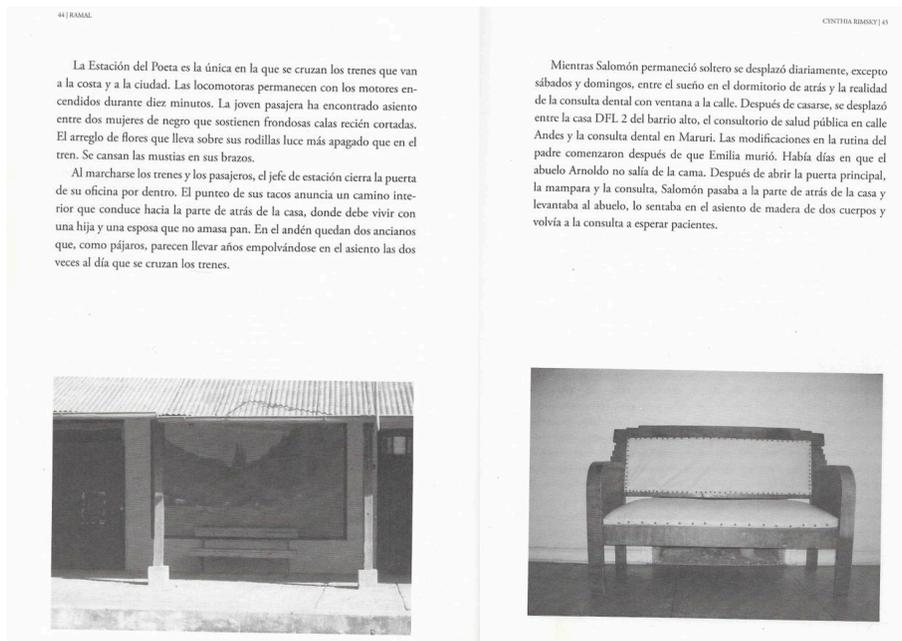
Mientras el aquí y el allá de las dos líneas diegéticas pueden identificarse sin problema alguno (el viajero recorre el ramal y explora las áreas circunvecinas; los hechos ligados a su vida orbitan alrededor de la casa de la calle Maruri), lo correspondiente al tiempo es difuso. A ello contribuyen, desde luego, las vueltas o secciones que conforman el libro, la escasez de fechas³⁷ y, sobre todo, la duda en torno al período que abarca el viaje por el ramal y el lapso que hay entre una vuelta y las siguientes.³⁸ La indeterminación temporal pone en crisis la progresión

³⁶ La escritura resalta la distancia temporal entre un episodio y otro (lo relativo al ramal se relata en presente, lo sucedido en la casa de la calle Maruri en pasado); la adyacencia de las imágenes y la representación de un objeto similar (la banca), por lo contrario, sitúa ambas líneas narrativas en el mismo nivel.

³⁷ El único indicio está en las tres notas periodísticas sobre la avería que sufre el buscarri, datadas el 6 y 7 de noviembre de 2007.

³⁸ La imprecisión se percibe en el ritmo de la narración, que Alcívar (2014, p. 37) identifica como “la morosidad que caracteriza el avance de los acontecimientos”.

IMAGEN 3. DISPOSICIÓN DE TEXTO Y FOTOGRAFÍA



Lucas Rimsky, Nadia Prado y Cinthya Rimsky, en *Ramal*, de Cynthia Rimsky, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 44-45.

de los acontecimientos, no sólo porque impide saber cuánto ha transcurrido entre un evento y otro, entre una vuelta y las demás —acaso porque en los linderos del ramal el tiempo está sedimentado—,³⁹ sino también debido a que la percepción de la linealidad (de lo acontecido, pero asimismo de la lectura del texto y las fotografías) ha sido irremediabilmente trastocada.

La desarticulación temporal afecta incluso la comprensión de algunos acontecimientos fundamentales de la novela, como sucede con el que la voz exterior difiere

³⁹ El narrador menciona: “aquí todo está en su lugar, como si el fin no quisiera importunar a las cosas que deja tras de sí” (Rimsky, 2011, p. 77). En otro fragmento, “el que viene de afuera” escucha a dos lugareños hablar sobre una vaca; la voz exterior aclara: “es difícil seguir la conversación; de la vaca en el potrero vecino dicen que es una bonita vaca, hablan de lo que costó o podría haber costado. No concuerdan los precios ni la proporción entre lo que se puede obtener de la vaca y lo que gastaron en alimentarla. No calzan los proyectos a partir de esa vaca ni de los apetitos que despierta en las personas de mal vivir [...]. La única explicación es que hablan de todas las vacas que conocen personalmente o de oídas, no sólo de las que están vivas, muertas o perdidas, también de las que alguna vez estuvieron vivas, muertas o perdidas” (2011, pp. 60-61). La indeterminación temporal y la concomitante crisis del progreso pueden, desde luego, leerse en clave política; es decir, como ineficacia de los proyectos salvadores que pretenden imponer las directrices emanadas desde el centro para así homogeneizar (mediante la retórica del progreso) la diversidad sociocultural.

hasta el final: aquel en el que se narra el suicidio del hijo del protagonista.⁴⁰ La tragedia no sólo sobrecoge y desconcierta al lector —quien “vuelta” a “vuelta” descubre, poco a poco, las discrepancias entre “el que viene de afuera” y el adolescente—,⁴¹ sino que también invierte la relación entre la línea diegética que parecía toral (la del vaivén del personaje por las estaciones) y la familiar a la que la fatalidad reviste de mayor hondura y trascendencia.

Este desplazamiento —que pone al frente lo antes tenido por suplementario— tiene varias repercusiones sobre el sentido que adquiere la obra. En primer lugar, entronca directa e ineludiblemente la historia del ramal con la del protagonista: si su pasado familiar se funda en el deseo de escapar del ramal (como otrora pretendió Arnoldo, su abuelo), la muerte del hijo —quien es arrollado por el buscarril—, lo devuelve simbólica y afectivamente a aquél.⁴² En segundo lugar, la tensión entre la escritura y las fotografías se agudiza en la “Sexta vuelta” (en la que se relata el suicidio), cuando “el que viene de afuera” recorre la zona del percance y fotografía los lugares —un pequeño almacén, la línea férrea, una banca— por los que su hijo merodeó momentos antes de interponerse en el camino del buscarril.

⁴⁰ Daniela Alcívar asegura que el suicidio ocurre mucho tiempo antes de que “el que viene de afuera” inicie su viaje por el ramal: “El recorrido por los caseríos miserables al borde de las vías es posterior, en términos cronológicos, al suicidio del hijo, aunque en la novela esta pérdida [...] se revela únicamente hacia el final” (2014, p. 37). Y prosigue: “El protagonista vuelve a abrir finalmente la casa de Maruri, en reposo durante los nueve años que vivió en Europa tras el suicidio de su hijo” (2014, p. 38). Otras investigadoras (Viu, 2014; Blejer, 2018) no precisan en qué momento de la trama sitúan el suicidio, pero lo ubican en alguna de las sucesivas vueltas del protagonista por el ramal. A diferencia de las estudiosas citadas, aquí se considera que hay un elemento decisivo que permite determinar cuándo ocurre el aciago suceso: se trata de la repetición, con levisimas variantes, de un mismo párrafo (el que comienza las páginas 21 y 133 de la novela). De nuevo, la yuxtaposición de ambas escenas da como resultado un desajuste que exhibe las variantes: si, en el primer caso, el protagonista recién comienza su viaje, en el segundo (luego de varias vueltas por el ramal), se entera, vía telefónica, de que su hijo no aparece. El hijo muere, entonces, después de la quinta vuelta de “el que viene de afuera” al ramal, lo cual explica que en la sexta vuelta regrese a Colín para capturar con su cámara los últimos lugares por los que pasó el adolescente antes de lanzarse a las vías.

⁴¹ Las crecientes alusiones a la fracturada relación entre padre e hijo evocan otra desavenencia: la que, páginas atrás, el narrador describió entre “el que viene de afuera” y su padre. Es así como las vueltas en que se divide el libro insisten en la repetición, generación tras generación, de los conflictos al interior de una misma estirpe. No obstante, las consecuencias del distanciamiento entre el protagonista y su hijo son más drásticas, porque culminan con la muerte del joven y, además, porque refrendan la marginalidad del personaje, incapacitado no sólo para entenderse con los habitantes del ramal, sino también con quien lleva su sangre y se le asemeja tanto.

⁴² En el apartado final, el narrador se refiere al adolescente como “el hijo que [el protagonista] perdió en el ramal” (2011, p. 161). Por lo demás, la trabazón entre lo social y lo personal/familiar será retomada por Cristina Rivera Garza en *Autobiografía del algodón* (2020), donde relata el arribo, en 1934, de José Revueltas a los cultivos de algodón en los que, entre otros campesinos, se hallan José María Rivera y Petra Peña, los abuelos de la escritora. Sobra decir que los procedimientos con que se encara este problema son, a todas luces, distintos en los libros de Rimsky y de Rivera Garza. Sin embargo, la recurrencia convoca preguntas en torno a los sentidos que emplazan las similitudes (la exterioridad sociocultural de los narradores y protagonistas, la narración no lineal y la problemática relación con el tiempo progresivo, la forma en que se entevera la historia pública con la familiar e individual, etcétera).

El narrador heterodiegético equipara (por medio de la narración alternada y el uso del tiempo presente) los últimos momentos de la vida del hijo con el recorrido que, más tarde, realiza el protagonista por el lugar: “Lo que el hijo mira en la vía ya nadie puede decirlo. Tampoco el que viene de afuera sabe ya qué mira” (Rimsky, 2011, p. 144). La yuxtaposición produce un efecto de simultaneidad, como si la brecha entre ambos eventos se difuminara, pero lo captado por la cámara, en cambio, corrobora la irreparable ausencia del adolescente. En este tenor, bien podría decirse que, mediante la compleja mixtura de la palabra y la imagen, el narrador logra proyectar —en el sentido de hacer visible sobre un cuerpo o una superficie la figura o la sombra de otro— la sombra del hijo (como si, una vez más, de un fantasma se tratara) en el camino que desanda el padre (véase la imagen 4).

IMAGEN 4. BANCA QUE CORROBORA LA AUSENCIA DEL HIJO



Lucas Rimsky, Nadia Prado y Cinthya Rimsky, en *Ramal*, de Cynthia Rimsky, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 143.

Por último, tal calamidad supone la cancelación de cualquier posibilidad de contacto para el protagonista⁴³ (toda vez que tampoco consigue entenderse de modo pleno con los habitantes del ramal) y lo destina —como revela el desenlace— a volver a la casa de Maruri, repetir las acciones de su padre y su abuelo (acciones que, por cierto, culminan con él, en vista de que su hijo ya no podrá emprenderlas) y contemplar su reflejo. El cierre de *Ramal* ratifica el quebranto (en sus varias acepciones: ya como el linaje trozado, ya como pérdida, ya como aflicción, ya como flaqueza) del protagonista y su progresivo aislamiento.

Como se ha procurado mostrar a lo largo de estas páginas, la particular resolución artística de los conflictos provocados por el (des)encuentro con el otro —se trate de quienes son socioculturalmente distintos o del hijo que se opone a seguir los pasos del padre— no puede desligarse, en modo alguno, de los recursos semióticos puestos en tensión para ascender al plano de la composición el asunto relatado. La mediación del narrador heterodiegético entraña la duplicación de la ajenidad del protagonista, la ruptura de las convenciones de una obra cuyo epicentro es el viaje y el notorio desplazamiento de la instancia vocal.

La problemática confluencia de diferentes modos semióticos, por su parte, intensifica la discrepancia entre lo que el lector mira y lo que lee, entre el presente y el pasado, entre lo evidente y lo ausente. La articulación de estos elementos en un conjunto coherente y a todas luces complejo lleva a referirse a la apuesta estética de Rimsky como la poética del desvío, en vista de que unas y otras estrategias se encaminan a realzar la incomunicación. El viaje en *Ramal* no es más esa experiencia armónica tras la cual el sujeto (el protagonista y también al lector) vuelve enriquecido, es decir, con certezas sobre sí mismo y los otros. Se asemeja más a la marcha —no el avance, pues la progresividad del recorrido es también vulnerada— por un sendero sinuoso y agrietado,⁴⁴ del que parece imposible salir incólume.

⁴³ “Padre e hijo se encuentran también en tensión, a pesar de sus parecidos —el físico y el de carácter— viven en mundos que no pueden encontrarse. A partir de esa idea se irá avanzando al quiebre con la partida definitiva del hijo” (Mayne, 2011, p. 116).

⁴⁴ “Viajar es una experiencia musiliana, confiada al sentido de las posibilidades más que al principio de realidad. Se descubren, como en las excavaciones arqueológicas, otros estratos de lo real, las posibilidades concretas que no se han realizado materialmente pero existían y sobreviven en jirones olvidados por la carrera del tiempo, en brechas todavía abiertas, en estados fluctuantes aún. Viajar significa echar cuentas con la realidad pero también con sus alternativas, con sus vacíos; con la Historia y con otra historia u otras historias impedidas y destruidas por ella, mas no canceladas del todo” (Magris, 2005, p. 11).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis. (2011). El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, LXXIII(145), 15-34. <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/250/265>
- ALCÍVAR, Daniela Elizabeth. (2018). Linaje, territorio e imagen en *Ramal* de Cynthia Rimsky. *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* (44), 117-131. <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.7>
- ALCÍVAR, Daniela Elizabeth. (2014). Travesía al silencio. Espacio, viaje y búsqueda del origen en *Poste restante* y *Ramal* de Cynthia Rimsky. *Badebec*, 3(4), 22-44. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/34317/CONICET_Digital_Nro.a480d59a-f810-4121-a60b-5ec5fc4b7f4b_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- BLEJER, Daniella. (2018). Cartografías de la desolación. *Portal Diecisiete*. <https://diecisiete.org/escrituras/cartografias-de-la-desolacion/>
- BOOTH, Rodrigo. (2013). *Ramal* de Cynthia Rismky. Bifurcaciones. *Revista de Estudios Culturales Urbanos* [en línea].
- BOWLES, Paul. (2015). *El cielo protector* (Nicole d'Amonville, trad.). Galaxia Gutenberg.
- CORNEJO, Antonio. (2011). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores (Publicado originalmente en 1994).
- CORNEJO, Antonio. (2005). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores.
- GAAR, José Antonio. (2021). La escritura de la imagen. Entrevista con Cynthia Rimsky. *Casa del Tiempo* (67) [en línea]. <https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/11-ct67/66-ct-67-estaciones-gaar>
- GIBBONS, Alison. (2012). Multimodal literature and experimentation. En Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 420-434). Routledge.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- GUIJARRO, Rodrigo. (2019). La multimodalidad en la narrativa española contemporánea: tres vías de integración del discurso no verbal. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (28), 747-780. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-multimodalidad-en-la-narrativa-espanola-contemporanea-tres-vias-de-integracion-del-discurso-no-verbal-986271/>

- JENKINS, Henry. (2007, marzo 21). Transmedia Storytelling 101. *Pop Junctions*. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- MAGRIS, Claudio. (2005). *El infinito viajar* (Pilar García Colmenarejo, trad.). Anagrama.
- MAYNE-NICHOLLS, Alida. (2011). Cynthia Rimsky. *Ramal* [reseña]. *Cátedra de Artes* (9), 113-117.
- PASTOR, Beatriz. (1983). *Discurso narrativo de la conquista de América: mitificación y emergencia*. Casa de las Américas.
- PASTOR, Sheila. (2020). Trazas y trizas del viaje: *Poste restante*, de Cynthia Rimsky, modelo textovisual. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánico*, VIII(1), 119-134. <https://doi.org/10.37536/preh.2020.8.1.688>
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2010). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Editores.
- PRATT, Mary Louise. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (Ofelia Castillo, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- PULIDO, Begoña. (2009). Entre Los pasos perdidos y Hombres de maíz: dos líneas estilísticas en la novela latinoamericana. *Tópicos del Seminario* (21), 77-117. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59411415004>
- RAJEWSKY, Irina. (2005). Intermediality, intertextuality and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités/Intermediality. Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques* (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- RAMA, Ángel. (2004). *La ciudad letrada*. Tajamar Editores.
- DLE (*Diccionario de la lengua española*). (2014) [en línea]. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/>
- REES, Ronald. (1980). Historical links between Cartography and Art. *Geographical Review*, 70(1), 60-78. <https://doi.org/10.2307/214368>
- RIMSKY, Cynthia. (2011). *Ramal*. Fondo de Cultura Económica.
- RIMSKY, Cynthia. (2001). *Poste restante*. Entropía.
- ROJAS, Daniel. (2013). A propósito de *Ramal* de Cynthia Rimsky. *La Calle Passy061*. <https://www.lacallepassy061.cl/2013/05/a-proposito-de-ramal-de-cynthia-rimsky.html>
- RUFER, Mario. (2023). Temporalidades (pos)coloniales. En Mario Rufer (coord.), *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave* (pp. 315-342). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Siglo XXI Editores.
- SANTANGELO, Eugenio. (2016). Topologías de lo común e interferencias literarias. *Hoja Crítica*. <http://www.senalc.com/2016/12/15/topologias-de-lo-comun-e-interferencias-literarias/>

- VivaLeer*. (s/f). Entrevista a Cynthia Rimski, escritora de viajes. *VivaLeer. Cuentos Digitales*. <https://cuentosdigitales.vivaleercopec.cl/blog/entrevista-a-cynthia-rimsky-escritora-de-viajes/>
- VIU, Antonia. (2014). Desplazamientos, visualidad y pertenencia en *Ramal* de Cynthia Rimsky. *Taller de Letras* (54), 109-120.
- VON EUROPA, Eduard. (2020). Cynthia Rimsky: la escritora-viajera que explora en la confluencia de todos los caminos. *La Tercera Orilla* (24), 59-71. <https://revistas.unab.edu.co/index.php/laterceraorilla/article/view/4052/3366>