

UC San Diego

UC San Diego Electronic Theses and Dissertations

Title

Más allá de los imaginarios neoliberales : espacio urbano, escritura, y justicia social en Chile y Cuba, 1990-2008

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1vg9771m>

Author

Santizo, Gabriela D.

Publication Date

2012

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SAN DIEGO

Más allá de los imaginarios neoliberales:
espacio urbano, escritura, y justicia social en Chile y Cuba, 1990-2008

A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree
Doctor of Philosophy

in

Literature

by

Gabriela D. Santizo

Committee in charge:

Professor Misha Kokotovic, Co-Chair
Professor Luis Martín-Cabrera, Co-Chair
Professor Jaime Concha
Professor Raúl Fernández
Professor Christine Hunefeldt

2012

Copyright

Gabriela D. Santizo, 2012

All rights reserved.

The Dissertation of Gabriela D. Santizo is approved, and it is acceptable in quality and form for publication on microfilm and electronically:

Co-Chair

Co-Chair

University of California, San Diego
2012

DEDICATION

Para Amparo y Bartolo, *in memoriam*.

Para mi Mamá y Henry, por su amor y apoyo.

Para Lupita, al final de mil caminos.

TABLE OF CONTENTS

Signature Page.....	iii
Dedication.....	iv
Table of Contents.....	v
List of Figures.....	vii
Acknowledgements.....	viii
Vita.....	ix
Abstract.....	xi
Introducción. Desmantelar los imaginarios neoliberales: reconfiguración urbana, libre mercado, y literatura en Chile y Cuba a partir de 1990.....	1
Neoliberalismo, reconstrucción social, y reconfiguración urbana: el caso chileno.....	3
Neoliberalismo, crisis económica, y reconfiguración urbana: el caso cubano.....	8
De paraísos y ruinas: los imaginarios neoliberales de Santiago y La Habana.....	13
Más allá de los imaginarios neoliberales.....	20
Capítulo 1. Espacio, tiempo, y memoria: Representaciones de la producción social de la ciudad en el Chile post-dictatorial y la Cuba del periodo especial.....	25
La producción social del espacio y el tiempo.....	32
Más allá del barrio alto: la producción neoliberal del espacio urbano postdictatorial.....	36
¿La ciudad en ruinas?: El periodo especial y la producción de una Habana bajo crisis.....	48
Más allá de la crisis: localizando la existencia de una ciudad revolucionada y revolucionaria.....	64
Desafiando al Chile neoliberal: las luchas activas por reclamar la ciudad.....	75
La activación de memorias colectivas al crear espacios representacionales.....	84

Capítulo 2. Escribir durante/las crisis y transiciones: La reconfiguración del papel del escritor y la función de la escritura desde los años noventa en Chile y Cuba.....	93
Escribir la ciudad: del sueño de un orden futuro a la pesadilla de un futuro incierto.....	100
Escribir al margen del Estado y el mercado: hacia un modelo alternativo del escritor.....	108
Escribir la crisis: protagonismos y límites de la palabra escrita.....	125
¿Cómo escribir más allá de un presente inimaginable?.....	138
Capítulo 3. Reconfiguración neoliberal y desplazamiento: la experiencia urbana de la postdictadura en Chile y el periodo especial en Cuba.....	156
Caminar la ciudad: del <i>flâneur</i> a la multitud desplazada por el neoliberalismo.....	162
Desplazados en la ciudad: la experiencia de caminar y hablar desde la multitud.....	177
Desplazamiento y reclusión: el rechazo a caminar la ciudad.....	197
Reconfiguración neoliberal, marginalidad, y justicia social.....	210
Conclusión.....	213
Justicia neoliberal.....	214
Localizando los orígenes de la injusticia y la justicia social en Chile y Cuba.....	216
Pensar la justicia más allá de lo posible.....	220
Articular la justicia social desde la ciudad.....	223
Bibliografía.....	228

LIST OF FIGURES

Figure 1: City Life in Chile.....	15
Figure 2: United Colors of Benetton Havana.....	19

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to acknowledge each member of my committee for their invaluable guidance and feedback throughout the development of this dissertation. Thank you to my co-chairs, Professor Misha Kokotovic and Professor Luis Martín-Cabrera, for encouraging and supporting this project from its inception, and for motivating me to always think beyond the limits. Thank you to Professor Jaime Concha for his wisdom and enduring support since the start of my studies at UCSD. Thank you to Professor Raúl Fernández for his mentorship and for sharing his extensive knowledge of Cuban Studies over many cups of coffee. Thank you to Professor Christine Hunefeldt for her continued support throughout the years.

I would like to acknowledge the Department of Literature, the Fletcher Jones Foundation, the Institute for International and Comparative Area Studies, and the UC-Cuba Multi-Campus Research Program for their generous funding which allowed me to conduct field research in Chile and Cuba and supported the completion of my doctoral studies.

Thank you to the friends who have stood by me throughout this process. *Gracias* to my family for their love, support, and patience over these years. My love and gratitude to Lupita, for everything.

VITA

EDUCATION

- 2012 Doctor of Philosophy, Literature
University of California, San Diego
- 2008 Master of Arts, Latin American Literature
University of California, San Diego
- 2004 Bachelor of Arts, Spanish and Latin American Literature
Bachelor of Arts, Political Science
University of California, Berkeley

ACADEMIC POSITIONS

- 2011-2012 Visiting Lecturer
Department of Hispanic Studies
Scripps College
- 2011 Associate in Literature
Department of Literature
University of California, San Diego
- 2005-2007 Teaching Assistant
Department of Literature
University of California, San Diego

SELECTED AWARDS

- 2011-2012 Graduate Student Mini-Grant. UC-Cuba Multi-Campus Research
Program.
- 2011 Summer Research Award. Department of Literature. University of
California, San Diego.
- 2010-2011 Fletcher Jones Dissertation Fellowship. University of California Office
of the President.
- 2010 Summer Research Award. Department of Literature. University of
California, San Diego.

- 2009-2010 Dissertation Fellowship. Department of Literature. University of California, San Diego.
- 2009-2010 Graduate Student Travel Grant. Institute for International and Comparative Area Studies. University of California, San Diego.
- 2009-2010 Graduate Student Mini-Grant. UC-Cuba Multi-Campus Research Program.
- 2008-2009 San Diego Fellowship. Office of Graduate Studies. University of California, San Diego.
- 2008-2009 Graduate Student Travel Grant. Institute for International and Comparative Area Studies, University of California, San Diego.
- 2008 Graduate Student Travel Grant. Department of Literature. University of California, San Diego.
- 2007-2008 San Diego Fellowship. Office of Graduate Studies. University of California, San Diego.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Más allá de los imaginarios neoliberales:
espacio urbano, escritura, y justicia social en Chile y Cuba, 1990-2008

by

Gabriela D. Santizo

Doctor of Philosophy in Literature

University of California, San Diego, 2012

Professor Misha Kokotovic, Co-Chair
Professor Luis Martín-Cabrera, Co-Chair

This dissertation examines literary representations of the neoliberal transformations of urban space in Santiago, Chile and Havana, Cuba since the 1990s. It draws on the influential work of scholars who argue that throughout the later part of the twentieth century cities have acquired important significance as spaces that register the conflicts that emerge in national contexts and are perpetuated on a global scale by neoliberalism. This dissertation evaluates how the urban imaginaries of Santiago and

Cuba have been reshaped since 1990 as a neoliberal reconfiguration of urban space has taken place in each city as a result of important transitions that occur after political and economic crises that have strongly impacted social justice debates. In the Chilean context, it focuses on how neoliberalism was institutionalized with the political transition from a dictatorship to a democracy. In the Cuban context, it focuses on how amidst the economic crisis of the special period, the State began to transition from a socialist planned economy to a mixed system that integrates partially neoliberal policies. This dissertation analyzes how, through the respective direct and indirect neoliberal reconfiguration of Santiago and Havana, the discourse of the neoliberal market imposes a neoliberal imaginary of Chile as a neoliberal paradise and Cuba as a revolution in ruins. Thus this dissertation examines how those imaginaries are dismantled in Cuban and Chilean literary production. Chapter one analyzes literary representations of the social production of the city in Nancy Alonso's *Tirar la primera piedra* (Cuba, 1997), Ramón Díaz Eterovic's *La oscura memoria de las armas* (Chile, 2008), Pedro Lemebel's *De perlas y cicatrices: crónicas radiales* (Chile, 1998), and Ena Lucía Portela's *Cien botellas en una pared* (Cuba, 2002). The chapter evaluates how the texts intervene in the social production of postdictatorship Santiago and special period Havana by establishing a relationship between memory, time, and space that opposes the dominant conceptions of these that are established through the neoliberal reconfiguration of urban space. It argues that the texts re-write the city to re-think the possibilities for social change by theorizing memory as a vehicle that constantly elucidates an oppositional re-mapping of the city. Chapter two analyzes

literary representations of the act of writing the city in Roberto Bolaño's *Estrella distante* (Chile, 1996), Díaz Eterovic's *La oscura memoria de las armas*, Ena Lucía Portela's *Cien botellas en una pared*, and Anna Lidia Vega Serova's *Noche de ronda* (Cuba, 2001). The chapter revisits the foundational relationship between writing and power in Latin America to examine transformations in the texts' literary depictions of how intellectuals map out Santiago and Havana. It contends that by tracing the relationship between those transformations and the economic and political transformations that have taken place in Chile and Cuba since 1990, the texts situate themselves at the margins of the State and the market as a strategy toward social justice that proposes an alternate relationship to power and knowledge. Chapter three analyzes the literary construction of the act of walking in Alonso's *Tirar la primera piedra*, Lemebel's *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*, Karla Suárez's *Silencios* (Cuba, 1997), and Diamela Eltit's *Jamás el fuego nunca* (Chile, 2007). The chapter reviews foundational theorizations of the construction of the urban walker to understand the ways in which the neoliberal reconfiguration of postdictatorship Santiago and special period Cuba determines the characters' movement through those cities. It argues that as the characters walk through Santiago and Havana documenting the changes—forms of justice and injustice—that have taken place since 1990, they not only identify different forms of marginality that have emerged both in public and private spaces but also represent how the reconstruction of urban space inevitably redefines their identities. This dissertation concludes with an analysis of how debates on justice became a central focus in Chile and Cuba since the mid-twentieth century. It

explores the ways in which those debates were impacted in Chile by the military coup d'état that in 1973 established the dictatorship as the embodiment of injustice, and in Cuba as the success of the 1959 Cuban Revolution was seen as the triumph of justice. It explores how the works make significant interventions in current social justice debates in each country through their focus on the neoliberal reconfiguration of the city. The conclusion argues that the texts dismantle the neoliberal imaginaries of Chile and Cuba to open a space for new theorizations of social justice beyond the limits of the market and the State. It contends that in refuting the neoliberal reconfiguration of their cities the texts propose alternate relationships between time, space, and memory that represent a possibility to conceptualize social justice not as a closed project imposed from above but as a struggle from below that must constantly be redefined to address diverse injustices. This dissertation underlines the importance of the intersections of culture, politics, economics, and history to understand social justice struggles in Chile and Cuba. By examining how the neoliberal transformations of the city impact conceptualizations of social justice transnationally, this dissertation is relevant for understanding these debates in other contexts where the logic of neoliberalism is posited as the only possibility for a prosperous future.

Esta tesis analiza las representaciones literarias de las transformaciones neoliberales del espacio urbano en Santiago, Chile y La Habana, Cuba a partir de 1990. Examina las transformaciones políticas y económicas a través de las cuales se expande un proyecto neoliberalizador—de forma directa y completa en el caso chileno, e indirecta y parcial en el caso cubano—sobre el panorama urbano de Santiago y La Habana. Esta tesis investiga cómo la producción narrativa chilena y cubana desmantela los imaginarios neoliberales de Santiago como un paraíso neoliberal y de La Habana como una revolución en ruinas que son promovidos por el discurso neoliberalizador. El primer capítulo analiza la relación entre el tiempo, el espacio, y la memoria en las representaciones de la producción social de la ciudad en *Cien botellas en una pared* (Cuba, 2002) de Ena Lucía Portela, *De perlas y cicatrices: crónicas radiales* (Chile, 1998) de Pedro Lemebel, *La oscura memoria de las armas* (Chile, 2008) de Ramón Díaz Eterovic, y *Tirar la primera piedra* (Cuba, 1997) de Nancy Alonso. El segundo capítulo analiza las representaciones de las relaciones entre los intelectuales, la escritura, y el poder en *Cien botellas en una pared* de Portela, *Estrella distante* (Chile, 1996) de Roberto Bolaño, *La oscura memoria de las armas* de Díaz Eterovic, y *Noche de ronda* (Cuba, 2001) de Anna Lidia Vega Serova. El tercer capítulo analiza la construcción del acto de caminar la ciudad en relación al desplazamiento en *De perlas y cicatrices* de Lemebel, *Jamás el fuego nunca* (Chile, 2007) de Diamela Eltit, *Silencios* (Cuba, 1999) de Karla Suárez, y *Tirar la primera piedra* de Alonso. Esta tesis explora cómo mediante sus representaciones de la ciudad los textos analizados desmantelan los imaginarios neoliberales de Chile y Cuba para

reclamar su derecho a la ciudad y abrir espacios desde los cuales pensar la justicia social en Chile y Cuba. Esta tesis subraya la importancia de las intersecciones entre la cultura, la política, la economía, y la historia para aproximar un entendimiento de las luchas por la ciudad y la justicia social en un contexto global ante la hegemonía neoliberal.

Introducción

Desmantelar los imaginarios neoliberales: reconfiguración urbana, libre mercado, y literatura en Chile y Cuba a partir de 1990

“The question of what kind of city we want cannot be divorced from that of what kind of social ties, relationship to nature, lifestyles, technologies and aesthetic values we desire. The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources; it is a right to change ourselves by changing the city. It is, moreover, a common rather than an individual right since this transformation inevitably depends upon the exercise of a collective power to reshape the process of urbanization.”

—David Harvey, “The Right to the City”

En sus extensas teorizaciones sobre la ciudad, David Harvey expone que desde un principio el desarrollo de los proyectos de urbanización han tenido un efecto profundo sobre los procesos sociales.¹ Arguye que cada proyecto urbanizador impone un orden determinado sobre el espacio, una estructura que controla y codifica las relaciones sociales. Henri Lefebvre por su parte, explica que la ciudad se elabora mediante una “*estrategia de clase*, que apunta a [una] remodelación” no solo del espacio urbano sino de las relaciones sociales (*El derecho a la ciudad* 31). Por consiguiente, como observa Harvey, desde el desarrollo de la ciudad moderna la urbanización se ha distinguido como un proyecto capitalista (“The Right to the City” 28). No debe sorprender entonces que el modelo hegemónico de urbanización actual se destaque como un proyecto de la neoliberalización del espacio.² Bajo dicho modelo, la estructuración del espacio urbano sigue los principios del proyecto neoliberalizador

¹ Ver, por ejemplo, Harvey, *Social Justice and the City*; “The Right to the City”; *Radical Cities*; *The Condition of Postmodernity*; “Neoliberalism and the City”; *The New Imperialism*.

² Consultar, Jason Hackworth, *The Neoliberal City*; Mike Davis and Daniel Bertrand Monk, Eds., *Evil Paradises: Dreamworlds of Neoliberalism*; y Harvey, “Neoliberalism and the City”.

que desde su comienzo ha tenido el fin de restablecer el poder—económico, político, y social—en manos de las élites.³

Durante la década de los noventa, el proyecto neoliberal se consolidó como el modelo hegemónico estructurador no sólo de la urbanización y de la economía, sino de la vida. Harvey articula que el neoliberalismo es, “a theory of political economic practices that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets, and free trade” (*Brief History of Neoliberalism 2*). Bajo el modelo neoliberal, la función del Estado es crear y preservar un marco institucional que asegure los derechos de la propiedad privada y facilite el funcionamiento del libre mercado. Como modelo estructurador de las relaciones económicas que a su vez codifica como relaciones sociales, el neoliberalismo sostiene que las relaciones humanas deben ser dictadas por la lógica del libre mercado—así la noción del bien social es reemplazada por una de responsabilidad individual que resulta en una disminución de los presupuestos designados para los servicios sociales.

Por consiguiente, las ciudades regidas por la lógica estructuradora del proyecto neoliberal reflejan una concentración de los recursos económicos por parte de la clase alta, un crecimiento en la pobreza y los niveles de la desigualdad, y una promoción de geografías de la desigualdad que trazan enormes distinciones entre comunidades

³ Para un análisis sobre ese proceso urbanizador neoliberal mediante el cual se reinstaura el poder de las clase alta, consultar: Harvey, *Neoliberalism and the City*.

indigentes y barrios adinerados.⁴ Los efectos de la neoliberalización del espacio urbano en América Latina han resultado en una configuración de ciudades marcadas por “an incredible increase in social inequality... The city is being dissolved into micro-states of rich and poor” (Harvey, *Neoliberalism and the City* 12). El neoliberalismo no sólo influye en la reconstrucción del espacio urbano sino que la relación entre neoliberalismo y ciudad se consolida al punto de manifestarse como inter-relacional e inter-dependiente. Jason Hackworth propone que el neoliberalismo se destaca como “an ideology, mode of city governance, and drive or urban change” (*The Neoliberal City* 2). Por lo tanto, el actual proyecto hegemónico de urbanización neoliberal impone el modelo de una *ciudad neoliberal* cuyo “mode of governance, social structure and spatial development express the neoliberal vision of a free market utopia” (Richard Child Hill *The Neo-Liberal City*). Un ejemplo emblemático de esa ciudad neoliberal, promovido por el discurso del mercado así como del Estado, es Santiago de Chile. Para entender los orígenes de esa ciudad neoliberal, es apropiado repasar el contexto histórico y político dentro del cual ésta se desarrolla así como el “experimento” económico del que surge.

Neoliberalismo, reconstrucción social, y reconfiguración urbana: el caso chileno

Durante el bombardeo al palacio de La Moneda el 11 de septiembre de 1973, en su último discurso al pueblo chileno Salvador Allende declaró: “Sigan ustedes

⁴ Para un estudio sobre la relación entre el aumento de los niveles de la desigualdad y el incremento en los índices del crimen y la violencia, consultar, por ejemplo, los estudios más destacados de Mike Davis, *Planet of Slums*, y Teresa P. R. Caldeira, *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in Sao Paulo*.

sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor” (“Último discurso”). Las palabras de Allende no habrían podido presagiar la brutal “re-estructuración” del panorama Santiaguino que bajo la dictadura fue transformado en un espacio controlado, oscuro, y saturado por la violencia de Estado. El golpe de estado además facilitó la instauración del proyecto neoliberalizador que surge primero como un experimento de políticas de libre mercado en Chile llevado a cabo mediante una colaboración entre la dictadura militar y los economistas chilenos conocidos como los *Chicago Boys*.⁵ El proyecto neoliberalizador en Chile no se puede desvincular, según enfatiza Orlando Letelier, de su función de reestructurar las relaciones sociales,⁶ así como de reconfigurar el espacio urbano. No fue coincidencia que después del bombardeo a La Moneda, la Junta Militar trasladara la sede del gobierno al Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral renombrándolo Edificio Diego Portales.⁷ El edificio había sido construido en sólo once meses para recibir a la tercera Conferencia

⁵ Se debe enfatizar que la participación de los *Chicago Boys* en la instauración de un modelo económico de libre mercado en Chile comenzó antes del golpe. Financiados por la CIA, los *Chicago Boys* redactaron documentos, entre ellos en famoso “Ladrillo” de mayo del ‘73, para los jefes militares en los cuales describían el plan de liberalización de la economía que implementarían para controlar la inflación y privatizar el capital mediante el golpe de estado.

⁶ Para un detallado análisis económico del proceso neoliberalizador en Chile durante los primeros años de dictadura, así como de la economía bajo Allende, consultar el artículo “The Chicago Boys in Chile: Economic Freedom’s Awfull [sic] Toll” de Orlando Letelier publicado en 1976.

⁷ Al resignificar el edificio con el nombre del político déspota de comienzos del Siglo XIX conocido por su participación en la instauración de reformas económicas y medidas represivas, la Junta Militar destacó su función de situar a Chile dentro de una cronología histórica que le destacaba como, según declaró Pinochet, “not a nation of proletarians, but a nation of entrepreneurs” (BBC News “Pinochet’s Rule: Repression and Economic Success”).

de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD).⁸ Al ser inaugurado en 1972, se colocó en él una placa que indicaba: “Este edificio refleja el espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo del pueblo de Chile” (“UNCTAD III”). Después de la conferencia, el edificio fue nombrado Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral. Popularmente conocido como “la UNCTAD”, el edificio fue un espacio que simbolizó el espíritu del proyecto de la Unidad Popular. En él se llevaban a cabo reuniones culturales y políticas, y su comedor era un punto de encuentro popular para obreros, estudiantes, y artistas.⁹ Al instaurar la sede del gobierno en la UNCTAD, la dictadura comenzó a dismantelar la geografía de la justicia social que destacaban los proyectos de urbanización del gobierno de la Unidad Popular¹⁰ y a reemplazarla por una geografía de la represión y la desigualdad que a través del proyecto neoliberalizador se extiende hoy en día sobre el panorama del Chile postdictatorial.

La re-estructuración económica y la re-configuración del espacio urbano se desarrollaron entonces en íntima relación, estableciendo los orígenes del proyecto neoliberalizador como un proyecto urbanizador. Fue en el renombrado Edificio Diego

⁸ Para una historia concisa del edificio de la UNCTAD e imágenes de la estructura en proceso de construcción y cuando ya completado, consultar: Miguel Lawner y David Maulen, “UNCTAD III Santiago de Chile, 06/1971-04/192”.

⁹ En la crónica “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” (*Loco afán: crónicas de sidario*), Pedro Lemebel retrata el ambiente de posibilidad e intercambio social que el edificio de la UNCTAD representaba y cómo éste fue truncado con el golpe.

¹⁰ Entre éstos se destacan centros culturales, proyectos de vivienda en barrios populares, así como la nacionalización de fábricas. Para un estudio sobre la nacionalización de las fábricas en el que se puede examinar la forma en que ese proceso se sitúa también dentro del proyecto de urbanización de la Unidad Popular, consultar Peter Winn, *Weavers of Revolution: The Yarur Workers and Chile's Road to Socialism*.

Portales donde en marzo de 1975 Pinochet recibió a Milton Friedman,¹¹ el cual durante y después de su visita a Chile le enfatizó a Pinochet la urgencia de la instauración del proceso neoliberalizador mediante un “tratamiento de shock”.¹² Según Friedman, el momento de crisis económica podría ser sobrepasado mediante la imposición de “a rapid-fire transformation of the economy—tax cuts, free trade, privatized services, cuts to social spending and deregulation” (Naomi Klein *The Shock Doctrine* 8). A medida que la economía se fue transformando por el “experimento” neoliberal, la población fue también sujeta a un tratamiento de shock mediante los métodos represivos de tortura y desaparición empleados por el Estado¹³ y, por consiguiente, la geografía urbana también fue redibujada. La ciudad de Santiago fue re-estructurada por una estratificación económica y política que como práctica disciplinaria expulsó a los márgenes del imaginario nacional a aquellos chilenos de

¹¹ Para un análisis sobre las implicaciones de la visita de Friedman a Chile, consultar “La prédica de Milton Friedman: un ‘ajuste cultural’” en *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública, y literatura en el Chile de fines del siglo veinte* de Luis Cárcamo-Huechante.

¹² En la carta que le envió a Pinochet después de su visita, Friedman propone que “a shock program could end inflation in months, and would set the stage for the solution of your second major problem—promoting an effective social market economy. // This problem is not of recent origin. It arises from trends toward socialism that started forty years ago, and reached their logical—and terrible—climax in the Allende regime. You have been extremely wise in adopting the many measures you have already taken to reverse this trend” (“Letter to General Pinochet on our Return from Chile” 593). Ante las denuncias contra la dictadura por sus violaciones a los derechos humanos, Friedman arguyó múltiples veces que no tenía ningún inconveniente en servir como consejero económico de Pinochet puesto que las reformas económicas eran independientes del clima político en Chile. Sin embargo, sus mismas palabras develan que la implementación de la terapia de shock se extendió más allá del ámbito económico a medida que la neoliberalización fue facilitada por esos métodos represivos que Friedman aplaude.

¹³ Según observa Naomi Klein, “The shock of the coup prepared the ground for economic shock therapy; the shock of the torture chamber terrorized anyone thinking of standing in the way of economic shocks” (*The Shock Doctrine* 87).

afiliaciones izquierdistas así como de clase baja.¹⁴ La neoliberalización del espacio aseguró el restablecimiento del capital a manos de las élites y la ubicación del centro del poder en el barrio alto¹⁵ que fue transformado por los “beneficios” de las reformas económicas. La geografía urbana del Santiago dictatorial refleja ese proceso de “accumulation by dispossession”, según lo denomina Harvey, que destaca al proyecto neoliberalizador y que da vía a la creación del imaginario neoliberal de Chile como un paraíso neoliberal encarnado por el barrio alto. A pesar de la crisis económica de 1982, el proyecto neoliberalizador siguió extendiéndose a medida que esa crisis fue tratada con más shock—más reestructuración económica y más violencia de Estado—que a su vez incrementaron los niveles de la desigualdad social y económica.¹⁶ Cuando después del Plebiscito Nacional de 1988 el país se abrió para elecciones democráticas, contra las expectativas de muchos que pedían una *ruptura* con la dictadura, la “Transición a la Democracia” aseguró la continuidad y consolidación del modelo neoliberal más allá de 1989. Puesto que en Chile la instauración del neoliberalismo parte del proyecto dictatorial y se establece como un orden institucionalizado a su beneficio, su permanencia después de la llamada transición

¹⁴ Expulsiones que se pueden observar mediante el desplazamiento, el exilio, y la desaparición.

¹⁵ “Barrio alto” es un término usado para referirse al sector más adinerado de Santiago de Chile, compuesto por las comunas de clase alta como Las Condes, Vitacura, y La Dehesa, dentro de cuyo panorama urbano el proyecto neoliberalizador se inscribe a medida que en éste se construyen “espacios de expresión condensada e hiperbólica del capitalismo post-industrial” (Cárcamo-Huechante *Tramas del mercado* 29) como los malls y los hipermercados que se destacan como “la exageración de la oferta, la sobreproducción del deseo consumidor” (31).

¹⁶ Según destaca Klein en 1982, “Chile’s economy crashed: its debt exploded, it faced hyperinflation once again and unemployment hit 30 percent—ten times greater than it was under Allende” (*The Shock Doctrine* 104). Aún después de que la economía se había estabilizado a finales de los ochenta, “45 percent of the population had fallen below the poverty line. The richest 10 percent of Chileans, however, had seen their incomes increase by 83 percent” (105).

chilena a la democracia es percibida como uno de los aspectos que marca a ésta como prolongación de la dictadura.¹⁷ Por consiguiente, mediante la institucionalización del neoliberalismo a partir de 1990, se consolida en Chile un Estado neoliberal que promueve la configuración de Santiago como una ciudad neoliberal y la imagen de Chile como un paraíso neoliberal.

Neoliberalismo, crisis económica, y reconfiguración urbana: el caso cubano

Para comienzos de la década de los noventa, el neoliberalismo ya había sido adaptado como modelo económico por Margaret Thatcher en Inglaterra en 1979 y por Ronald Reagan en Estados Unidos en 1980, consolidando su fuerza y llevándolo a ser promovido y adaptado por otros gobiernos. Más sin embargo, la caída del Muro de Berlín en 1989 y el fin de la Guerra Fría tras la denominada derrota del comunismo dieron vía para un discurso hegemónico que declaraba el “triunfo” del neoliberalismo como el modelo dominante para la vida.¹⁸ El periodo de los años 90 vio la rápida expansión global del neoliberalismo, aunque eso no significa que no haya habido también resistencia a éste.¹⁹ Al abrir vía para que el neoliberalismo se auto-coronara como el modelo económico triunfante y al simultáneamente simbolizar la denominada “derrota” del modelo de una economía planeada del Estado benefactor, la caída del

¹⁷ Para análisis sobre los residuos de la dictadura en el Chile “democrático”, ver, por ejemplo, Federico Galende, “Postdictadura, esa palabra”; Tomás Moulian, *Chile actual: anatomía de un mito*.

¹⁸ Ante los eventos de 1989, académicos como Francis Fukuyama declararon el advenimiento del fin de la historia a raíz de lo que observaron como “an unabashed victory of economic and political liberalism” (“The End of History?”).

¹⁹ La sublevación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional es un ejemplo de esa resistencia a la expansión neoliberal manifestada por el Tratado de Libre Comercio Norteamericano (NAFTA).

muro de Berlín y la subsiguiente disolución de la Unión Soviética impactaron otros modelos económicos perjudicando sus posibilidades de perdurar en su oposición a la expansión capitalista del proyecto neoliberalizador. Tal fue el efecto que la caída de Muro de Berlín tuvo sobre la economía cubana.

Según el imaginario cubano popular, el 9 de noviembre de 1989 el mundo cambió “de la noche a la mañana” ya que al perder a su mayor aliado político y económico Cuba entró en una crisis económica de la cual aún hoy en día se está recuperando. El comienzo de la década de los noventa vio el inicio del “periodo especial en tiempo de paz” según fue denominado por Fidel Castro, quien lo describió como “un momento de incertidumbre y de grandes amenazas” (“Discurso del XVI Congreso”).²⁰ La disolución de la Unión Soviética resultó en la desintegración del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), mediante el cual se habían establecido acuerdos de asistencia económica y comercio entre Cuba y los países socialistas. Con la desaparición del CAME, el comercio extranjero del que dependía la isla fue reducido por un 80 por ciento.²¹ Al perder sus fuentes principales de comercio, la economía cubana así como la ciudad del periodo especial fueron transformadas drásticamente durante los primeros años de la década de los noventa. Específicamente,

²⁰ En el mismo discurso, Castro preguntó, “¿Qué significa período especial en tiempo de paz?”, a lo cual respondió, “Que los problemas fueran tan serios en el orden económico por las relaciones con los países de Europa oriental, o pudieran, por determinados factores o procesos en la Unión Soviética, ser tan graves, que nuestro país tuviera que afrontar una situación de abastecimiento sumamente difícil” (“Discurso por el XVI Congreso”). Su palabras demuestran que en ese momento la dura situación económica que definiría a los próximos años de la década en la isla era en sí inimaginable.

²¹ La pérdida de ese comercio extranjero además “brought an end to cheap oil and stable sugar prices, and cost the economy its main source of loans as well” (Dick Cluster and Rafael Hernández *The History of Havana* 255). Adicionalmente, en los primeros tres años del periodo especial, “the Cuban economy shrank by more than 40 percent” (Louis A. Pérez, Jr. *Cuba: Between Reform and Revolution* 293).

los efectos de esa crisis fueron inscritos en La Habana a medida que ésta se convirtió en un panorama de apagones, escasez, una reducción en el número de autos y ómnibus en circulación, largas líneas de espera para el transporte público, y un aumento de tránsito en bicicleta.²² La ciudad del periodo especial resaltó la reconfiguración de las relaciones sociales a manera que ante la crisis sus habitantes desarrollaron distintas prácticas sociales y urbanas para “resolver” o “inventar” en el diario vivir. A nivel estatal, el gobierno también se encontró resolviendo e inventando a medida que efectuó varias reformas económicas para saldar la crisis, entre ellas la apertura al turismo para extranjeros.²³

Con las aperturas al turismo, la geografía habanera empezó a transformarse por segunda vez durante el periodo especial. Desde 1990 el Estado empezó a promover el turismo para extranjeros, pero éste se instauró oficialmente en el panorama nacional y urbano en 1994 cuando se estableció el Ministerio del Turismo.²⁴ En los primeros años del periodo especial, el Estado destinó gran parte de sus recursos económicos para el desarrollo del turismo que trazó en la ciudad un panorama turístico destacado principalmente por la aparición de hoteles de lujo, restaurantes, bares, clubs nocturnos,

²² Además se destacaron en el panorama ciudadano el mercado negro y la circulación penalizada del dólar. En 1993, el dólar fue legalizado y su circulación fue descontinuada en el 2004 cuando éste fue reemplazado por una nueva moneda, el peso cubano convertible (CUC). Es importante subrayar que La Habana fue transformada también por el desplazamiento—físico e ideológico—que se documentó en ésta con el éxodo de los balseros en 1994.

²³ La adopción de la promoción del turismo como medida económica destaca las limitadas posibilidades de comercio para el Estado cubano ante las sanciones económicas impuestas por el gobierno de Estados Unidos, como bloqueo de 1963 y las leyes Toricelli de 1992 y Helms-Burton de 1996.

²⁴ Ministerio del Turismo. Gobierno de Cuba. http://www.cubagob.cu/des_eco/turismo.htm; La página del Ministerio del Turismo cubano afirma que, “El desarrollo del turismo ha sido uno de los pilares en la reanimación de la economía nacional” y que, “Canadá, Alemania, Italia, España, Francia, Reino Unido y México son los siete principales mercados emisores de turistas hacia Cuba”.

y cabarets.²⁵ A pesar de que el Estado cubano ejerce control sobre el desarrollo del panorama turístico, impulsando que éste sea diseñado para preservar también la memoria histórica mediante proyectos de restauración del sector histórico, La Habana Vieja,²⁶ para muchos el panorama turístico asemeja demasiado a una Habana pre-revolucionaria. Ante los conflictos que subrayan debates en torno a políticas de acceso simbolizadas por las marcadas distinciones entre el panorama turístico y el resto del panorama urbano, el discurso del Estado enfatiza la necesidad de recurrir al turismo a pesar de los problemas que con éste surgen.²⁷ A medida que el turismo extranjero—compuesto principalmente por turistas provenientes de países desarrollados con economías neoliberales—, se comenzó a promover como estrategia de sobrevivencia económica, la economía cubana se empezó a adaptar indirectamente al mercado neoliberal.²⁸ Como señala Louis Pérez, con el desarrollo del turismo, “New development strategies encouraged foreign investments, principally in the form of joint ventures and profit sharing enterprises, changes that themselves were

²⁵ Entre las edificaciones que han transformado el panorama habanero marcando una geografía turística se destacan las grandes cadenas hoteleras europeas, principalmente españolas como el grupo Meliá.

²⁶ La restauración de La Habana Vieja está a cargo de Eusebio Leal, el Historiador de la Ciudad, quien junto con los residentes de clase obrera del distrito histórico, “won the authority to tax tourist and commercial development and directly reinvest a share of the profits into both historical reconstruction and improvement of the water and gas supply and other imperatives or enhancements of daily life” (Cluster and Hernández *History of Havana* 265).

²⁷ En un discurso proclamado en 1993, Castro reconoció los conflictos que emanan del turismo y lamentó el que éste no se promoviera para el consumo nacional. No obstante enfatizó que ante la falta de recursos primos, “las circunstancias actuales nos obligan a desarrollar el turismo, fundamentalmente para disfrute de los turistas extranjeros” (“Discurso del XL aniversario”).

²⁸ Para estudios detallados de la economía cubana ante los fenómenos de globalización y neoliberalización después de la caída de la Unión Soviética, consultar, Antonio Carmona Baez, *State Resistance to Globalisation in Cuba*; H. Michael Erisman and John M. Kirk, Eds. *Cuban Foreign Policy Confronts a New International Order*; Erisman, *Cuba's Foreign Relations in a Post Soviet World*; Erisman and Kirk *Redefining Cuban Foreign Policy: The Impact of the “Special Period”*.

unmistakable portents of a transition to a mixed economy.” (*Cuba: Between Reform and Revolution* 307). Por consiguiente, mediante esa apertura indirecta al neoliberalismo simbolizada por la geografía turística que ha ido reestructurando las relaciones sociales también se ha reconfigurado el mapa urbano. No obstante, al introducirse indirectamente, el proyecto neoliberalizador no tiene el control para reconfigurar completamente el espacio e imponer un modelo de una ciudad neoliberal sobre La Habana. El carácter mixto que la economía cubana ha tomado para salir de la crisis, sí ha ayudado al país a salir de ésta pero también ha tenido efectos sociales negativos.²⁹ A medida que entre finales de los noventa y principios del nuevo siglo la isla ha continuado abriéndose al mercado con más reformas económicas, la amenaza del proyecto neoliberalizador sigue acechando al panorama cubano nacional y urbano. Sin embargo, los mismos esfuerzos del Estado revolucionario por no dejarse arrasar por el proyecto neoliberalizador y por continuar resistiendo—aún desde una economía de forma mixta—representan un obstáculo para la expansión neoliberal del proyecto urbanizador sobre Cuba.

El periodo especial revela los conflictos, desafíos, y contradicciones que enfrenta el Estado cubano a medida que entra en contacto con el mercado neoliberal. Sin embargo, dado que el proyecto neoliberalizador entra en conflicto con el proyecto revolucionario, a diferencia del caso chileno en Cuba no se ha consolidado un Estado neoliberal a pesar de la introducción de reformas económicas de carácter mixto. La

²⁹ Pérez nota que en el 2006, “Tourism receipts accounted for 50 percent of Cuban foreign exchange earnings” (*Cuba: Between Reform and Revolution* 309). Sin embargo, también destaca que a partir de los años noventa han subido los niveles de criminalidad así como los niveles de desigualdad entre aquellos que tienen acceso—directo o indirecto—al industria del turismo, y por consiguiente a CUCs, y aquellos que dependen de un salario en pesos nacionales.

diferencia entre la experiencia neoliberal en Chile y Cuba se destaca a medida que si bien la neoliberalización total de la vida chilena surge de un momento de crisis—el golpe de estado—ante el cual el neoliberalismo es implementado mediante un tratamiento de shock, para resolver la crisis económica de los noventa en Cuba no se emplea ese tratamiento de shock para reestructurar la economía. Por consiguiente, a diferencia de la neoliberalización del espacio urbano en Chile, el panorama turístico mediante el cual la lógica neoliberal se filtra sobre el espacio urbano en Cuba no ha podido borrar la geografía de la justicia social que la Revolución Cubana instauró a través de los procesos de urbanización social en los treinta años previos a la crisis. Más sin embargo, desde comienzos de los noventa, La Habana se manifiesta como un espacio de y en conflicto que, como se arguye en la siguiente sección, el mercado explota para promover un imaginario neoliberal de Cuba como una revolución en ruinas.

De paraísos y ruinas: los imaginarios neoliberales de Santiago y La Habana

Las geografías urbanas de Santiago y La Habana muestran conflictos que surgen de la resistencia a la instauración, completa en el caso chileno y parcial en el caso cubano, de una ciudad neoliberal. Ambas ciudades representan experiencias opuestas de la experiencia neoliberal y de la manifestación de una ciudad neoliberal. El enfoque en la ciudad, que esta tesis toma como punto de partida, se dirige sin embargo no sobre las transformaciones de ciudad material que resultan del proyecto urbanizador neoliberal sino en cómo las prácticas discursivas del proyecto

neoliberalizador se imponen sobre el imaginario urbano. Por lo tanto, esta tesis explora cómo el mercado neoliberal promueve cierto imaginario urbano de Santiago y Cuba, y cómo éste contribuye a la promoción de la ciudad neoliberal como modelo global de la urbanización. Entonces, esta tesis parte de una investigación de cuáles son los imaginarios neoliberales de Cuba y Chile que la lógica neoliberal promueve y cómo éstos son desmantelados por distintas obras literarias producidas en Chile y Cuba a partir de 1990. Si bien ambas ciudades son expuestas a cierta reconfiguración neoliberal del espacio urbano, el imaginario neoliberal que se construye en torno a cada ciudad es distinto y representa un extremo. Los imaginarios neoliberales de Chile y Cuba proponen una idea específica de lo que es la experiencia de la vida urbana en Santiago y en La Habana desde los 1990s. Mientras el imaginario neoliberal de Chile se construye como un paraíso neoliberal, el de Cuba se manifiesta como revolución en ruinas.

Puesto que el proceso neoliberalizador en Chile se ha consolidado en un Estado-neoliberal, es el mismo gobierno quien promueve el imaginario neoliberal de Chile como un paraíso de esa utopía de libre-mercado. Al visitar “Chile Travel”, el Sitio Oficial de Turismo de Chile,³⁰ el visitante es dirigido a entrar en la sección “Vida Urbana Santiago”. Allí la mirada del visitante halla una fotografía (Figure 1) de dos mujeres—altas, blancas, y obviamente de élite—saliendo de una tienda Hermès.

³⁰ La página “Chile Travel” es dirigida por el Servicio Nacional de Turismo (SERNATUR) del Ministerio de Economía, Fomento y Turismo del Gobierno de Chile.



Figure 1. City Life in Chile, <http://www.chile.travel/en/what-to-do/city-life.html>

Las dos mujeres caminan por una acera limpia, simétricamente ordenada. Una lleva una cartera de moda y la otra una bolsa de compras. Ninguna mira a la cámara, ambas claramente demasiado enfocadas en las compras recién hechas en la tienda de lujo. La fotografía guía al visitante a entrar en la sección “Shopping” que invita al turista a visitar el barrio opulento Las Condes. Si bien bajo otras secciones se describe al Centro de Santiago como lleno de “stately old buildings” y al bohemio barrio Bellavista como “picturesque”, Las Condes es resaltado como *la* imagen emblemática no sólo de los barrios de élite, del barrio alto, sino del Chile neoliberal. La página web explica que,

“Since it was founded in 1901, the municipality of Las Condes has become one of the most representative sectors of 21st century Santiago. It is home to diverse neighborhoods that offer everything from fine dining to a business sector to high-end residential areas. It also has an interesting combination of innovative urban architecture, large parks and malls.” (“Chile Travel”)

La descripción de Las Condes resalta una continuidad histórica, no hay un quiebre que señale los procesos históricos del Siglo XX que han reconfigurado la geografía urbana

chilena dentro de la cual se sitúa el barrio. No hay ningún indicio de que en la segunda mitad del siglo hubo en Chile una revolución socialista, ni una dictadura, ni que el Chile del Siglo XXI constituye un panorama postdictatorial. Así la descripción establece una cronología de progreso entre 1901 y la actualidad que culmina en ese panorama Santiaguino que se auto-promueve como primer mundista, blanqueado de todo conflicto histórico, y se establece como *la* imagen de ese Chile, paraíso neoliberal. La fotografía y la acompañante descripción de Las Condes representan el imaginario neoliberal de Chile, dentro del cual la diversidad urbana constituye esa experiencia privilegiada del consumo facilitada por el proyecto neoliberalizador instaurado por la dictadura.³¹ Ese imaginario neoliberal representa la imagen oficial del Chile neoliberal que se promueve, consume, y exporta en el mercado nacional e internacional.

En contraste, al visitar “Cuba Travel”, el Portal del Turismo en Cuba,³² si bien se valida la imagen de la isla caribeña con fotografías de sol y playa con las que dentro del mercado neoliberal se promueve el imaginario del caribe en general, la página de Turismo del Gobierno de Cuba no muestra imágenes exotizadas de mulatas, tabaco, y ron sino que contrapone imágenes culturales simbólicas del legado cultural de la Revolución. La página presenta a La Habana como un “destino cultural” y la mirada del visitante encuentra fotos de bailarines del Ballet Nacional y de unos pioneros

³¹ Al construirse en torno al barrio alto, el imaginario neoliberal de Chile como paraíso neoliberal devela la experiencia privilegiada de clase de esa “small elite [that] leapt from wealthy to super-rich in extremely short order” (Klein *The Shock Doctrine* 104).

³² La página “Cuba Travel: El portal del Turismo en Cuba” es dirigida por el Ministerio de Turismo del Gobierno de Cuba.

sonrientes. Vale la pena enfatizar que ninguna de esas imágenes es apolítica, especialmente la de los pioneros. Con la imagen de los pioneros cubanos se resalta la existencia de un proyecto político específico y mediante la figura de los niños se apunta hacia su perduración. La presencia de esa cualidad política destaca la oposición al proyecto neoliberal por parte del proyecto del Estado revolucionario. Esa oposición se subraya también a medida que el visitante sigue el enlace que le lleva a la página “Habana Travel”³³ que enfoca imágenes culturales de las artes y si bien tiene secciones sobre hoteles, también exhibe otra imagen de pioneros alegres. La imagen de los pioneros enfoca el proyecto de educación y le recuerda al visitante que en Cuba todavía existe la Revolución Cubana. A diferencia de la página del turismo de Chile, la página del turismo de Cuba enfatiza una cronología histórica que subraya la resistencia del Estado cubano a asumir una derrota ante el proyecto neoliberalizador.

La página oficial del turismo en Cuba no incluye una sección dedicada al “Shopping”, lo cual no indica que no haya tiendas de lujo en La Habana o que una ideología consumista no exista en ningún rincón de la isla. Más sin embargo, sí indica algo sobre la imagen que el Estado cubano exporta a nivel internacional y promueve/consume nacionalmente. Es una imagen que revela los conflictos que han surgido desde el comienzo de la crisis económica pero que sin embargo enfatiza un carácter de resistencia al no asumir una derrota. A la misma vez que el gobierno cubano promueve una imagen de resistencia y de una Revolución renovada, el mercado neoliberal promueve la imagen de una revolución en ruinas, encarnada por un

³³ La página “Habana Travel. La Habana: ciudad de encuentros” es dirigida por el Ministerio de Turismo del Gobierno de Cuba.

imaginario urbano estancado en el tiempo. Al afirmar la derrota del proyecto del gobierno revolucionario, el proyecto neoliberalizador introduce otro imaginario neoliberal de Cuba que valida la cualidad “salvadora” del libre-mercado ya que según ésta no hay nada más lógico para impulsar a Cuba al Siglo XXI que la imposición de la aceleración neoliberal del tiempo. Ese imaginario neoliberal que se propone salvar a esa Habana estática es representada por la geografía del turismo, un panorama que ofrece los lujos de primer mundo. Lo problemático para ese imaginario neoliberal es que, como se ha señalado, es el mismo Estado cubano quien introduce las reformas mixtas que integran y limitan a las políticas neoliberales. Así, aunque el mercado neoliberal contrapone el imaginario neoliberal del turismo al imaginario neoliberal de una revolución en ruinas como estrategia de expansión sobre el panorama cubano, la presencia del Estado cubano y sus proyectos sociales irrumpen en esos imaginarios neoliberales mostrando esa lucha por el espacio. Una imagen que ilustra el conflicto entre esos imaginarios urbanos es una fotografía (Figure 2) que enfoca a la tienda United Colors of Benetton en La Habana.³⁴ La fotografía retrata a un hombre y dos niños, todos aparentemente cubanos, pero ninguno está consumiendo los productos de Benetton ni sus miradas están enfocadas en la tienda. Entonces, a pesar de que en el panorama turístico de la ciudad, específicamente en la Plaza Vieja, haya una tienda Benetton, la fotografía representa un imaginario muy distinto al que presenta la fotografía (Figure 1) de las dos mujeres chilenas saliendo de la tienda Hermes.

³⁴ La imagen no pertenece a la página del Ministerio del Turismo. Es una fotografía tomada por un turista/fotógrafo holandés y encontrada en el Internet.



Figure 2. United Colors of Benetton Havana, La Habana, Cuba dec 2005. Willem Kuijpers. <http://www.flickr.com/photos/willemkuijpers/2996834820/>

En esta fotografía (Figure 2) como en las que exhibe la página del turismo, se destaca la presencia de los pioneros—aunque vale la pena subrayar que los pioneros que aparecen en la imagen arriba no sonríen. La mirada del observador se enfrenta primero con la imagen de los dos pioneros, que señala las contradicciones entre el proyecto neoliberalizador y el proyecto revolucionario. La imagen resalta el conflicto que resulta de que la reconfiguración neoliberal del panorama turístico de La Habana

emane del Estado que instauro el desarrollo del turismo como un proyecto económico mixto, pero también presenta la oposición del mismo Estado ante la lógica neoliberal y los imaginarios de Cuba que promueve.

Más allá de los imaginarios neoliberales

A pesar de la promoción de los imaginarios neoliberales de Chile como un paraíso neoliberal y de Cuba como un paraíso turístico y una revolución en ruinas, la ciudad misma y sus habitantes no dejan de resistir y oponerse a esos imaginarios. Partiendo de la noción que “the metropolis is now the point of massive collision” (Harvey, “The Right to the City” 39) no sólo a raíz de la lucha por los recursos materiales sino por el derecho a imaginar la ciudad misma, esta tesis examina cómo desde la producción literaria chilena y cubana se rechazan y dismantelan los imaginarios neoliberales de Santiago y La Habana. *Más allá de los imaginarios neoliberales: espacio urbano, escritura, y justicia social en Chile y Cuba, 1990-2008* se enfoca en cómo a partir de los años noventa distintos autores chilenos y cubanos se han opuesto a esos imaginarios neoliberales al imaginar mediante sus obras narrativas otros imaginarios urbanos que inscriben dentro de sus ciudades distintas luchas por la justicia social. Si bien desde los noventa ha habido un llamado *boom* en la producción literaria de Chile y Cuba que se promueve en el mercado neoliberal por las grandes editoriales transnacionales y que se destaca por obras que validan los imaginarios

neoliberales,³⁵ en esta tesis se analizan obras que no pertenecen a ese corpus literario. El propósito de este estudio es analizar construcciones literarias de Santiago y La Habana que desafían a los imaginarios neoliberales de Chile y Cuba. Se explora cómo al rechazar y dismantelar los imaginarios neoliberales los textos proponen otros imaginarios urbanos que se insertan en los debates en torno a la justicia social en cada contexto. De ese modo, se arguye que al imaginar otras ciudades más allá de la ciudad neoliberal, los textos develan distintas posibilidades para pensar la justicia social en relación a la cultura, la política, la historia, y la economía. El corpus literario que esta tesis analiza—novelas, cuentos, y crónicas publicadas entre 1990-2008—constituye producciones culturales que imaginan la ciudad desde los márgenes de los imaginarios neoliberales, representan experiencias y subjetividades negadas dentro de éstos, y proponen nociones de justicia social íntimamente vinculadas al derecho a la ciudad. Harvey propone que reclamar el derecho a la ciudad constituye una lucha colectiva por dar otra forma al proceso urbanizador. *Más allá de los imaginarios neoliberales* sitúa a las obras narrativas que se examinan como parte de esa lucha por reclamar el derecho a la ciudad—a imaginarla, escribirla, y reconstituirla al revelar las cronologías históricas que en ella han sido inscritas y que los imaginarios neoliberales expulsan al olvido. Por consiguiente, esta tesis analiza cómo al dismantelar los imaginarios

³⁵ En el contexto chileno se distingue la obra de Alberto Fuguet y Marcela Serrano. Para un estudio sobre la circulación del libro en el mercado neoliberal que promueve a esa literatura como la “Nueva Narrativa Chilena”, ver, Cárcamo-Huechante, *Tramas del mercado*. En el contexto cubano, los escritores más notables de ese *boom* narrativo neoliberal son Pedro Juan Gutiérrez, Zoe Valdés, y Abilio Estévez. Consultar, Esther Whitfield, *Cuban Currency: The Dollar and Special Period Fiction* para un análisis enfocado en torno a varias obras situadas dentro de llamado *boom* de la producción literaria cubana promovida por el mercado neoliberal.

neoliberales, los autores reclaman el derecho a la ciudad como un paso hacia la justicia social.

El primer capítulo enfoca un estudio de los textos chilenos *La oscura memoria de las armas* (2008) de Ramón Díaz Eterovic, *De perlas y cicatrices: crónicas radiales* de Pedro Lemebel (1998) y las obras cubanas *Tirar la primera piedra* (1997) de Nancy Alonso y *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela. Partiendo de las teorizaciones de Lefebvre, Harvey, y Edward Soja, el capítulo analiza la manera en que los textos intervienen en la producción social de Santiago y La Habana mediante el desarrollo de imaginarios urbanos que desmantelan los imaginarios neoliberales. Se destaca específicamente la forma en que al producir la ciudad los textos inscriben la memoria como una estrategia hacia la justicia social. Se arguye que al re-escribir la ciudad y re-pensar las posibilidades para el cambio social, los textos teorizan la memoria como un vehículo que constantemente devela un mapa urbano que se opone a los imaginarios neoliberales de Chile y Cuba.

El segundo capítulo toma como punto de partida las investigaciones sobre la producción social de la ciudad para examinar la importancia del acto de escribir la ciudad chilena de la postdictadura y la ciudad cubana del periodo especial. El capítulo analiza las representaciones de las relaciones entre los intelectuales, la escritura, y el poder en las obras chilenas *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño y *La oscura memoria de las armas* de Díaz Eterovic y los textos cubanos *Cien botellas en una pared* de Portela y *Noche de ronda* (2001) de Anna Lidia Vega Serova. Se explora la relación fundacional entre la escritura y el poder en América Latina, según la

teorización de la ciudad letrada desarrollada por Ángel Rama, para después considerar la representación narrativa de las transformaciones de cómo los intelectuales chilenos y cubanos trazan un mapa de Santiago y Habana en las obras analizadas. Se plantea que mediante sus representaciones del acto de escribir la ciudad, los textos proponen una relación distinta al poder y la sabiduría ante las crisis y transiciones llevada a cabo en Chile y Cuba a partir de los años noventa al situarse a sí mismos al margen del Estado y el mercado.

El capítulo tres regresa a un enfoque en la representación literaria de la ciudad, analizando específicamente la construcción del acto de caminar la ciudad en los textos chilenos *Jamás el fuego nunca* (2007) de Diamela Eltit y *De perlas y cicatrices* de Lemebel y las obras cubanas *Tirar la primera piedra* de Alonso y *Silencios* (1999) de Karla Suárez. Partiendo principalmente de las teorizaciones de Charles Baudelaire y Walter Benjamin sobre el acto de caminar, escribir, y representar la ciudad, el capítulo considera la manera en que el desarrollo de la ciudad moderna dio paso a la construcción del caminante urbano como figura literaria mediante cuya mirada se representaba la experiencia urbana. Se examina la manifestación de los personajes literarios que protagonizan las obras que se analizan como caminantes urbanos, la mirada narrativa que enfocan sobre el espacio urbano y la multitud que en éste encuentran, y la manera en que los caminantes se sitúan en la ciudad ante el desplazamiento que destaca a la experiencia urbana de la postdictadura y el periodo especial. Se propone que la reconstrucción neoliberal del espacio urbano inevitablemente define las identidades de los personajes y su sentido de pertenencia en

la ciudad a medida que mientras la experiencia urbana lleva a algunos a identificarse como desplazados también lleva a otros a recluirse y rechazar el acto de caminar la ciudad.

La conclusión explora cómo al trazar mapas urbanos que subrayan geografías de la desigualdad y las experiencias subjetivas de aquellos que son expulsados de los imaginarios neoliberales, las obras literarias problematizan la relación entre la justicia social, el Estado, y el neoliberalismo. Se revisita como punto de partida cómo los debates en torno a la justicia llegaron a tener un enfoque central en cada contexto a medida que en Chile la dictadura militar se construyó como el núcleo de la injusticia y en Cuba la Revolución cubana fue vista como el triunfo de la justicia social. Por consiguiente, se consideran las maneras en que las crisis y transiciones económicas y políticas que se han llevado a cabo en Chile y Cuba a partir de los años noventa han impactado esas nociones de injusticia y justicia social. La conclusión explora las maneras en que mediante sus representaciones de la ciudad los textos analizados desmantelan los imaginarios neoliberales de Chile y Cuba, reclaman el derecho a la ciudad, y presentan intervenciones significativas en los debates sobre la justicia social en cada contexto. Así, a lo largo de esta tesis se subraya la importancia de las intersecciones entre la cultura, la política, la economía, y la historia para aproximar un entendimiento de las luchas por la justicia social no sólo en Chile y Cuba sino en un contexto global ante la hegemonía neoliberal.

Capítulo 1

Espacio, tiempo, y memoria: Representaciones de la producción social de la ciudad en el Chile post-dictatorial y la Cuba del periodo especial

Los años noventa se destacan como periodos transicionales económicos y políticos en Chile y Cuba. Sin embargo estas transiciones, en Chile de un sistema político dictatorial a uno democrático y en Cuba de un sistema económico dependiente en la Unión Soviética a uno alternativo que aún resista la dominación del capitalismo mundial, se han prolongado más allá de la temporalidad que su carácter transicional indicaría puesto que aún se están llevando a cabo. Las transformaciones—sociales, económicas, y políticas—que distinguen a estos periodos, la postdictadura en Chile y el periodo especial en Cuba, han sido documentadas en la ciudad, específicamente Santiago y La Habana. Estas transformaciones revelan aspectos importantes sobre la relación entre memoria, neoliberalismo, y justicia social en el Chile y la Cuba de los años noventa, así como más allá de éstos. La ciudad entonces adquiere un significado importante a medida que es un espacio en el que se documentan los conflictos que emergen durante la postdictadura en Chile y el periodo especial en Cuba y que son perpetuados por el neoliberalismo a medida que éste se trata de imponer, directa e indirectamente, sobre el panorama urbano santiaguino y habanero. El Santiago de los noventa se destaca como una ciudad amnésica en la que se afirma la incompatibilidad del presente con la memoria de las historias suprimidas por la violencia de la dictadura militar y por las políticas mediante las cuales el neoliberalismo se concibe como única

opción para la democracia. La experiencia neoliberal en Cuba es distinta puesto que el neoliberalismo entra en contacto con la sociedad revolucionaria de manera indirecta a través de reformas económicas, como las aperturas al mercado del turismo extranjero, que se desarrollan como estrategias para superar la crisis económica de los años noventa. La Habana del periodo especial, por lo tanto, se manifiesta como una ciudad en la cual la lógica neoliberal trata de arrasar con la historia y la memoria de la Revolución como un proyecto activo de justicia social contraponiendo a ésta la imagen de una ciudad definida por un antagonismo entre el lujo de una geografía turística y la destitución de un panorama en ruinas. Por consiguiente, este capítulo analiza las representaciones literarias de la ciudad en el Chile postdictatorial en la novela policial *La oscura memoria de las armas* de Ramón Díaz Eterovic y el libro de crónicas *De perlas y cicatrices: crónicas radiales* de Pedro Lemebel y en la Cuba del periodo especial en la colección de cuentos *Tirar la primera piedra* de Nancy Alonso y la novela *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela, para evaluar las maneras en que los conflictos entre la memoria, el neoliberalismo, y la justicia social se destacan en la producción social de Santiago y La Habana desde los años noventa.

Publicado en 1998, el libro *De perlas y cicatrices: crónicas radiales* de Pedro Lemebel compila una serie de crónicas que presentan las historias contemporáneas del diario vivir en el Chile post-dictatorial.¹ Las crónicas subrayan y denuncian la represión llevada a cabo por la dictadura militar de Pinochet y su continuidad en el

¹ Todas las crónicas en *De perlas y cicatrices* fueron inicialmente difundidas entre 1996 y 1998 por Radio Tierra, en “‘Cancionero’ un micro-programa de diez minutos, dos veces al día, de lunes a viernes” y algunas publicadas en Punto Final, una revista quincenal de izquierda (Lemebel *De perlas y cicatrices* 6).

contexto postdictatorial chileno. Puesto que esa continuidad se manifiesta en los efectos de los procesos mediante los cuales el neoliberalismo se instituyó en Chile y los cuales fueron inscritos sobre la ciudad, en las crónicas de Lemebel Santiago no simplemente forma parte del trasfondo sino que juega un papel protagónico. Lemebel el cronista deambula por la ciudad para mostrar cómo la geografía social de Santiago perpetuada por el Estado neoliberal refleja la acumulación de los beneficios económicos por parte de las élites y la continuación de la subyugación, pobreza, y enajenación del resto de la población. En *De perlas y cicatrices* Lemebel traza espacios e historias suprimidas para revelar la negación de éstas en el imaginario nacional postdictatorial. Soledad Bianchi subraya que el deambular urbano de Lemebel el cronista se lleva a cabo mediante un “manipuleo con las palabras que traviesamente, y con placer, son atracadas, torcidas, invertidas, disfrazadas, hasta que expresen lo que se busca... se viste la frase para desvestir lo que se mira” (“Pupila equis” 2). En el contexto postdictatorial donde las abundancias neoliberales decoran el imaginario chileno, la escritura de Lemebel es una estrategia que parodia esos excesos neoliberales para “desvestir” lo que éstas esconden—la pobreza, la desigualdad, la violencia.² De este modo, Lemebel ilustra las maneras en que a resultado de la geografía social que fue institucionalizada por la dictadura, la ciudad postdictatorial, además de ser un sitio de olvido, es un espacio de memoria en el cual se inscriben las

² Al leer y (re)escribir la ciudad, utiliza una abundancia de descripciones y adjetivos que Bianchi clasifica como un estilo *neo-barroco* “por un barroco que llegando acá [Chile] pierde el fulgor isleño y la majestuosidad del estuario trasandino al empaparse y ensuciarse en las aguas mugrientas del río Mapocho que recorre buena parte de Santiago” (“Pupila equis” 3).

historias que han sido violentamente suprimidas por la retórica dominante del neoliberalismo.

La oscura memoria de las armas de Ramón Díaz Eterovic, publicada en el 2008, es la doceava en la serie de novelas neo-policiales protagonizadas por Heredia, un detective privado cuyo trabajo es motivado por una búsqueda por la verdad y la justicia.³ Heredia se auto-identifica como “un ojo atento, el vigía que olvida su nombre mientras deja caer su mirada sobre rostros que no conoce” (*La oscura memoria de las armas* 121). Según Díaz Eterovic, “[I]as novelas policiales de los escritores latinoamericanos son protagonizadas por sobrevivientes de la historia de las últimas décadas y por resistentes al nuevo orden socio-político” (“La tinta roja xx). Como uno de esos sobrevivientes y resistentes, Heredia declara que no tiene más bienes que su memoria y sus investigaciones se valen de las memorias de otros sujetos cuyas experiencias son negadas dentro del panorama urbano post-dictatorial. En *La oscura memoria de las armas* Heredia investiga el asesinato de Germán Reyes, el cual a pesar de haber sido descartado por la policía como un robo parece haber sido motivado por más que la criminalidad individual. Al investigar el caso, Heredia descubre que Reyes fue detenido y torturado durante la dictadura militar y que su muerte está relacionada a una red de corrupción y violencia que se destaca como una continuidad de la dictadura

³ Díaz Eterovic señala que la emergencia del género neo-policial en América Latina coincide con la creciente hegemonía del neoliberalismo en esta región. Subraya que la novela negra permite una reflexión crítica de situaciones donde los crímenes no son impulsados por motivos individuales sino que provienen de “las redes ocultas del poder político y económico”. En sus tramas entonces se revela “una realidad condicionada por el fomento de antivalores, por la vivencia y sobrevivencia a regímenes dictatoriales, por la caída de las certezas ideológicas y la instalación de un modo de vida que se traduce a inseguridad y miedo para la mayoría de los ciudadanos” (Díaz Eterovic, “La tinta roja de la novela negra” xvii).

militar en la democracia. Heredia se enfrenta a los dos torturadores de Reyes, los cuales le afirman que mataron a Reyes—en plena democracia—porque éste había descubierto sus identidades y planeaba denunciarlos y desenmascarar el tráfico de armas en el que éstos y otros militares participaban. Sin embargo, la debilidad del sistema judicial chileno es subrayada a medida que la posibilidad de que ambos hombres sean enjuiciados por sus crímenes se desvanece con el suicidio de uno y se implica que si el otro no es protegido por el sector afluente al que pertenece, será usado como un “chivo expiatorio”, asegurando la impunidad de los demás responsables por la violencia dictatorial. Al llevar a cabo sus investigaciones, la mirada de Heredia además revela aquellos espacios periféricos que son expulsados de la geografía neoliberal que propone al barrio alto como la imagen oficial del Chile post-dictatorial. Heredia camina por los márgenes de la ciudad y muestra las luchas de los desplazados por hacer visible su presencia en la ciudad y por reclamar justicia ante los crímenes que se originan durante la dictadura y que se prolongan en el presente.

Publicados en 1997, los cuentos que Nancy Alonso compila en *Tirar la primera piedra* presentan una postura crítica de las historias del diario vivir en Cuba durante el periodo especial. Alonso revela los efectos de las aperturas indirectas al mercado libre que se dieron como resultado de las reformas políticas y económicas ante la crisis económica que emerge a resultado de la caída de la Unión Soviética y la continuidad del bloqueo estadounidense. A través de sus representaciones y (re)escrituras de la ciudad, Alonso sitúa a La Habana como escenario de los debates nacionales y transnacionales sobre la revolución y la justicia. Además, como señala

Helen Hernández Hormilla, en los cuentos de Alonso la ciudad “se torna pretexto, escenario, y personaje que es símbolo de las cotidianas batallas libradas al interior de sus habitantes” (“Ciudad de mi dolor” 1). Al exponer y contextualizar los retos y las contradicciones que emergen durante el periodo especial, los cuentos se oponen a la amnesia con la que el orden neoliberal amenaza imponerse sobre el panorama cubano. Los cuentos enfocan la ciudad como un espacio de conflicto marcado en gran parte por una emergente geografía del turismo que pone en cuestión uno de los aspectos principales del proyecto de justicia social de la Revolución Cubana: la redistribución y reconfiguración social de la ciudad así como de los recursos económicos y culturales de la nación a beneficio de los sectores marginales. Al deambular por La Habana, los personajes en *Tirar la primera piedra* tratan de localizar la producción revolucionaria de la ciudad mediante sus experiencias urbanas y mostrar cómo ésta es un reflejo inevitable del proyecto revolucionario y de la identidad de los sujetos que la habitan.

La novela *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela, publicada en el 2002, expone las maneras en que La Habana del periodo especial refleja y atesora en su composición los procesos sociales, históricos, y políticos, específicamente los retos que el proyecto revolucionario ha enfrentado a raíz de la crisis económica. La novela es narrada por la protagonista, Zeta, una mujer joven que vive en el solar La Esquina del Martillo Alegre y por medio de cuyas descripciones se representan las transformaciones de la ciudad y los sujetos que la habitan. La trama de la novela se presenta en relación a dos homicidios que se llevan a cabo en el año 2000 y que no se revelan hasta el final de la novela: el asesinato del novio abusivo de Zeta y la muerte

accidental de un vecino del solar. Por esta razón, en la narración no se establece una cronología lineal del tiempo sino que los eventos se narran a medida que son recordados dentro de las memorias que Zeta expone al dar anécdotas que toman lugar a lo largo del Siglo XX y que se refieren a sus interacciones sociales con su familia y sus amigos, especialmente con su padre y su mejor amiga Linda. Al enfocar la trama en La Esquina del Martillo Alegre, Portela evoca el panorama habanero que el mercado neoliberal perpetúa: la ciudad en ruinas. Sin embargo, la Habana de los solares en *Cien botellas en una pared* es representada a través de la cotidianeidad de los sujetos que la habitan, desmintiendo la visión unilateral de una Habana y por ende de una Revolución en ruinas. La novela rescata la memoria activa de los triunfos y los retos que ha enfrentado la reconfiguración revolucionaria de la ciudad y que se intensifican durante el periodo especial. De este modo, *Cien botellas en una pared* se opone a la homogeneización neoliberal del espacio que se desea imponer sobre La Habana desde el periodo especial, arguyendo que la Revolución no ha sido derrotada y que es un proceso que sigue definiéndose y luchando por sobrevivir ante los múltiples desafíos que enfrenta.

Tomando como punto de partida los argumentos complementarios de Henri Lefebvre y David Harvey sobre la importancia de la interacción del espacio y el tiempo en la producción social de la ciudad por parte de modos de producción específicos (capitalismo, socialismo, neoliberalismo, etc.), este capítulo analiza el protagonismo de Santiago y La Habana en los textos de Alonso, Díaz Eterovic, Lemebel, y Portela. La primera parte de este capítulo examina la producción del

espacio social durante la postdictadura en Chile y el periodo especial en Cuba.

Específicamente se enfoca en el tipo de ciudades que son forjadas a partir de los años noventa en Chile y Cuba, considerando la relación entre memoria, neoliberalismo, y justicia en la representación textual de la producción social de éstas. La segunda parte del capítulo evalúa las luchas activas por crear una ciudad que rompa con la homogenización neoliberal del espacio social. En las obras de Alonso y Portela se explora la producción de una ciudad revolucionada y revolucionaria, y su relación a lo que Lefebvre llama “espacios diferenciales”. En las obras de Díaz Eterovic y Lemebel se analiza las maneras en que a medida que las luchas por la justicia social son inscritas en la ciudad, la creación de “espacios diferenciales” se lleva a cabo a través de las luchas de los sujetos por reclamar *su* ciudad. Finalmente, el capítulo concluye evaluando la función de los textos como lo que Lefebvre denomina “espacios representacionales”, subrayando la relación entre éstos y la memoria en la producción de una ciudad que resista la reconfiguración neoliberal del espacio social.

La producción social del espacio y el tiempo

En *The Production of Space* Henri Lefebvre arguye que el espacio está continuamente siendo producido. Explica que el espacio, refiriéndose al espacio social, específicamente, la ciudad, no se puede entender como algo que simplemente está allí o solamente algo que existe por sí mismo sino que se debe aproximar como un producto social. Propone que la producción del espacio se lleva a cabo mediante tres elementos: (1) prácticas espaciales (*spatial practices*) que denomina como lo vivido o

las prácticas materiales que ocultan la producción del espacio para apropiarlo y asegurar su reproducción social, (2) representaciones del espacio (*representations of space*) que destaca como lo percibido o los signos que permiten que el espacio sea conceptualizado, y (3) espacios representacionales (*representational spaces*) que distingue como lo concebido o los signos que permiten que se imaginen transformaciones y nuevos significados para el espacio. Según Lefebvre, al entender la relación dialéctica entre lo vivido, lo percibido, y lo concebido se puede revelar la construcción social del espacio que de otra manera pasaría desapercibida. A su vez, decir que el espacio social es una construcción social, indica que el espacio además de ser un medio de producción, control, dominación, y poder, también es un instrumento para el pensamiento y la acción social. Lefebvre reitera que la burguesía y el sistema capitalista no pueden controlar completamente el espacio y esto permite, por un lado, que el capitalismo constantemente trate de imponerse sobre los espacios que crea para seguir subyugándolos o para destruir esos espacios e imponer nuevos espacios para dominar y, por otro lado, que el espacio sea utilizado como un instrumento de acción para las clases dominadas que combaten la hegemonía capitalista. De esta manera, la producción del espacio revela que la lucha de clases se inscribe en el espacio y es parte de esa producción.

Si bien Lefebvre subraya que para entender la producción social de la ciudad es importante considerar la relación entre el tiempo y el espacio, su argumento principal se enfoca en revelar la manera en que el espacio social es una producción social que cambia según el modo de producción (capitalismo, socialismo, etc.) al que

está sujeto. Edward Soja arguye que el enfoque de Lefebvre en dar prioridad al espacio sobre el tiempo se da como una reacción a la hegemonía del tiempo y la historia en el campo de la crítica social y literaria. Citando la yuxtaposición que Michel Foucault establece entre el espacio y el tiempo, Soja reitera que “Space still tends to be treated as fixed, dead, undialectical; time as richness, life, dialectic, the revealing context for critical social theorization” (*Postmodern Geographies* 11). Sin embargo, para liberar al espacio de la hegemonía del tiempo y entender la manera en que los procesos socio-históricos se desarrollan en la ciudad, produciéndola como un espacio social activo, no es suficiente solamente atribuirle vida al espacio sino analizar las maneras en que ambos el tiempo y el espacio entran en contacto para forjar distintas nociones del tiempo y el espacio según cada modo de producción. Por consiguiente, en *The Condition of Postmodernity* David Harvey propone que así como el espacio no se puede leer como una entidad pasiva, tampoco se puede asumir que el tiempo simplemente transcurre. Harvey elabora el argumento de Lefebvre al argüir que hay múltiples nociones del tiempo y que es importante entender las maneras en que éstas son manipuladas por los modos de producción dominantes para llevar a cabo diversas funciones políticas. A su vez, propone que el espacio y el tiempo no pueden tener significados objetivos que sean independientes de las prácticas y los procesos materiales que son utilizados para reproducir la vida social. Por esta razón, cada modo de producción o formación social implica distintas prácticas y conceptos del tiempo y el espacio. Además enfatiza que,

The history of social change is in part captured by the history of the conceptions of space and time, and the ideological uses to which those

conceptions might be put. Furthermore, any project to transform society must grasp the complex nettle of the transformation of spatial and temporal conceptions and practices. (218)

Harvey reitera que el tiempo y el espacio no pueden ser entendidos independientemente de la acción social ya que las relaciones de poder siempre están implicadas en las prácticas temporales y espaciales. Explica que cuando el espacio y el tiempo son asignados significados sociales el orden social es duplicado. Añade que por consiguiente los órdenes simbólicos del espacio y el tiempo proveen un marco interpretativo para la experiencia mediante la cual los sujetos aprenden qué o quiénes son en la sociedad.

Las teorizaciones complementarias que proponen Lefebvre y Harvey sobre el tiempo, el espacio, y su vínculo con las relaciones sociales si bien se enfocan en torno a discusiones sobre la modernidad y el capitalismo, siguen siendo relevantes y útiles para entender la manera en que los modos de producción que promueve el neoliberalismo tratan de imponerse sobre las concepciones del espacio y el tiempo en el Chile de la postdictadura y la Cuba del periodo especial. Si bien Lefebvre arguye que en la producción del espacio por parte del capitalismo el tiempo se constituye como una velocidad, un constante tiempo presente que arrasa con la noción de tiempos históricos que no se subordinan a éste, el espacio que produce el capitalismo neoliberal representa una velocidad aún más intensa en torno a la imposición de una temporalidad de un presente constante que trata de borrar todas otras temporalidades que no le sean serviles.

Más allá del barrio alto:

la producción neoliberal del espacio urbano postdictatorial

Lefebvre y Harvey arguyen que el capitalismo consolida su hegemonía a manera que es capaz de crear espacios propios, es decir, a manera que produce un espacio social capitalista. A su vez, el capitalismo neoliberal afirma su hegemonía al imponer la geografía neoliberal sobre los panoramas urbanos que transforma. En Chile, puesto que el neoliberalismo fue institucionalizado por parte de la dictadura para su beneficio y el de sus descendientes, es difícil distinguir entre el espacio que produjo la dictadura y el espacio que continúa produciendo el neoliberalismo desde la transición a la democracia. Es difícil entonces pensar en la transición chilena a la democracia como una verdadera ruptura con la dictadura y al hablar del Chile actual parece más adecuado hablar de un contexto postdictatorial que de uno verdaderamente democrático. Según Federico Galende, “‘Postdictadura’ es una palabra abyecta. Nace ya subordinada a cierto ánimo del terror, a ese momento calamitoso de la historia después del cual es el terror mismo quien inicia la marcha hacia su ocultamiento” (“Postdictadura, esa palabra” 146).⁴ El uso de la palabra postdictadura no señala que la dictadura “Estuvo en Chile” sino que revela que aún está allí mediante sus múltiples residuos, como las políticas neoliberales. Por consiguiente, la producción del espacio neoliberal es una extensión del espacio dictatorial. Harvey señala que, “One of the

⁴ Galende afirma que no se debe “hablar de postdictadura como lugar en que la crítica trama hoy su última contestación al oficialismo de época, sino como prueba de ese oficialismo que *es* la época”. Explica que la lógica de acumulación burguesa que trataba de afirmarse antes de 1973 se consolida con el golpe de estado, puesto que la ofensiva neoliberal triunfa descartando “el terror como accidente en el pasaje hacia la liberación de su propia lógica de acumulación”. La continuidad de esa ofensiva es visible a manera que lo que se llama democracia en el Chile actual es el dominio del neoliberalismo que “no reposa más en la exclusión de nuestros sueños [sino] en su inclusión abrupta distorsionada” (146).

principal tasks of the capitalist state is to locate power in the spaces which the bourgeoisie controls, and disempower those spaces which oppositional movements have the greatest potentiality to command” (*The Condition of Postmodernity* 237). De este modo, el capitalismo neoliberal promueve la imagen del barrio alto como el espacio social que produce y le constituye como el centro del poder, desplazando los espacios ocupados por las clases dominadas, como el centro y los barrios marginales, para así asegurar que éstas no sean una amenaza a su poder. A su vez, el conocimiento que la retórica dominante del neoliberalismo produce sobre el espacio social impide que se vea más allá de los límites que establece. Ese conocimiento impide, por ejemplo, que se vea que lo que el neoliberalismo ha hecho no es generar riquezas e ingresos para la población general sino acumularlos en las manos de las élites. Por consiguiente, la imposición de políticas neoliberales no han implicado una redistribución social de las riquezas y los ingresos, promoviendo la igualdad social, sino que ha sido una redistribución hacia arriba mediante la cual las clases dominantes acumulan las riquezas, un proceso que Harvey denomina como “accumulation by dispossession” (*Brief History of Neoliberalism* 159-60). En *De perlas y cicatrices* y *La oscura memoria de las armas* Lemebel y Díaz Eterovic exponen que la imposición del barrio alto como la imagen oficial del Chile Actual es una construcción social y al desmitificarla revelan la manera en que la ciudad postdictatorial es una extensión de la ciudad dictatorial.

Mediante sus crónicas Lemebel expone la manera en que el neoliberalismo produce una imagen oficial de la ciudad, el Santiago modernizado, representado por el

barrio alto, instituyéndole como el centro del poder y simultáneamente desplaza a las comunas pobres a la periferia de ese imaginario nacional urbano. Revela que a pesar de que el neoliberalismo trata de suprimir esa periferia urbana, ésta se resalta mediante su ausencia en la construcción oficial del Chile neoliberal. En “La comuna de Lavín (o ‘el pueblito que se llamaba Las Condes’), Lemebel comienza su crónica escribiendo, “[c]omo un merengue enrejado, Las Condes es la comuna que da el ejemplo de un vivir pirulo, económicamente relax, modelo de organización y virtud con sus jardincitos recortados y sus veredas limpias donde pasean el ocio los habitantes de ese sector de Santiago” (*De perlas y cicatrices* 169). El barrio alto se manifiesta como el núcleo de la dictadura ya que es habitado por aquellos que se beneficiaron del golpe y de las reformas neoliberales de Pinochet. Puesto que gracias a esas reformas neoliberales sus riquezas no sólo se preservaron sino que se multiplicaron, en el contexto democrático los habitantes del barrio alto Las Condes tienen más que suficientes recursos económicos y beneficios políticos que les permiten no sólo vivir alejados de las poblaciones sino simular que viven en un país distinto. Como señala Tomás Moulian, “los sectores acomodados se aíslan en su barrios cómodos, lujosos, dotados de todos los servicios y oportunidades urbanas” (*Chile actual* 124). Esa utopía pinochetista, o el “emperifollado barrio alto, sembrado de torres y experimentos arquitectónicos, edificios cuadrados y pirámides, como maquetas de espejos para saciar la imagen Narcisa y garantizada del Chile actual” es la Imagen Oficial del Chile neoliberal que su retórica dominante promueve (Lemebel *De perlas y cicatrices* 169). La fragmentación social según el estatus económico de los habitantes de cada comuna

entonces se esconde detrás de esa construcción del Chile neoliberal. La crónica revela que esa imagen oficial que las clases dominantes promueven y exportan no es compatible con el Santiago pobre y la represión que se continúa ejerciendo sobre él. Subraya además que las injusticias sociales siguen perpetuándose a medida que la negación de la presencia y pertenencia de los sectores pobres en la ciudad es legitimada por la exclusión de éstos en la construcción oficial del Chile neoliberal.

La mirada urbana de las crónicas de Lemebel revela que al promover el barrio alto como modelo oficial del Chile neoliberal se promueve el arquetipo aristócrata como paradigma a imagen del cual se debe (re)construir la geografía urbana. De este modo, las crónicas exponen que la reconstrucción nacional de la ciudad que llevó a cabo la dictadura militar continúa en la postdictadura a medida que ésta es promovida por el orden neoliberal. La crónica “Los albores de La Florida (o ‘sentirse rico, aunque sea en miniatura’) describe cómo de un día para otro el paisaje campestre en la ciudad fue arrasado por “la modernidad expansiva de la urbe [que] hizo de La Florida una comuna de cartón, poblada de villas y condominios a la rápida, con nombres elegantes” (189). La crónica ilustra cómo el modelo neoliberal de las comunas ricas se impuso sobre La Florida para que ésta fuera habitada por una mezcla de personas de sectores medios. El acceso a una réplica del barrio alto, aunque en escala menor, que se simula mediante comunas como La Florida permite que las clases medias que las habitan puedan “sentirse rico[s], aunque sea en la miniatura”. Así Lemebel enfatiza la manera en que la lógica neoliberal se redime a medida que crea la ilusión del acceso democrático a ese desarrollo que promueve al construir nuevas comunas que reflejan

la imagen oficial del Chile neoliberal. Sin embargo, subraya que esa ilusión del acceso es solamente eso, puesto que la lógica de la transformación y planificación urbana no pone en contacto a estas clases medias con las élites ni con sus riquezas, sino que les atrapa en un espacio geográfico determinado para el desarrollo moderno donde pueden ejercer su papel de “pobres ricos”. La mirada urbana de Lemebel muestra que, como señala Moulian, el acceso a esas comunas no representa “estrategias de movilidad social puesto que el efecto de su despliegue no es un cambio de estrato. Se trata de algo distinto, pero simbólicamente muy importante: de un acceso a la ‘modernidad’ de los bienes u objetos que antes estaban restringidos a los ricos” (*Chile actual* 100). La crónica cuestiona esas estrategias de movilidad que promueve el neoliberalismo al argüir que esas nuevas comunas no simbolizan una verdadera democratización del acceso sino la ilusión de ello. Aunque mediante el acceso a una vivienda en La Florida sus habitantes creen ascender en la escalera socioeconómica del país y así tener un pedacito de los milagros neoliberales, ese consumo simboliza un contrato esclavizante con el mercado.

Mediante sus crónicas Lemebel denuncia la expulsión y negación de todo aquello que no es compatible con la imagen del Chile postdictatorial que el Estado neoliberal promueve. En “La inundación” Lemebel describe cómo en el invierno se desmitifica la imagen oficial del Santiago neoliberal a manera que durante éste se revelan las “carencias y pesares” de los sectores pobres. Así, la mirada urbana que emplea Lemebel en sus crónicas se destaca como una que “le otorga visibilidad a lo invisible, [y] busca hacer presentes las ausencias” (Daniel Noemi Voionmaa *Leer la*

pobreza en América Latina 141). La crónica señala que puesto que en el invierno las lluvias que arrasan la ciudad afectan más a los sectores pobres cuyas viviendas se desbaratan por secciones o se inundan, es entonces cuando sobre éstos se enfocan las cámaras del periodismo y revelan la existencia de esas poblaciones negadas. Sólo en momentos de crisis, como las inundaciones, se muestra en la televisión “la cara oculta de la orfandad periférica como es” y esos sectores marginales “por única vez al año aparecen en las pantallas como una radiografía cruel del pueblo” (Lemebel *De perlas y cicatrices* 141). A su vez, la crónica de Lemebel funciona como una radiografía que muestra lo que no se percibe sobre la superficie del paradigma de la geografía modernizada del Santiago neoliberal. Esa radiografía expone la imagen ilusoria del Chile neoliberal que se crea sobre la negación de los barrios pobres y que es desenmascarada cada invierno cuando los rostros de los damnificados adquieren visibilidad en los medios y revelan la violencia a la que son sujetos. La crónica explica que aunque a resultado de las inundaciones se reconoce la presencia de los sectores pobres en el imaginario nacional postdictatorial, ese recuerdo es rápidamente borrado puesto que emana la incomodidad y la lástima de otros que prefieren olvidarlo confiando que representa una anomalía y que los albergues temporales proporcionados por el Estado serán suficiente para asegurar que la periferia no vuelva a desestabilizar la imagen oficial del Santiago neoliberal—al menos hasta el siguiente invierno. Según propone Walter Benjamin en “Theses on the Philosophy of History”, la noción de *progreso* asume que ciertas cosas ya han sido superadas y por ende quedan fuera de su norma. Explica que cuando el progreso lleva a los sujetos a pensar que se está más allá

de algo, cuando ese algo sucede la reacción inmediata es llenarse de asombro y preguntar cómo es todavía posible que eso ocurra. Sin embargo, es en esos momentos que se revela la realidad que esconde esa noción de progreso. La reacción ante la aparición de la periferia urbana y de los rostros de sus habitantes en la televisión debe ser entonces una que resalte que ese estado de sufrimiento y pérdida por parte de los sectores pobres no es la excepción sino la norma. La radiografía que Lemebel construye en su crónica hace visibles las temporalidades que entran en conflicto en la producción del espacio y las maneras en que el tiempo del neoliberalismo trata de suprimir todo otro tiempo al ocultar la existencia de geografías de la pobreza y la violencia en la producción de la imagen oficial de la ciudad neoliberal.

Como en las crónicas de Lemebel, el mapa urbano de Santiago que *La oscura memoria de las armas* traza expone que el espacio social que construye el neoliberalismo no es sólo el barrio alto sino el panorama que resignifica como periférico para poder consolidar el poder en manos de las élites. Díaz Eterovic revela que en el acto de significar el poder en el barrio alto, la geografía neoliberal desplaza al centro de Santiago como otro panorama más de la periferia neoliberal. Si bien desde la fundación de la nación el centro de la ciudad ha sido el espacio en que se ha consolidado el poder, ya que en éste se encuentran el palacio del gobierno, los tribunales, bancos, etc., con el golpe de estado en 1973, la dictadura traza un nuevo mapa en el que el centro del poder es trasladado simbólicamente y materialmente al barrio alto. El bombardeo a La Moneda y su subsiguiente reconstrucción a manos de la dictadura marca la reconstrucción de la ciudad, y la nación chilena, sobre las ruinas

del proyecto de la Unidad Popular. El poder entonces es consolidado en el barrio alto y, a manera que las políticas neoliberales impuestas por la dictadura marcan el desarrollo económico en los espacios de las clases altas, la dominación de éstos sobre el resto de la ciudad se impone como la lógica neoliberal que justifica la resignificación del panorama urbano santiaguino desplazando a la periferia todo lo que no es compatible con éste. Ante esa resignificación social del centro de la ciudad, la novela de Díaz Eterovic reivindica el Centro como un espacio en el cual se llevan a cabo las luchas sociales por la ciudad. La mirada urbana de Heredia localiza *su* ciudad entre la geografía neoliberal y construye un mapa de su barrio, el Centro. Heredia vive en la calle Aillavilú con Bandera, cerca del Río Mapocho, camina por las calles Paseo Puente, Catedral, Estado, Antonia López Bello, la Plaza de Armas, el Paseo Ahumada, el Barrio Bellavista, frecuenta lugares como el bar “Touring”, el bar “City”, el cabaré “La Piojera”, el Mercado Central, la Vega, y el quiosco de Anselmo. Al deambular por estos lugares que representan no sólo la periferia sino también la cultura popular, la mirada de Heredia permite que se reitere y valide la existencia de esos lugares que a pesar de estar situados al margen de la imagen oficial del Chile neoliberal, sí existen en Chile. De este modo, Heredia le da visibilidad a los sujetos que habitan esos espacios—los vendedores ambulantes, los pobres, los inmigrantes—y muestra,

la miseria y los secretos agazapados en [las] esquinas [de la ciudad]; el dolor anidado bajo los puentes, la humedad de los conventillos, la ebria resignación de los que dormían en las veredas, la tristeza de las putas que deambulaban por los portales, el metal traicionero de los estiletes, el llanto del mocoso que pedía limosna en el último bus a ninguna parte. (Díaz Eterovic, *La oscura memoria de las armas* 141)

Mediante la representación del centro, y los sujetos que lo habitan, la mirada de Heredia permite que *La oscura memoria de las armas* revele que estos espacios también son la producción social del neoliberalismo aunque sean desplazados a la periferia de la imagen oficial del Chile neoliberal. De este modo expone que los espacios que definen al Chile neoliberal no son sólo los malls y barrios encerrados del barrio alto sino los barrios periféricos en los que se destaca la desigualdad social, la pobreza, y la promoción del consumo esclavizante.⁵ La mirada urbana de Heredia permite que se rescate el panorama del centro y por ende se rehúsa a ceder a las demandas del mercado por representar a Santiago como un paraíso neoliberal, sueño del consumo.

La oscura memoria de las armas traza las transformaciones urbanas impulsadas por la dictadura y las políticas neoliberales que promueven la expansión de la imagen del barrio alto sobre todo Santiago y de esta manera muestran cómo la temporalidad del neoliberalismo se constituye como una velocidad de un presente que se construye e instituye constantemente. Harvey arguye que “any struggle to reconstitute power relations is a struggle to reorganize their spatial bases. It is in this light that we can better understand ‘why capitalism is continually reterritorializing with one hand what it is deterritorializing with the other’” (*The Condition of Postmodernity* 238). Heredia observa esas constantes transformaciones del capitalismo neoliberal en Santiago mientras recorre la ciudad y su mirada se enfoca en la cambiada

⁵ La mirada urbana de Heredia, como la mirada urbana de las crónicas de Lemebel, permite que se rescate esa geografía periférica sin explotarla, es decir recupera la existencia de esa periferia como una manifestación activa de la ciudad que se rehúsa a ser absorbida por el neoliberalismo.

aparición de una gran avenida que si bien hace menos de seis meses le era familiar en el presente le es casi irreconocible. Heredia nota que,

Donde antaño existió un monumento al Che Guevara había unas réplicas gigantescas de Mampato y Ogú; donde recordaba haber visto viejas casas de adobe, se levantaban enormes edificios de departamentos, en el estadio donde Los Prisioneros dieron su primer recital, se imponía la estructura de un supermercado cuyas escaleras mecánicas se veían desde la calle. (Díaz Eterovic, *La oscura memoria de las armas* 197)

La descripción del cambio del monumento del Che por uno de Mampato y Ogú es importante puesto que muestra cómo la rebeldía y movilización popular representada por el Che es reemplazada por figuras que no amenazan el orden neoliberal.⁶ La transformación del panorama urbano marcada por la presencia de construcciones de departamentos y malls señala las maneras en que el despliegue de la imagen oficial del Chile neoliberal asegura el poder y el orden de las clases dominantes. No es coincidencia entonces que al investigar la muerte de Germán Reyes, Heredia localice a Vicente Tapia y Danilo Uribe, ex-militares y agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), dentro de esa geografía del neoliberalismo. Después de determinar que la muerte de Reyes no fue producto de un asalto, Heredia sigue el rastro de Tapia y Uribe con la espera de que por medio de éstos pueda descubrir las identidades y paraderos de Toro y Fullerton, los dos torturadores que sospecha asesinaron a Reyes.

⁶ Mampato y Ogú son dos personajes animados que protagonizan una serie de aventuras en revistas y en películas (*Revista Mampato*). Mampato es un niño que vive en Santiago y que gracias a un cinto mágico viaja por el tiempo. Las aventuras de Mampato son objeto de consumo a medida que éste protagoniza películas y revistas. En sus aventuras por el tiempo, Mampato se une a distintas luchas históricas para el entretenimiento de su audiencia infantil. En una de sus aventuras conoce a Ogú, un cavernícola amistoso. Al viajar por el tiempo, la caricatura subraya la presencia de un pasado distante y por lo tanto no amenazante. No debe ser coincidencia que un monumento al Che fuera reemplazado por estos dos enormes muñecos animados.

Tapia trabaja como vendedor de condominios y casas en un “barrio encerrado”, mediante los cuales se manifiesta la continuación de la “reconstrucción nacional” de la ciudad a través de la imposición del panorama neoliberal. A Uribe lo localiza en un centro comercial del barrio alto donde trabaja como jefe de seguridad. Si bien Tapia cede al miedo de ser juzgado por su participación en la dictadura, Uribe continúa ejerciendo la violencia dictatorial al sacar a Heredia de su oficina y ordenar a otros agentes de seguridad del mall que lo golpeen y lo tiren afuera en un basurero. De este modo, la novela establece un vínculo entre el mall, la economía neoliberal, la dictadura, y la injusticia. Al localizar a los militares en la geografía neoliberal que se impone en la ciudad, la mirada de Heredia muestra cómo los trabajos que en ésta ejercen los militares retirados continúan preservando el orden y el poder de las clases dominantes. A su vez, revela la prolongación de la violencia dictatorial y su función de asegurar el orden neoliberal y los intereses de las clases dominantes. De este modo reitera que “a pesar de las apariencias, el pasado seguía vivo” (113) y resalta la necesidad de la justicia y de desenmascarar el orden neoliberal que es la prolongación de la dictadura ya que en la ciudad postdictatorial todo es “apariencia, engaño, máscara, ocultamiento, mentira” (262).

Por consiguiente, *La oscura memoria de las armas* se enfoca en mostrar los espacios que revelan la violenta historia del horror dictatorial y su prolongación en el Chile actual para exponer la perduración de la temporalidad de la dictadura en la producción de la ciudad postdictatorial. La novela rescata la memoria de la violencia de la dictadura que suprime el orden neoliberal y que se manifiesta en el plano urbano

mediante espacios que se rehúsan a ser absorbidos por éste y asimismo le dan visibilidad a esa violencia. Al investigar la muerte de Germán Reyes, Heredia descubre que éste fue torturado en Villa Grimaldi y que su asesinato puede estar conectado a la muerte de Julio Suazo, otro detenido que también fue torturado en la Villa. Al tratar de conocer más detalles sobre la muerte de Suazo, Heredia contacta a Yolanda, la hija de éste, quien le lleva a Villa Grimaldi. Al llegar a la Villa, Heredia toma un folleto informativo y al leerlo, la narración inserta parte del texto en la novela y así comunica la historia de Villa Grimaldi. La novela revela que la Villa fue un “restaurante y lugar de reunión de políticos, intelectuales y artistas” y que después del golpe de estado fue confiscado por la “DINA, que lo inauguró como centro secreto de detención, tortura y exterminio” (94). La novela entonces traza un mapa de los espacios urbanos que produjo la dictadura y que el neoliberalismo continúa rechazando dentro de su construcción oficial de la ciudad.⁷ De este modo se subraya no sólo la necesidad de recordar los crímenes de la dictadura sino también se enfatiza la necesidad de hacer visibles espacios como Villa Grimaldi, puesto que como resultado de la amnesia neoliberal esos espacios urbanos pasan desapercibidos y con ellos la injusticia que promueven la impunidad y la amnesia. Al situar parte de la trama en la Villa, la novela combate la totalidad de la amnesia neoliberal al denunciar la violencia dictatorial y sus violaciones a los derechos humanos y enfatiza la ineficacia del sistema jurídico que respeta la impunidad garantizada a los militares por

⁷ Villa Grimaldi ocupa un lugar marginal dentro del Santiago postdictatorial a medida que geográficamente no ocupa un espacio central dentro de la geografía urbana y además la Villa está restringida por la narración dominante de reconciliación y perdón que propone el Estado para anular su potencial político.

la Constitución Política de 1980 que impuso Pinochet y que impide que se les juzgue y condene por crímenes de desaparición y tortura.⁸ A su vez, la mirada de Heredia subraya la falta de justicia en el Chile postdictatorial al recordar que el reporte de la Comisión Valech no permite que se nombren a los ejecutores de esa tortura y por lo tanto no puede ser usado como documento jurídico. La mirada urbana de Heredia hace visible las memorias suprimidas al recordar que los detenidos fueron torturados en la ciudad, en sitios que a diferencia de Villa Grimaldi aún no han sido reconocidos, y que el panorama que promueve el neoliberalismo borra y niega todo recuerdo de su existencia.

¿La ciudad en ruinas?:

El periodo especial y la producción de una Habana bajo crisis

La crisis económica de los años noventa impulsa al Estado cubano a modificar sus políticas internacionales. Entre éstas se destacan las aperturas indirectas al mercado transnacional, principalmente las aperturas al turismo extranjero como medida de subsistencia económica. Las demandas del mercado global por productos

⁸ En 1990 Patricio Aylwin ‘inauguró’ la democracia creando la *Comisión Verdad y Reconciliación*, conocida como la Comisión Rettig, “para abordar el tema de los damnificados y del terrorismo de Estado” (Moulian *Chile actual* 69) al presentar el informe, “el presidente Aylwin pidió perdón, con lágrimas en los ojos, a nombre del Estado” (70). Sin embargo, las investigaciones de la Comisión “no desembocan en una instancia judicial y no comprenden a los damnificados por torturas prolongadas y prisión abusiva”, y a causa de la Ley de Amnistía que aprobó Pinochet en 1978, la cual impide la condena legal por crímenes de Estado cometidos entre 1973 y 1978, el informe no pudo exponer públicamente los nombres de los culpables (70). En el 2003 el presidente Ricardo Lagos creó la *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, conocida como a Comisión Valech, la cual compiló más de 35 mil testimonios de víctimas de la tortura. La primera parte se dio a conocer en el 2004 y la segunda en el 2005; pero, nuevamente la Comisión no resultó en procedimientos legales puesto que los nombres de los torturadores no podían ser expuestos públicamente, además, el Estado estableció que los archivos de los testimonios se mantendrían secretos por cincuenta años. Como arguye Moulian, en el Chile ‘post-autoritario’ el Estado reconoció y continúa reconociendo “la impunidad de las altas cúpulas” (71).

culturales que representen una imagen de una Cuba que sea compatible con su lógica neoliberal ha influido la producción de textos literarios que representan una Cuba amnésica suspendida en el tiempo y en constante estado de suciedad, corrupción, y decadencia.⁹ En estos textos la ciudad se representa como un espacio en ruinas, y en su mayoría los textos expresan elogio y nostalgia hacia lo que consideran la elegancia y belleza de un pasado perdido, el panorama urbano pre-revolucionario de las grandes mansiones y hoteles de lujo.¹⁰ A su vez, los textos enfocan la existencia de un creciente panorama turístico marcado por hoteles para extranjeros que promueven relaciones de desigualdad entre los cubanos. Mediante imágenes unilaterales que se presentan como transparentes, se propone que la Revolución Cubana en efecto no pudo producir un espacio social revolucionario y que la imagen de una Habana peligrosa y en decadencia es el verdadero legado de la Revolución. En este contexto, *Tirar la primera piedra* y *Cien botellas en una pared* se destacan ya que enfocan miradas críticas sobre los efectos de la crisis económica en la ciudad del periodo especial, y al escribir desde Cuba presentan una perspectiva interna de los conflictos y contradicciones que transformaron y marcaron el panorama urbano de los noventas pero sin caer en generalizaciones unilaterales sobre una Habana en ruinas. Alonso y Portela muestran que La Habana es más que ruinas, y en sus textos exponen cómo la crisis económica ha afectado la construcción social de la ciudad a medida que las relaciones que se llevan a cabo entre los sujetos en estos espacios cambian y los

⁹ Ver los textos de Zoé Valdés, Pedro Juan Gutiérrez, y Abilio Estévez, entre otros.

¹⁰ Antonio López explora la connotación racista de ese imaginario pre-revolucionario en “Cosa de blancos: Cuban American whiteness and the Afro-Cuban occupied house”.

espacios adquieren nuevos significados. Sus obras no tratan de imponer una perspectiva ciega sobre la ciudad, es decir no evaden situar una visión crítica sobre los problemas que a causa de la crisis económica se manifiestan en la ciudad y cambian la configuración social de ésta. Alonso y Portela sitúan miradas críticas sobre *su* ciudad para entender las maneras en que durante los años noventa se produce una Habana en crisis que revela los conflictos y contradicciones que emergen durante éste y que se convierten en puntos claves de reflexión para pensar la ciudad y Cuba más allá del periodo especial.

En los cuentos que compila en *Tirar la primera piedra*, Alonso retrata La Habana del periodo especial como un espacio en conflicto. Mediante los espacios urbanos en que toman lugar las tramas de sus cuentos, Alonso ilustra la complejidad de las contradicciones que emergen durante la crisis económica y plantea los retos que la Revolución debe enfrentar en su constante lucha por la justicia social. A través de un enfoque en los espacios urbanos que habitan y transitan los personajes en sus cuentos, Alonso problematiza como parte de la producción de la ciudad el desplazamiento que se refleja en las transformaciones de la geografía urbana habanera y que también se destaca en los personajes mismos. De este modo, al ilustrar el panorama del turismo en la ciudad, Alonso enfoca los procesos sociales que más que estar inscritos en ella han llevado a su producción y lo que implican para los ciudadanos así como para la nación. En “Tirar la primera piedra”, el primer cuento de la colección, la mirada de la doctora Nora, la protagonista, expone la nueva geografía del turismo para extranjeros que emerge en los años noventa. Nora camina hacia el

Hotel Habana Libre para encontrarse con unos argentinos que le llevan un regalo de una amiga suya. A manera que se acerca al hotel Nora señala la incomodidad que siente ante la hostilidad que le esperará al aproximarse a los espacios designados para el turismo extranjero. Nora sabe que cualquier cercanía a turistas la podría denominar como sospechosa de ser jinetera.¹¹ De hecho, cuando entra al hotel a reunirse con la pareja de argentinos teme que las miradas que se sitúan sobre ella la traten con “susplicacia” y “desprecio” y la denominen como “una buscavidas” (Alonso *Tirar la primera piedra* 7). Mediante las tensiones que la mirada de Nora documenta, el cuento muestra la manera en que la crisis económica ha afectado la producción de la ciudad no sólo a medida que ha trazado un nuevo mapa turístico, sino que a medida que ese panorama del turismo para extranjeros refleja la resignificación de los espacios y las relaciones sociales que se llevan a cabo en éstos. Si bien antes de los noventa los cubanos participaban en un turismo nacional, en el momento en el que el Estado propone el desarrollo del turismo como industria para extranjeros como una medida para afrontar la crisis económica, el lugar de los cubanos en esos nuevos espacios turísticos se convierte en un punto de contradicción según la compatibilidad de esas medidas con el programa socialista del Estado benefactor cubano.¹² Ese cambio en las relaciones sociales se destaca cuando Nora entra al hotel y el portero la saluda fría y

¹¹ El jineterismo es un fenómeno que gana visibilidad en Cuba durante el periodo especial. Esther Whitfield explica que “The tourist boom gave rise to a spectrum of unofficial service providers, from self-styled tour guides to tobacco resellers to *jineteros* and *jineteras*, the hustlers whose conspicuous presence has redrawn racial hierarchies” (*Cuban Currency* 8). Si bien en su sentido más estricto el jineterismo es sinónimo de la prostitución, hay quienes denominan el jineterismo como cualquier relación en la que un cubano toma ventaja económica de un turista.

¹² En el 2008 se levanta la prohibición a que los cubanos se hospeden en hoteles, una medida que forma parte de las aperturas efectuadas por Raúl Castro.

sospechosamente usando el término señora. Ese saludo le causa extrañeza a Nora puesto que entiende que el ser interpelada como señora y no cómo compañera le marca como un sujeto no productivo dentro de la comunidad imaginada de la nación revolucionaria. El cuento podría enfocarse en estas transformaciones en las relaciones sociales para descartar el proyecto de la Revolución, sin embargo Alonso identifica estos conflictos como punto de reflexión para preguntar qué tan profundos son los efectos morales e ideológicos del desarrollo de la industria del turismo para extranjeros, de qué manera se podrán superar, y qué revelan sobre el futuro de una Habana y una Cuba socialista. A lo largo del cuento Nora trata de mantenerse al margen de la geografía del turismo, llevando a la pareja de argentinos por “otros lugares, más allá de los hoteles, y comprobar cuántas cosas había en Cuba, aparte del *jineterismo*” (12-13). Sin embargo, al final del cuento Nora se da cuenta que no puede seguir evadiendo la realidad tangible de los efectos de la crisis económica y los problemas que emergen en torno a éstos. De este modo, Alonso reconoce que la geografía del turismo y las tensiones sociales que emergen con éstos forman parte de la producción social de la ciudad por parte de la Revolución. El cuento ilustra una Habana bajo crisis que refleja un proyecto revolucionario que lucha por sobrevivir. Mediante este enfoque Alonso propone que reivindicar el proyecto revolucionario no es cuestión de esconder los efectos del turismo y la crisis económica sino de reconocer y afrontar esos conflictos para críticamente pensar el futuro de la ciudad y Cuba ante los retos del mercado neoliberal global.

A su vez *Tirar la primera piedra* expone las maneras en que los efectos del turismo se destacaron más allá de espacios urbanos como los hoteles y de ese modo reitera los aspectos y efectos contradictorios que emergieron a raíz de las medidas tomadas por el Estado para afrontar la crisis económica. Usando un tono irónico, en su cuento “La paja en el ojo ajeno” Alonso ilustra el pragmatismo con que un funcionario de estado observa la resignificación de los espacios urbanos durante el periodo especial. Parte del cuento se sitúa en el aeropuerto donde Atilio, “un funcionario del departamento de relaciones internacionales del Ministerio de Salud Pública” (18), espera el arribo de uno grupo de españoles que llegan para asistir a un congreso en La Habana. Si bien la Revolución no concibe por sí misma el aeropuerto como un espacio social, el significado que éste toma mediante las relaciones sociales que en éste se producen durante el periodo especial le destaca como producto de la Revolución. En el aeropuerto la mirada de Atilio identifica la presencia de parientes o allegados a los viajeros y de taxistas que por deambular por el aeropuerto son sospechosos de ser “traficantes de turistas”, personas que coordinaban arreglos de hospedaje clandestino, y “choferes piratas”, que ofrecían un servicio de transporte más económico al de los taxis oficiales (18-19). La mirada de Atilio identifica en todo cubano a un sospechoso de estar envuelto en actividades consideradas ilegales relacionadas al turismo o la corrupción y por ende mentalmente proclama condenas morales sobre éstos. Sin embargo, el cuento revela que el mismo Atilio toma parte en las actividades que condena. Mediante la tensión que el cuento establece entre las condenas morales que Atilio denuncia y sus propias acciones, Alonso desvela el aspecto contradictorio y

conflictivo que adquieren espacios como el aeropuerto en el que se llevan a cabo actividades que a pesar de ser condenadas oficialmente son prácticas que emergen con el mercado del turismo como medidas suboficiales para participar en la misma industria que el Estado ha denominado como la respuesta a la crisis económica. De este modo se expone la manera en que la producción del espacio está marcada por un constante conflicto entre un medio de producción revolucionario que, en su grado más extremo y pragmático representado en Atilio, genera prácticas y relaciones suboficiales que de varias maneras son contradictorias con su propia retórica y un medio de producción neoliberal que se filtra a través del turismo extranjero y que afecta el carácter de las múltiples relaciones que se desarrollan entre cubanos así como con extranjeros. Alonso además propone una reflexión crítica sobre los efectos del desplazamiento que se manifiestan en la producción social de esa Habana bajo crisis. La mirada que Atilio enfoca en el aeropuerto como espacio transitorio revela el desplazamiento físico, a manera que los sujetos se sitúan en espacios turísticos por razones económicas, social, a medida que su presencia en el aeropuerto les redefine dentro de la nación, e ideológico, ya que las tensiones entre las denuncias morales de Atilio se complican al mostrarse que él mismo participa en las actividades que condena. El cuento entonces impulsa una reflexión crítica sobre los efectos del desplazamiento y su relación a los (re)significados que adquieren los espacios sociales durante el periodo especial para poder tratar de entender su relación al proyecto de justicia social de la Revolución y al mercado neoliberal.

Por consiguiente, en “No renegarás” Alonso traza un paralelo entre una Habana bajo crisis y una crisis de valores que emerge en los sujetos que viven la transformación de la ciudad durante el periodo especial. Mediante esas crisis se presenta el choque entre las ideologías del mercado y de la Revolución que afectan la producción de la ciudad y la sociedad. El cuento detalla los eventos que llevan a Raquel, una dirigente sindical, a suicidarse. Se narra que Raquel entabla una crisis interna a raíz de lo que percibe como el deterioro ideológico de su sociedad, una crisis que la lleva a recluirse en su hogar antes de suicidarse. Raquel se había rehusado a ver una realidad “donde las quebraduras morales, las injusticias, empezaban a ser insoportables” (38) hasta que su hijo, Mauricio, fue detenido en el aeropuerto y acusado de ser un taxista pirata. Al subrayar la decisión de la familia de que Mauricio fuera taxista particular como una estrategia de subsistencia familiar y vincularla a la emergencia del turismo en Cuba como estrategia de subsistencia nacional, Alonso evita la conclusión de condenar las actividades relacionadas al turismo como ilegales e inmorales e invita a una reflexión compleja sobre los efectos de las medidas tomadas por el estado para sobrevivir y cómo algunas de éstas tienen el efecto opuesto en ciertos espacios y sujetos y en determinadas instancias. Antes de suicidarse Raquel coloca su carné de identidad a su lado para “simplificarle las cosas a la familia” (32). De este modo se acentúa que Raquel ha perdido su identidad revolucionaria al no poder localizar una manifestación activa del proyecto revolucionario entre la reestructuración turística que arrasa sobre la ciudad y la nación. A su vez, la reclusión de Raquel en el espacio doméstico y el suicidio en su recámara se destacan como efectos

contradictorios de uno de los legados de la revolución: la participación activa en la esfera pública de las mujeres como sujetos revolucionarios. Simultáneamente se enfatiza la contradicción en la transformación de la presencia de la mujer en el espacio público durante el periodo especial ya que con el desarrollo de un panorama turístico también surgió una creciente presencia de jineteras en la ciudad. El suicidio de Raquel muestra su falta de pertenencia ante las contradicciones que se reflejan en los espacios turísticos que produce la Revolución. A medida que la trama se desarrolla “No renegarás” crea un paralelo entre la crisis interna de valores que entabla Raquel y los efectos de la crisis económica en el panorama ciudadano. Al comienzo del cuento Raquel habla por teléfono con su esposo Orestes, el cual nota algo raro en su voz y decide volver del trabajo para verla. Mientras Raquel se prepara para suicidarse Orestes enfrenta una serie de obstáculos al transitar la ciudad y tratar de regresar a su casa pronto. Al ilustrar el paso de Orestes por el espacio público, el cuento refleja las transformaciones en la ciudad que surgieron como resultado de la crisis económica: no puede conseguir un taxi, tiene que esperar en una larga cola el ómnibus, y no puede llamar a casa desde un teléfono público porque a éste le falta el auricular. De esta manera “No renegarás” traza un paralelo entre la ciudad en crisis y la crisis interna que entablan los sujetos mismos. Ante esas imágenes del deterioro de la ciudad y los valores revolucionarios, Alonso nota que la localización de la validez de la Revolución no yace en esencializarla ciegamente o en rehusarse a reconocer los efectos conflictivos de las reformas económicas y sociales impulsadas durante el periodo especial, como lo hizo Raquel. Al enfocar los desplazamientos de los sujetos en la

ciudad, y por ende en la nación, en *Tirar la primera piedra* se resalta la necesidad de reconocer las tensiones que se manifiestan en los espacios y sujetos que produce la Revolución para comenzar a afrontar los efectos de éstas y subsecuentemente reevaluar las medidas tomadas para afrontar la crisis económica de los años noventa.

La novela *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela destaca la producción social de La Habana, enfocándose en gran parte en la década de los años noventa hasta el año 2001. Al mostrar en la constitución de la Habana del Siglo XXI los rastros de la ciudad que se produce durante el periodo especial, Portela impulsa una reflexión sobre los efectos de la crisis económica más allá de los años noventa y su relación con la imagen dominante de Cuba que el mercado neoliberal promueve. Como se ha señalado, uno de los efectos de las demandas del libre mercado en la producción literaria sobre Cuba desde los años noventa es la imposición de la representación de una ciudad en ruinas y saturada por un panorama turístico como la imagen dominante de Cuba que se promueve para el consumo internacional. Escrita desde dentro de Cuba, *Cien botellas en una pared* ilustra la manera en que la crisis económica afectó la producción social de La Habana y los rastros de esa configuración social a comienzos de los años 2000 evitando caer en una simplificación de Cuba como una ciudad y sociedad en ruinas. Uno de los aspectos que caracteriza a la novela de Portela es el humor con que trata temas que generalmente son explotados por la literatura que promueve el mercado neoliberal. Ante la representación de la escasez que se dio en Cuba durante los años más duros de la crisis económica como la imagen dominante que el mercado neoliberal impone sobre la totalidad del panorama cubano,

Portela presenta una visión humorística que juega con esa representación para desmitificarla. *Cien botellas en una pared* no se niega a reconocer que como resultado de las aperturas al mercado, mediante la promoción del turismo para extranjeros, para tratar de aliviar la crisis económica se dieron transformaciones sociales que se ven reflejadas en la cambiante geografía de la ciudad a partir de los años noventa. Portela reconoce la presencia en la ciudad del auge del jineterismo, de la falta de alimentos, y de las prácticas suboficiales que emergieron como estrategias de sobrevivencia, y desvela la manera en que éstas han sido comercializadas por el mercado para promover la derrota del proyecto revolucionario y justificar la adaptación de Cuba al esquema económico y político del neoliberalismo. La novela expone los límites de esas representaciones a medida que Zeta narra las distintas maneras mediante las cuales trata de afrontar la crisis económica. Cuando su amiga Yadelis le sugiere ser jinetera como ella, Zeta prueba su suerte pero concluye, “[c]omo jinetera soy un fracaso”, entre otras razones porque “quien busca una negrita bella difícilmente se conforma con una blanquita pelandruja a la cual le sobran algunos kilogramos” (Portela. *Cien botellas en una pared* 78). Al representar el fracaso de Zeta como jinetera, la novela parodia la imagen sexualizada de la mujer cubana para revelar la manera en que la lógica del mercado la construye como una imagen racializada, exotizada, y sensualizada de la mujer negra que promueve para el consumo de los turistas, generalmente europeos y de edad avanzada. La novela entonces enfatiza que si bien las representaciones más explotadas de las experiencias vividas durante el periodo especial surgieron como resultado de la crisis económica, fueron inscritas en

la ciudad, y esa transformación del espacio público se refleja como la producción de una Habana bajo crisis, éstas no pueden ser generalizadas sobre todo sujeto ni sobre todo el tiempo y el espacio. Ante el impulso del mercado por promover como totalidad la figura de la mujer cubana como una jinetera que emerge dentro de la destitución y escasez del periodo especial, Portela presenta una mirada humorística que revela los límites de esas representaciones y propone otras maneras en que las mujeres se destacaron por la ciudad para enfrentar la crisis económica. Zeta señala que a lo largo del periodo especial sus conocimientos de mecánica fueron los que le ayudaron a afrontar la crisis ganando dinero arreglando carros. Similarmente, su amiga Linda trabaja como profesora particular de idiomas, identificando de este modo economías suboficiales que emergen *underground* por la ciudad desde el periodo especial. Las representaciones de Zeta como mecánica y Linda como profesora son importantes ya que muestran a mujeres ejerciendo una agencia social en la ciudad que rompen con las representaciones sensualizadas de la mujer cubana que promueve el mercado. Portela entonces desmitifica la imagen de La Habana y de Cuba que el mercado demanda y promueve al destacar en la producción de una Habana bajo crisis un conflicto entre los usos ideológicos de las transformaciones de la ciudad y los sujetos por parte del mercado y el Estado revolucionario. Si bien la retórica del Estado ante el periodo especial ha sido caracterizarle como un momento transicional, el mercado por su parte generaliza y exagera los efectos de la crisis para proclamar la derrota del tiempo y el espacio de la Revolución y promover la adopción de políticas neoliberales como la única opción para el futuro.

A su vez, *Cien botellas en una pared* desmitifica la imagen de Cuba que el mercado neoliberal utiliza para generalizar los años más duros del periodo especial como la totalidad de la producción social de La Habana por parte de la Revolución. Al incorporar dentro de la trama referencias a la imagen de Cuba que es compatible con el mercado, la novela muestra la manera en que esa idea de Cuba se filtra en la ciudad misma y de esa forma expone los límites de esa construcción. Una tarde del 2001 en que Zeta está en casa de Linda, se para en su balcón y observa el panorama citadino. Su mirada se detiene sobre “la ciudad, tan blanca, y bella de lejos” (96). Sin embargo al describir La Habana de Siglo XXI, aclara que esa Habana inmaculada solamente le es visible “desde la altura que ocultaba la devastación, que tiende un velo de recato sobre la miseria y el horror” (96). Ante esta descripción y puesto que esa Habana que Zeta describe no refleja sus demás descripciones de *su* ciudad, la novela impulsa una reflexión en torno a cuáles son la devastación, miseria, y horror que se esconden y dónde se localizan. Si bien el enigma de la trama de *Cien botellas en una pared* es el homicidio que se anuncia al principio y que no se revela hasta el final, las representaciones de La Habana en la novela no ilustran una ciudad en devastación, miseria, u horror.¹³ Similarmente, al leer las novelas policíacas que Linda escribe y que son protagonizadas en La Habana y al pensar en los crímenes que éstas describen, Zeta se pregunta “¿Podría acaso ocurrir, *en la realidad*, o sea, en La Habana

¹³ Si bien la trama se enfoca en el abuso físico y psicológico que Zeta recibe por parte de su novio, Moisés, el horror en ese caso no es la violencia del abuso doméstico o el hecho de que ocurra en una sociedad revolucionaria en pleno Siglo XXI, sino que Zeta no encuentre nada malo con ello y lo tolere como normal porque entre el abuso y su atracción física hacia Moisés, la segunda es más fuerte. A su vez, a pesar de que la trama culmina con dos homicidios, éstos no son representados como un efecto de la crisis económica, sino más bien son producto de conflictos personales entre los personajes.

finisecular, un asesinato así de atroz y quedar impune?” (164). Zeta entonces le cuenta la trama de la novela a su novio, Moisés, y, porque sabe que él no tiene interés en la ficción, se la narra como un hecho de la vida real. Para captar su interés Zeta le dice que es una historia que escuchó como, “[u]n rumor. Un chisme de barrio. Una bola de Radio Bemba, emisora popular que nos mantiene a los cubanos al tanto de todo, o casi todo, lo que se esconde tras la censura al periodismo sensacionalista” (165). Moisés escucha atentamente y cree que el crimen que relata es un hecho de la vida real ocurrido en La Habana, ante lo cual Zeta se asombra puesto que ha podido hacer que la persona más incrédula que conoce asimile la trama de la novela como realidad. Es interesante notar el elemento de veracidad y transparencia que adquiere la historia a medida que Zeta atribuye el relato al habla cotidiano, al conocimiento popular de la bamba, es decir, al chisme que corre de boca en boca. La novela juega con las demandas del mercado, al aludir una Radio que supuestamente desvela lo que la censura esconde. Si bien el atributo popular de dicha emisora le sitúa dentro de una tradición de radios clandestinas, el tono humorístico de Portela se destaca a medida que Zeta le clasifica como periodismo sensacionalista. De este modo, *Cien botellas en una pared* cuestiona la transparencia de las representaciones de La Habana promovidas por el mercado como una ciudad saturada por la violencia. Al incorporar a la trama las representaciones de y recepciones a la ciudad violenta, la novela muestra los límites de esa construcción y los usos políticos que le son adscritos. El éxito de las novelas policíacas de Linda revela la celebración de éstas por parte del mercado, ya que al narrar crímenes violentos que toman lugar en La Habana éstas venden una

imagen de Cuba que cumple una función política específica. La novela expone que la imagen de una Cuba en la cual la violencia crece de forma exponencial distorsiona la producción del espacio social por parte de la Revolución y disminuye la probabilidad de encontrar espacios no violentos para así eliminar toda posibilidad de imaginar que Cuba esté saliendo del periodo especial y que se estén forjando alternativas a la crisis, a nivel estatal e individual.

Cien botellas en una pared además problematiza la representación del crecimiento de la ciudad en los espacios urbanos, específicamente los solares, para subrayar las tensiones que se manifiestan en la producción de éstos durante el periodo especial y que el mercado explota. Si bien con respecto al tema del crecimiento el mercado generalmente promueve una representación del auge de los espacios turísticos, la novela se enfoca en otros espacios que reflejan la composición social de la ciudad y los retos más allá del turismo que ha enfrentado la Revolución y que contribuyen también a la construcción de una ciudad en crisis. Por consiguiente, *Cien botellas en una pared* presenta una mirada crítica sobre los problemas que se destacan en la producción de La Habana antes de los años noventa y que han sido exacerbados a causa de la crisis económica. Como parte de éstos, la novela destaca en la producción social de la ciudad los conflictos entre las temporalidades y los espacios asociados con el campo y la ciudad. Zeta describe el solar en que vive como uno compuesto por una “población flotante, una recua de tíos, primos, sobrinos, cuñados y suegros también con acento oriental y costumbres campestres” (45). De este modo, la novela enfatiza el reto que han presentado en la producción social del solar los

procesos de inmigración del campo a la ciudad. Si bien la creciente inmigración a la ciudad se identifica como un problema en La Habana desde antes del periodo especial, la novela muestra que ésta es exacerbada durante la crisis económica a medida que el poder transformador de La Habana como lugar de oportunidades sigue imponiéndose sobre el campo. La creciente inmigración a la ciudad y la falta de recursos para construir suficiente vivienda y acomodar a los nuevos habitantes urbanos durante el periodo especial contribuyen a la producción de una ciudad bajo crisis. La novela entonces arguye que más allá de ser un espacio de encuentro entre las temporalidades y los espacios del campo y la ciudad, La Habana del periodo especial se convierte en un espacio de conflicto. A su vez, *Cien botellas en una pared* resalta el reconocimiento del efecto de las tormentas tropicales que afectan la isla y la destrucción que causan como un elemento importante en la producción de La Habana finisecular. Por consiguiente, las grietas que Zeta nota en su solar no son presentadas bajo el esquema de la ciudad en ruinas que promueve el mercado sino que son entendidas como un producto de las tormentas y los bajos recursos del estado que limitan la magnitud de los proyectos de restauración. Al subrayar la falta de recursos económicos para los proyectos de restauración de la ciudad y el problema de la vivienda ante el crecimiento de la población capitalina como dos aspectos importantes que marcan la producción social de La Habana del periodo especial, la novela expone los desafíos que la Revolución enfrenta al tratar de seguir forjando espacios sociales y asegurar su producción de la ciudad más allá del periodo especial. Además, mediante su enfoque detallado en la producción social del solar, la novela se opone a la

representación de éste como un espacio en ruinas que el mercado perpetúa para descartar cualquier posibilidad de la continuación del proyecto revolucionario más allá del periodo especial.

Más allá de la crisis:

localizando la existencia de una ciudad revolucionada y revolucionaria

Lefebvre enfatiza que cada sociedad, o cada modo de producción con sus relaciones específicas de producción, forja su propio espacio. En *The Production of Space* arguye que para que una sociedad se consolide y sobreviva, debe ser capaz de formar su propio espacio. Según su criterio, “[a] revolution that does not produce a new space has not realized its full potential; indeed it has failed in that it has not changed life itself, but has merely changed ideological superstructures, institutions or political apparatuses” (Lefebvre *The Production of Space* 54). Por esta razón, concluye que la creación de un espacio socialista, en la Unión Soviética así como en otras regiones donde se han llevado a cabo procesos revolucionarios a lo largo del Siglo XX, ha sido una transición fracasada. Esta conclusión es interesante puesto que uno de los enfoques centrales que se leen en las exposiciones de la producción de la ciudad de La Habana que se destacan en *Tirar la primera piedra* y *Cien botellas en una pared* es el debate sobre el espacio que produce la Revolución Cubana. Si bien el argumento que propone Lefebvre descartaría la producción de un espacio social por parte de la Revolución Cubana, los textos de Alonso y Portela entran en diálogo con ese argumento refutándolo al problematizar una discusión sobre el tipo de espacio que

ha producido la Revolución y su relación al capitalismo neoliberal. Ambas obras exponen los distintos tipos de espacios que ha producido la Revolución en diversos momentos y de esa manera revelan los varios procesos que entran en tensión en la producción social de la ciudad de La Habana durante el periodo especial. A su vez, al enfocarse en las relaciones entre el espacio urbano y el tiempo, los textos de Alonso y Portela se insertan en los debates sobre cuáles son las temporalidades y los espacios que son compatibles con la producción de un espacio revolucionario ante la hegemonía neoliberal.

Al ilustrar el espacio que produce el proceso revolucionario, los cuentos de Alonso contraponen el panorama turístico a espacios que coinciden con el proyecto de justicia social que propone la Revolución. Ante las problemáticas según la relación entre la geografía urbana, el desplazamiento, y la justicia social, *Tirar la primera piedra* rescata la memoria del triunfo de la Revolución Cubana en el contexto del periodo especial al localizar en La Habana la existencia de una ciudad revolucionada. Alonso presenta la interacción entre el tiempo y el espacio en la producción social del espacio revolucionario mediante una activación de la memoria de las transformaciones sociales y los procesos históricos que impulsó la Revolución. Al representar una memoria activa del proyecto de justicia social de la Revolución Cubana, *Tirar la primera piedra* no refuta que la geografía turística sea una producción social de ésta sino que expone cómo dentro de ésta se sitúan varias temporalidades en conflicto que revelan las relaciones sociales y los procesos históricos de la lucha revolucionaria. En “Tirar la primera piedra” Alonso establece la manera en que las aperturas al turismo

extranjero han modificado el plano urbano y expone una cronología histórica en la que sitúa los procesos sociales que han transformado la ciudad. Al comienzo del cuento Nora recuerda que el amigo argentino al que va a visitar le indicó como punto de encuentro “el antiguo Habana Libre” (Alonso *Tirar la primera piedra* 7). Ante esa noción de que el turismo arrasa con los espacios, definiéndolos y dejando las transformaciones revolucionarias en la “antigüedad”, se narra que “[p]ara Nora ese seguía siendo el *Habana Libre*, si acaso el antiguo Habana Hilton, aunque los europeos hubieran comprado la mitad de ese hotel, dedicado ahora al turismo extranjero” (7). Si bien el cuento localiza el hotel en el presente referencial del texto como un nuevo espacio del panorama turístico,¹⁴ mediante la mirada memoriosa de Nora, Alonso permite que el hotel sea leído más allá de su ubicación indirecta dentro del mercado global. De este modo “Tirar la primera piedra” rescata en la representación del Hotel Habana Libre la memoria del triunfo de la Revolución y su reconfiguración social de la ciudad que se ven reflejados en la resignificación del hotel. Reitera que éste fue inaugurado por Fulgencio Batista como el Hotel Habana Hilton y en 1960 es nacionalizado y renombrado Hotel Habana Libre.¹⁵ Señala que el hecho que en 1996 el hotel adquiriera el prefijo Tryp muestra cómo Cuba ha tenido que recurrir a las inversiones extranjeras y al turismo como estrategia económica para

¹⁴ Desde 1996 la mitad del hotel le pertenece a la compañía hotelera española Meliá.

¹⁵ El hotel fue diseñado en Estados Unidos, construido por la compañía hotelera Hilton e inaugurado como el Hotel Habana Hilton en 1958 bajo el auspicio de Batista. Cuando el ejército revolucionario entra a La Habana en 1959, Fidel Castro utiliza el hotel como su cuartel, “la Suite La Continental, habitación 2324, por un período de tres meses, se convirtió en el Puesto de Mando de la Revolución”, y en 1960 es nacionalizado y renombrado Hotel Habana Libre. <http://www.hotelhabanalibre.com/>

asegurar la sobrevivencia de la Revolución. El cuento también enfoca una mirada sobre el Museo de la Revolución, el cual está localizado en el Palacio Presidencial que ocupó Batista y en su nueva función como museo literalmente atesora un recuento histórico del proceso revolucionario. Mediante su representación de estos espacios, Alonso localiza en La Habana del periodo especial la existencia de una ciudad revolucionada, es decir, un espacio que marca un cambio radical con la configuración del espacio de la Cuba pre-revolucionaria. “Tirar la primera piedra” subraya las maneras en que la Revolución recodificó el panorama urbano, redistribuyendo y resignificando los espacios, y enfatiza que su temporalidad no se sitúa en un pasado lejano sino que se manifiesta como una temporalidad presente y activa de una cronología socio-histórica del cambio social.¹⁶

A su vez, en *Cien botellas en una pared* también se localiza la existencia de una ciudad revolucionada como parte de la producción social de la Revolución. Mientras Alonso presenta la perduración de la ciudad revolucionada en espacios como el Hotel Habana Libre y el Museo de la Revolución, Portela presenta los retos que ésta ha afrontado a través de su representación de la producción social del solar dentro de las transformaciones sociales de La Habana impulsadas desde el triunfo de la Revolución. Dada su connotación de subrayar los problemas de la vivienda en Cuba—la falta de recursos para restaurar los edificios ante los desastres naturales, la sobrepoblación en ellos a causa de la migración, y la falta de construcción de más

¹⁶ Si bien ha habido una tendencia en ver a Cuba como un museo de la revolución o como un espacio donde el paso del tiempo ha sido truncado (Whitfield *Cuban Currency* 206), Alonso no permite que La Habana se vea como espectáculo sino como una manifestación de la memoria activa de la lucha revolucionaria por la justicia social.

vivienda—, el solar no sería el espacio más evidente en el que se localizaría la ciudad revolucionada. Sin embargo, en su exposición de la producción social del solar la novela también revela la manera en que éste se destaca como un espacio en cuya configuración se marcó un cambio notable al triunfar la Revolución y por lo tanto es un espacio que forma parte de la reconfiguración y resignificación del panorama urbano post-1959. Zeta cuenta que el solar, al que se refiere como el palacete, “fue la residencia de alguien con mucha plata, algún oligarca dueño de centrales azucareros o vegas o cafetales o fincas ganaderas” (Portela *Cien botellas en una pared* 32). Esta representación del solar, ilustra la riqueza y las desigualdades económicas pre-revolucionarias que se destacaban a través de la concentración de la riqueza en las clases aristócratas. La novela contrapone a esa imagen la transformación social de los espacios urbanos que impulsó la Revolución, específicamente mediante la redistribución de la ciudad. Según Zeta en 1961 el palacete fue resignificado como propiedad estatal y su espacio redistribuido. Dada la cercanía de su ubicación con el recién formado Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el palacete “se convirtió en una casa de huéspedes gratuita... para individuos relacionados con el cine: directores, guionistas, actrices, camarógrafos, criticones, y el resto de la farándula” (36), los cuales llegaban de todas partes de la ciudad, de todas las provincias del país, y del extranjero. Por medio de estas descripciones se señala la transformación del panorama urbano de los años sesenta y se localiza la memoria de una ciudad revolucionada, no sólo por la redistribución y consecuente resignificación de los espacios sino también por la creación de nuevos espacios para fomentar el

proyecto de cambio y justicia social que propone la Revolución. Por consiguiente, según Zeta, los artistas andaban “por las calles con una cámara a cuestas, siempre a la captura de escenas vívidas en locaciones auténticas” y al recordar esas imágenes dice, “[l]os imagino rebeldes, entusiastas, dinámicos, plenos de vitalidad, optimismo e ideas novedosas” (36-37). De este modo la novela rescata la memoria de la ciudad revolucionada por el arte y destaca la importancia de la creación de espacios para la creación artística, ya que con la creación del ICAIC “surge la posibilidad de crear en Cuba un cine entendido como ‘el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística, y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas’” (“Cubacine”). *Cien botellas en una pared* se detiene sobre estas transformaciones urbanas para impulsar una reflexión crítica sobre los retos que ha tenido que enfrentar la ciudad revolucionada. Zeta explica que el palacete dejó de ser una casa de huéspedes para artistas ya que “[p]oco a poco, entre proscripciones y persecuciones, estalinismo puro y duro según papá, se disolvió la comparsa. Los del cine se fueron mudando a otras casas y otros países” (Portela *Cien botellas en una pared* 42), evocando la década de los años setenta, específicamente el Quinquenio Gris.¹⁷ La novela entonces enfatiza en la producción social del palacete los conflictos sociales, históricos, y políticos que se han llevado a cabo dentro del proceso revolucionario. *Cien botellas en una pared* subraya estas transformaciones no para descartar la validez el proyecto revolucionario sino para reflexionar sobre sus distintas facetas y cómo éstas han afectado la producción social de la ciudad, especialmente el

¹⁷ Para una discusión sobre el Quinquenio Gris, ver Ambrosio Fonet, “El Quinquenio Gris: Revisitando el término”.

efecto que momentos como el Quinquenio Gris han tenido sobre la configuración de la ciudad revolucionada, la producción artística, y la formación de sujetos revolucionarios. Portela además reitera la importancia de la sobrevivencia de la ciudad revolucionada ante las amenazas del mercado por homogeneizar la ciudad como un espacio en ruinas, en el cual la memoria de las transformaciones revolucionarias es opacada como un pasado lejano y derrotado. La novela impulsa una reflexión sobre los retos que ha afrontado la ciudad revolucionada al destacar en el solar una parte de ésta que fue truncada por un pragmatismo dogmático. Mediante su representación de la construcción social de la ciudad, la novela enfatiza la importancia de reconocer los errores que se han cometido dentro del mismo proceso revolucionario para evitar su repetición y fomentar aperturas para la creación de espacios, como el ICAIC, que aún constituyen parte de una ciudad revolucionada así como revolucionaria.

Si bien Lefebvre arguye que la resignificación de los espacios es un aspecto de la producción social de la ciudad por parte de un modo de producción específico (socialismo, neoliberalismo, etc.), explica que para que éste pueda verdaderamente forjar su propio espacio social debe también crear nuevos espacios. Por lo tanto, la ciudad revolucionada no sólo debe marcar un cambio en la producción del espacio social—al resignificar los espacios y reconfigurar el panorama urbano—sino que también debe ser símbolo de que la ciudad, y el modo de producción que la forja, es capaz de generar las condiciones de producción para la creación de nuevos espacios en los cuales se manifieste una constante posibilidad de la continuación del cambio social, es decir una ciudad revolucionaria. Los espacios que componen la ciudad

revolucionaria deben cumplir la función de librar al tiempo y al espacio de la temporalidad capitalista para así construir “an alternative kind of society in which value, time, and money are understood in new and quite different ways” (Harvey, *The Condition of Postmodernity* 238). Según Lefebvre las revoluciones del Siglo XX no han podido producir sus propios espacios, sin embargo *Tirar la primera piedra* revela que a pesar de que la Revolución Cubana no ha podido forjar una ciudad completamente revolucionaria, sí ha producido espacios significativos para el cambio social que se destacan como una ciudad revolucionaria. En “Tirar la primera piedra” cuando Nora lleva a sus amigos argentinos por la ciudad les muestra lugares que al no formar parte del panorama turístico “pasarían inadvertidos para un visitante” (Alonso 12). Mientras caminan por La Habana, se narra que, “[e]l Hospital ‘Hermanos Ameijeiras’ les pareció un sueño, un hotel de lujo” y “[e]n una escuela, se emocionaron al escuchar a los niños decir *Seremos como el Che*” (13). Alonso entonces permite que se localice la ciudad revolucionaria en la representación de espacios sociales, como el hospital y la escuela, que marcan una ruptura con la producción capitalista del espacio y la creación de una sociedad basada en valores que promueven la justicia social. A su vez, reitera tres de los efectos más significativos del proyecto de justicia social de la Revolución: la universalización de la ayuda médica, el descenso de las tasas de analfabetización, y la institucionalización de la educación gratuita. El acceso universal a la ayuda médica y a la educación resaltan el enfoque de las reformas revolucionarias en devolver la dignidad a aquellos a quienes esos derechos habían sido negados desde la construcción de la nación. Resaltar la

importancia de la salud y la educación también recupera la memoria de la desigualdad social que ha tratado de eliminar la Revolución y que es uno de los efectos principales del auge del neoliberalismo en América Latina, y en el mundo. Al destacar estos espacios en el panorama urbano, Alonso les localiza como espacios de memoria activa y como pruebas tangibles de que la Revolución sí creó un espacio social revolucionario. Además, al describir el hospital como un hotel de lujo, el cuento opone a la geografía turística del periodo especial la memoria de la redistribución social de la ciudad y la creación de espacios de utilidad para los cubanos mismos mediante los cuales el triunfo de la Revolución fue inscrito en la ciudad. En “Tirar la primera piedra” la memoria activa de la Revolución es un vehículo que permite que no se descarte la validez de su proyecto y que propone un re-descubrimiento de la ciudad que identifique la existencia de una ciudad revolucionaria. De esta manera, muestra la posibilidad de crear lo que Lefebvre llama “espacios diferenciales” (*The Production of Space* 52), es decir, espacios donde se manifiesta una resistencia a las relaciones hegemónicas que promueve el capitalismo y mediante los cuales se reivindicán alternativas a éste basadas en las prácticas sociales de los sujetos mismos.¹⁸

Si bien en *Tirar la primera piedra* Alonso localiza la existencia de una ciudad revolucionaria en espacios institucionales, como las escuelas y los hospitales, en *Cien botellas en una pared* Portela localiza la ciudad revolucionaria en espacios que crean los sujetos mismos independientemente del estado. Al representar la producción social

¹⁸ Los espacios diferenciales son espacios de resistencia a las fuerzas de homogenización que promueven los espacios abstractos del capitalismo. Lefebvre subraya el conflicto dialéctico que existe entre los espacios diferenciales y los espacios abstractos que se definen mediante la homogenización, la jerarquización, y la fragmentación social.

del “celeberrimo apartamentito de Centro Habana” de Ana Cecilia, alias la Gofia, la novela ilustra cómo mediante la función social que desempeña éste se destaca como parte de la ciudad revolucionaria (Portela *Cien botellas en una pared* 133).

Específicamente, el apartamento se distingue entre la geografía habanera del periodo especial a causa de las fiestas para mujeres que la Gofia y su novia, Mari la Roja, auspician en él. Zeta explica que:

La noticia corrió de boca en boca y el apartamentito se hizo célebre en toda la ciudad. Acudían chiquillas lo mismo del centro que de los municipios más remotos. A veces no cabían todas y el fetecún se prolongaba hasta el pasillo y la escalera, hasta la calle incluso. No porque La Habana fuera la capital más lesbiana del mundo... sino porque allí, en casa de la Gofia, se había abierto un espacio permisivo. Un sitio donde expresar con entera libertad sentimientos y deseos que muy a menudo se ocultaban o se reprimían. (189)

La representación de la creación de espacios permisivos mediante las fiestas para lesbianas en el apartamento de la Gofia ejemplifica la manera en que los sujetos revolucionan la ciudad formando espacios diferenciales que refutan la heteronormatividad de los espacios, la ciudad, y la sociedad. A pesar de ser espacios sociales que emergen como espacios íntimos en los cuales no se habla explícitamente de política, la novela no descarta las fiestas como espacios contra-revolucionarios, sino que localiza en ellos espacios revolucionarios mediante los cuales los sujetos mismos inscriben su presencia y pertenencia en la ciudad y en la sociedad. La novela ilustra la producción de las fiestas como espacios diferenciales ya que en éstos se manifiesta una resistencia a las relaciones hegemónicas que promueve no sólo el capitalismo, mediante su lógica de mercado que equivale libertad sexual con libertad de consumir, sino también la Revolución, a medida que promueve un modelo social

heteronormativo que institucionalmente no ha sido históricamente inclusivo de la diferencia sexual.¹⁹ Según Zeta, cuando la Gofia y Mari la Roja colocaron un rótulo en su puerta que leía, “No se admiten machos ni otros animales apestosos”, inaugurando así las fiestas, los vecinos se escandalizaron ante su explícita declaración y las acusaron de atrevidas, frescas, y depravadas por perturbar lo que ellos consideraban la tranquilidad del barrio y de “las familias decentes, normales, con chamas y todo”, y eventualmente les removieron el letrero (187). Sin embargo a pesar de esa hostilidad, las fiestas perseveraron y “[a] las familias decentes no les quedó más remedio que acostumbrarse” (190). La firmeza de la Gofia, Mari la Roja, y las mujeres que asistían las fiestas al enfrentarse a la antipatía de los vecinos revela la importancia por mantener ese espacio, que más allá de ser un espacio social se manifiesta como un espacio diferencial mediante el cual reivindicar su diferencia sexual. La novela subraya su importancia como un espacio revolucionario que reivindica la diferencia sexual puesto que, como señala Harvey, las luchas por reconstituir las relaciones de poder implican una lucha por reorganizar el espacio. *Cien botellas en una pared* destaca en las fiestas—que en ocasiones se extendían del espacio privado del apartamento al espacio público de las calles—un esfuerzo por cambiar las relaciones de poder mediante las cuales la homosexualidad es vista como una amenaza a la estructura familiar heteronormativa sobre la cual se basa la nación. Al luchar por mantener las fiestas y a partir de ellas forjar un espacio propio a través del cual

¹⁹ Para una discusión sobre los debates en torno al lugar de la homosexualidad en la Revolución Cubana ver, Heberto Padilla, “En tiempos difíciles”; Senel Paz, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”; Tomás Gutiérrez Alea, *Fresa y chocolate*; Luis Felipe Bernaza y Margaret Gilpin, *Mariposas en el andamio*; Emilio Bejel, *Gay Cuban Nation*; y Ambrosio Fornet, “El Quinquenio Gris: Revisitando el término”.

inscribir su presencia y diferencia sexual en la ciudad, la Gofia, Mari la Roja, y las mujeres que asisten las fiestas participan activamente en la creación de espacios revolucionarios. Esa lucha se manifiesta contra la heteronormatividad que rige la sociedad, sin embargo, se inscribe dentro del proyecto revolucionario a medida que las fiestas se destacan como espacios que promueven la justicia social, re-imaginada para incluir las luchas por la igualdad sexual usando los valores mismos que la Revolución ha impulsado, como la solidaridad. De este modo, la novela muestra la posibilidad y necesidad de forjar aperturas sociales que rompan con el esquema heteronormativo de la Revolución y revela la manera en que el mapa de la ciudad revolucionaria es trazado por los sujetos que inscriben su derecho a la ciudad, a tener un espacio en el cual pertenecer libremente, y reitera la importancia de esos espacios para que la Revolución siga revolucionándose y creciendo.

Desafiando al Chile neoliberal: las luchas activas por reclamar la ciudad

Mediante sus representaciones de Santiago, *De perlas y cicatrices* describe las luchas por forjar espacios urbanos que resistan la propagación de la homogenización y desmemoria neoliberal en la ciudad postdictatorial. Lemebel muestra las maneras en que la geografía misma de la ciudad se rehúsa a ser absorbida por la lógica neoliberal y se mantiene como testimonio de la violencia dictatorial. En “El río Mapocho (o ‘el Sena de Santiago, pero con sauces’) Lemebel identifica el río Mapocho como un espacio social que a pesar de haber tratado de ser resignificado, se rehúsa a ser compatible con las políticas modernizantes del neoliberalismo. El río Mapocho

atraviesa el panorama santiaguino “desde la cordillera hasta el mar, cortando el flaco mapa de Chile en dos mitades, y en su recorrido nervioso, atraviesa todas las clases sociales que conforman su urbe” (Lemebel *De perlas y cicatrices* 119). Si bien la imagen de la ciudad neoliberal reconoce al barrio alto como su reflejo y niega el lugar de los barrios periféricos dentro de ese imaginario nacional, la crónica de Lemebel expone las maneras en que el río Mapocho se distingue como un marcador de la geografía de la desigualdad y por ende desmitifica la ilusión del Santiago modernizado. La crónica arguye que el río Mapocho contrasta con la imagen del Chile neoliberal porque es “lo contrario de las imágenes turísticas que tienen los ríos en Europa”, imágenes a las que aspira el panorama santiaguino. En su recorrido por la ciudad, el río Mapocho revela la fragmentación del panorama urbano a través de la desigualdad económica de los sectores que se distinguen en su travesía desde la cordillera al mar. Lemebel representa al río Mapocho como un lugar de memoria puesto que no sólo hace palpable la existencia de los sectores desplazados del Chile neoliberal sino que es testigo de la violencia del Estado dictatorial ya que en los días subsecuentes al golpe, aparecían cadáveres flotando en él. Después, la dictadura trató de reconstruir la estética de la ciudad, y del río específicamente, para que fuera compatible con las políticas y el desarrollo de la modernización neoliberal. Entonces se trató de recodificar al río Mapocho mediante una “escenografía parisina que le pusieron los milicos en el sector céntrico. Esas barandillas cursis y puentes rococó que quisieron travestir al roto Mapocho como un Sena de Santiago, pero con sauces” (120). Lemebel arguye que a pesar de los ajustes estéticos, “el roto Mapocho sigue

viéndose moreno, enterrado y muy indio” (120). Así la crónica de Lemebel arguye que el río Mapocho es un testimonio vivo del Chile negado. Por un lado, subraya la existencia de los barrios pobres que mediante él están vinculados al barrio alto que se construye sobre la negación de éstos; por otro lado, al describirle como moreno y muy indio, la crónica resalta la ausencia de la presencia del pueblo Mapuche al recordar la violencia con la cual la modernidad neoliberal le expulsa del imaginario nacional y de la ciudad. Al enfatizar las luchas dialécticas por resignificar al río Mapocho, la mirada urbana de la crónica lo caracteriza como un espacio que es un marcador de la fragmentación no solamente de la geografía urbana sino también de la nación a manera que ésta se sigue construyendo como una comunidad imaginada por aquellos a quienes el Estado neoliberal les permite el poder de imaginar y, por ende, de excluir. El río Mapocho se manifiesta entonces como una parte de la ciudad que se rehúsa a ser absorbido por la lógica de olvido que promueve el neoliberalismo, destacándose como un espacio vivo de la memoria, es decir, como un testimonio geográfico de los sectores y poblaciones negadas dentro del imaginario nacional postdictatorial.

De perlas y cicatrices además subraya los procesos sociales mediante los cuales los sujetos inscriben sus luchas por la justicia social y contra la violencia dictatorial, forjando de esa manera espacios diferenciales a los que perpetúa el neoliberalismo. En “Relicario”, la quinta sección del libro, Lemebel compila una serie de fotografías en blanco y negro dentro de la cual se destacan imágenes que documentan las protestas anti-dictatoriales efectuadas en la ciudad de Santiago. La mayoría de las imágenes fueron tomadas por el fotógrafo Alvaro Hoppe G., quien

documentó la violencia dictatorial y la resistencia a ésta durante los últimos ocho años de la dictadura.²⁰ Estas fotografías, como las crónicas de Lemebel, atesoran una memoria colectiva de los procesos socio-históricos que la temporalidad neoliberal trata de borrar del panorama urbano así como de la Historia Oficial. Las fotografías trazan una continuidad en la producción social de la ciudad dictatorial y postdictatorial a través de las desigualdades sociales que las políticas neoliberales perpetúan y que claramente se marcan en el panorama urbano. Específicamente, se nota el contraste entre la imagen “Día de la Liberación Nacional 1982”, que enfoca una pareja aristócrata celebrando en una marcha pinochetista por la ciudad, y “Zona Sur”, la cual muestra un grupo de *pobladores* en las afueras de una población rodeados por los rasgos de la violencia dictatorial.²¹ Ante ese panorama de la desigualdad y la violencia, las fotografías compiladas en “Relicario” revelan las maneras en que los sujetos han luchado por hacer visible en la ciudad sus reclamos por justicia ante los crímenes dictatoriales. La fotografía, “Funerales André Jarlan” documenta una de las protestas que se llevaron a cabo para denunciar la violencia dictatorial en las poblaciones, específicamente el asesinato del padre Jarlán por la bala de un policía que abrió fuego contra la población La Victoria el 4 de septiembre de 1984.²² La imagen documenta la resistencia popular en las calles contra la violencia que los militares

²⁰ Para una recopilación de la obra fotográfica de Hoppe, consultar, Gonzalo Leiva Quijada, *Alvaro Hoppe: el ojo en la historia*.

²¹ Poblaciones es el nombre que en Chile se le da a barrios periféricos compuestos por personas pobres.

²² El padre André Jarlan era un misionero francés que desde 1983 ayudaba a jóvenes, especialmente aquellos con problemas de adicción a las drogas, en la población La Victoria.

diariamente ejercían sobre las poblaciones y contra la impunidad de sus crímenes. Similarmente, la fotografía “Carmen Gloria Quintana” retrata a Quintana, con su rostro mutilado por la violencia dictatorial, protestando contra la tortura con un grupo de personas en las aceras de Santiago.²³ Al incluir esta fotografía, Lemebel reitera que las luchas por denunciar la violencia dictatorial se inscribieron en la ciudad, para de ese modo interrumpir la producción dictatorial-neoliberal de un Santiago amnésico y violento. “Cueca Sola”, la última fotografía de la sección, documenta una protesta llevada a cabo por el Conjunto Agrupación Familiares de Detenidos Desaparecidos en la que una mujer baila sola la cueca, el baile nacional de Chile, mientras un grupo de mujeres a su alrededor detienen carteles con fotografías de sus desaparecidos.²⁴ Estas tres imágenes exponen las maneras en que mediante la movilización popular por la ciudad los sujetos reclaman justicia y se rehúsan olvidar los crímenes dictatoriales, de esa forma refutando la producción social de una ciudad amnésica. Al mostrar las maneras en que los sujetos inscriben sus luchas en el panorama urbano, las fotografías revelan la creación de espacios diferenciales a medida que las protestas en las calles van transformando el panorama urbano, aunque de manera temporal, haciendo resonar la memoria de la violencia y las injusticias dictatoriales que siguen impunes en la

²³ En “Carmen Gloria Quintana (o ‘una página quemada en la feria del libro’)” Lemebel explica que Quintana y Rodrigo Rojas de Negri formaban parte de una de las múltiples protestas contra la dictadura que se llevaban a cabo en las poblaciones, cuando los militares los tiraron al suelo, les mojaron de inflamable, les prendieron fuego y cuando les creyeron muertos se deshicieron de sus cuerpos en una zanja. Aunque Quintana sobrevivió y hubo un juicio contra sus agresores, la crónica denuncia la ilegitimidad de esa justicia puesto que llegó “más pronto el perdón judicial y el olvido que dejó libres esas risas pirómanas” (Lemebel *De perlas y cicatrices* 89). Para una excelente reconstrucción de la importancia de la fotografía dentro de la lucha anti-dictatorial, ver el documental *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno.

²⁴ La fotografía no tiene fecha y puede retratar un momento durante la dictadura así como en la postdictadura.

postdictadura. Al incluir estas imágenes en *De perlas y cicatrices* Lemebel traza una continuidad entre la resistencia popular en las calles durante la dictadura y las luchas por reclamar justicia en la postdictadura como luchas de oposición a la homogenización neoliberal del Santiago de la postdictadura que se manifiesta como un espacio de olvido e injusticia.

A su vez, en *La oscura memoria de las armas* ante la ineficacia de la justicia institucional por recuperar la memoria de las víctimas de la dictadura y de nombrar, enjuiciar, y condenar a los que llevaron a cabo esa violencia, Heredia muestra cómo los sujetos mismos entablan una búsqueda por la justicia en la ciudad. Al investigar la muerte de Germán Reyes, Heredia entra en contacto con la Comisión Funa, un grupo con el que colaboraba Reyes. Cuando Heredia habla con Dionisio Terán, un dirigente del grupo Funa, éste le explica, “Funar significa dejar en evidencia, y lo que nosotros hacemos es desenmascarar a los torturadores que viven en la impunidad. Si no hay justicia, hay funa” (Díaz Eterovic, *La oscura memoria de las armas* 53).²⁵ La funa es una manifestación callejera que localiza la impunidad en el plano urbano al denunciar a los torturadores en sus casas o lugares de empleo. Mediante la representación de la funa, la mirada urbana de Heredia revela las maneras en que al producir el espacio social, el neoliberalismo no puede controlar todo lo que ocurre en éste. Heredia ilustra las maneras en que la Funa transforma el panorama urbano puesto que los sujetos

²⁵ La Comisión Funa subraya que “La Funa se gestó a raíz de la detención de Pinochet en Londres en el año 1998. A la espera de los fallos por los juicios a que fue sometido Pinochet y emulando la experiencia de los argentinos que definen a este tipo de acción como “escraches” se da comienzo a acciones de justicia social, que buscan desenmascarar frente a la sociedad, a quienes participaron en actos de violación a los derechos humanos durante la dictadura” (<http://comisionfuna.blogspot.com/>).

toman visibilidad al designar lugares públicos, como las plazas y estaciones del metro, como puntos de encuentro para las manifestaciones. Al describir la Funa, la mirada de Heredia describe la manera en que los manifestantes inscriben sobre la ciudad misma un testimonio de la funa al, además de repartir panfletos y gritar consignas que denuncian el nombre del torturador, pegar afiches en los árboles y alrededor de los edificios en que se sitúa el funado. Al hacer visible en Santiago la presencia de militares y otros responsables de desapariciones y torturas, vinculan la producción neoliberal de la ciudad con la injusticia y de este modo desestabilizan el orden del panorama neoliberal.²⁶ La narración muestra que esa visibilidad urbana es un paso hacia la justicia ya que Terán expresa que por medio de la funa “[a]brimos una pequeña puerta a la verdad” (68).²⁷ Al abrir esa puerta a una verdad alternativa a la que es permitida imaginar en la postdictadura, los participantes libran al espacio en que se lleva a cabo la funa del tiempo y el espacio del neoliberalismo, convirtiéndolo en un espacio de acción y posibilidad hacia una justicia social que reconozca los crímenes que las funas denuncian. De este modo, las transformaciones urbanas que se efectúan, aunque de manera temporal, mediante las funas ilustran las maneras en que los sujetos crean espacios diferenciales en los que se manifiesta una resistencia a las relaciones hegemónicas que promueve el neoliberalismo, reivindicando alternativas a éste basadas en las luchas populares hacia la justicia y contra la impunidad. Por

²⁶ Sobre la ineficacia del sistema judicial en Chile, vale la pena subrayar que Pinochet murió sin ser enjuiciado en Chile y que los procedimientos legales contra él no fueron una opción viable hasta que el Juez Garzón lo arrestó en Londres.

²⁷ La verdad de la que habla Terán se opone a la totalidad de la verdad neoliberal que se impone sobre el Chile actual y en vez se construye como una anti-verdad.

consiguiente, *La oscura memoria de las armas* enfoca las maneras en que los sujetos entablan una lucha por reclamar visibilidad en la ciudad, simultáneamente reiterando la justicia que les es negada y su exclusión no sólo dentro la ciudad sino también dentro de la Historia.

La oscura memoria de las armas asemeja el acto de visibilidad hacia la justicia que efectúa Comisión Funa al (re)escribir la ciudad subrayando sus márgenes y la violencia que el panorama neoliberal trata de suprimir. La trama de la novela se desenvuelve en relación a una de las consignas que se gritan durante una funa, “¡Alerta, alerta, vecino, al lado de su casa trabaja un asesino!” (68). Al final de la novela cuando Heredia descubre que uno de los conspiradores del asesinato de Reyes fue Toro Palacios, uno de sus torturadores en Villa Grimaldi, también se revela que éste es el vecino de Heredia.²⁸ El detective descubre que Toro y Fullerton, quienes torturaron a Reyes en Villa Grimaldi y hasta entonces caminaban libremente por la ciudad, planearon el asesinato de Reyes porque éste había descubierto sus verdaderos nombres y planeaba denunciarlos, lo cual incluiría una funa y el comienzo de procedimientos legales que amenazarían su impunidad. Heredia confronta a Toro, pero éste logra huir del departamento y entra a un edificio en construcción desde el cual se

²⁸ La proximidad con un torturador en el plano urbano, ya sea en el domicilio o el lugar de trabajo, subraya el caso real en el que Felipe Agüero, profesor visitante en la Universidad Católica de Chile reconoció en Emilio Meneses, otro profesor de la Católica, a su torturador. El hecho de que el torturador habita la ciudad libremente resalta los efectos de la impunidad en la vida cotidiana y en el espacio urbano, y destaca la importancia de los actos que se efectúan a través de la Funa, así como la falta de justicia ante los crímenes de la dictadura. Para una discusión detalla del caso Agüero-Meneses, consultar el libro editado por Patricia Verdugo, *De la tortura no se habla: Agüero versus Meneses*.

suicida.²⁹ *La oscura memoria de las armas* reitera la falta de justicia en la postdictadura y valida los esfuerzos de grupos como la Comisión Funa que se rehúsan a resignarse con la impunidad y luchan por dar visibilidad en el plano urbano y nacional a la falta de justicia. A su vez, la novela enfatiza la importancia de la memoria como un vehículo para combatir la impunidad y la amnesia, que marcan la prolongación de la injusticia, y de esa manera constantemente desestabilizar el orden neoliberal de la postdictadura chilena. La novela subraya la importancia de la participación popular en la ciudad como una acción hacia una justicia social que tiene raíces en la participación popular que se manifestó en la ciudad durante la Revolución Chilena, las protestas y barricadas en Santiago durante la dictadura, y las manifestaciones de los opositores a la dictadura durante el plebiscito de 1988. La novela expone que la producción de la ciudad postdictatorial está marcada por la violencia de la dictadura y la injusticia que perpetúa, y permite que se recuerde la ciudad revolucionaria de la Unidad Popular así como las luchas constantes que se han llevado a cabo por recuperar la ciudad ante la reconstrucción dictatorial del panorama urbano. *La oscura memoria de las armas* valida el proyecto de la Comisión Funa y destaca los espacios urbanos que la funa redefine—aún momentáneamente—como

²⁹ Después de descubrir la verdadera identidad de Toro Palacios y darse cuenta que a lo largo de su investigación éste había estado tan cerca sin que Heredia lo supiera, puesto que es su vecino Desiderio Hernández, el detective confronta a Toro en su departamento. Ante la confrontación, Hernández reconoce su verdadera identidad, Miguel Pastrana Gándara, su culpabilidad como un torturador cruel y de alto rango, y su participación en el asesinato de Germán Reyes. Sin embargo, Pastrana le pega en la cabeza a Heredia con un cenicero de vidrio y sale huyendo del edificio. Heredia lo persigue por la calle, lo ve entrar a un edificio de departamentos en construcción cerca de la Estación Cal y Canto del Metro y lo sigue sólo para encontrar que Pastrana sube hasta el piloto, ubicado en el último piso, y subsecuentemente se suicida saltando desde éste. Su suicidio anula la posibilidad de que haya una justicia institucional porque su confesión no fue documentada oficialmente y no se le puede llevar a los tribunales para un juicio.

espacios diferenciales y resalta su importancia ya que indica que no se sabe en qué espacios de la ciudad se esconden los criminales. Cuando Félix, el conserje del edificio donde vive Heredia le expresa su asombro ante la identidad de su vecino, Heredia le responde, “[e]stamos rodeados de tipejos con pasados oscuros. Por eso mucha gente sigue con miedo de expresar sus opiniones” (280) y después reitera, “[n]unca sabemos qué tan cerca podemos estar del horror” (281). El horror, además de ser literalmente el horror de la violencia dictatorial, es también el horror ante las maneras en que éste fue inscrito sobre la ciudad y sigue imponiéndose mediante la geografía neoliberal que se destaca en la postdictadura.

La activación de memorias colectivas al crear espacios representacionales

Mediante sus representaciones de la producción social del Santiago postdictatorial y La Habana del periodo especial, situando dentro de éstas las luchas por forjar espacios que desafían la geografía que promueve el mercado neoliberal, los textos de Alonso, Díaz Eterovic, Lemebel, y Portela reivindican la memoria de las luchas, anti-dictatoriales en Chile y Revolucionaria en Cuba, por reclamar la ciudad. Al hacer esto, las obras se manifiestan como espacios representacionales. Como se señala al comienzo de este capítulo, Lefebvre propone que la producción del espacio social se lleva a cabo mediante la interacción dialéctica entre las prácticas espaciales, las representaciones del espacio, y los espacios representacionales. Lefebvre arguye que las prácticas espaciales son el espacio percibido, es decir, las prácticas que se llevan a cabo en los espacios y que influyen en determinar las funciones que se le

atribuyen a éstos. Las representaciones del espacio son definidas como el espacio concebido, el espacio de los científicos, urbanistas, y planificadores que conceptualizan el espacio mediante mapas y planes detallados para de esa forma crear cierta coherencia entre el espacio percibido y el espacio vivido. Finalmente, Lefebvre explica que los espacios representacionales son el espacio vivido mediante sus imágenes y símbolos asociados. Distingue a los espacios representacionales como el espacio de sus habitantes y usuarios, entre éstos artistas y escritores, quienes a través de sus descripciones imaginan el espacio para cambiarlo y apropiarlo. Por consiguiente, al representar *sus* respectivas ciudades, inscribiendo en éstas las memorias de luchas por la justicia social y mostrando en la producción social de la ciudad aquello que la lógica dominante del mercado neoliberal aspira olvidar, las obras de Alonso, Díaz Eterovic, Lemebel, y Portela se destacan como espacios representacionales cuyas representaciones de Santiago y La Habana contribuyen también a la producción social de estas ciudades. Al exponer *sus* ciudades de maneras distintas a las representaciones dominantes del espacio que promueve el neoliberalismo, las obras se inscriben dentro de las luchas por resistir la homogeneización neoliberal del espacio que sus tramas desvelan.

Si bien Lemebel y Díaz Eterovic podrían presentar una nostalgia por un pasado perdido, el proyecto de justicia social de la Unidad Popular, sus textos en lugar emplean una memoria activa que no trata de regresar a un pasado idealizado sino que revela los residuos de la dictadura en el presente para reiterar que no puede haber un futuro en el que se enfatice la justicia sin que haya una ruptura total con la dictadura.

Lemebel señala que la incompatibilidad de la justicia social y la memoria suprimida de la violencia dictatorial y postdictatorial con las actuales políticas neoliberales resaltan en *De perlas y cicatrices* una necesidad urgente de “poner en escena las escenas de horror y dictadura” (“Cronista y malabarista”) como una crítica y resistencia a la desmemoria neoliberal postdictatorial. Al representar la violencia de la dictadura y su continuidad en el Chile postdictatorial, las crónicas de Lemebel figuran como espacios de memoria que desafían el olvido de la Historia Oficial. Esta función de las crónicas es importante puesto que como señala Moulian, en el Chile actual el recuerdo “amenaza romper la paz cotidiana” (*Chile actual* 42) que impide un reconocimiento de la prolongación de la violencia y la injusticia. Por consiguiente, la mirada urbana que Lemebel emplea en sus crónicas permite que desde éstas se denuncie e interrumpa la desmemoria neoliberal. Al mostrar la producción social de la ciudad postdictatorial, las crónicas subrayan los residuos de la dictadura en la geografía de la ciudad neoliberal a manera que ésta suprime la existencia de los sectores periféricos y promueve la imagen del barrio alto como modelo del panorama nacional. Las crónicas rescatan dentro de la geografía de la desigualdad que caracteriza a la ciudad, las luchas por reclamar justicia ante la violencia dictatorial y sus residuos en el Chile actual. Al enfatizar la recuperación de una memoria colectiva desde la periferia como la que lleva a cabo Lemebel en sus crónicas, *De perlas y cicatrices* se manifiesta como un espacio representacional mediante el cual se interrumpe y desestabiliza la imagen oficial del Chile neoliberal. De este modo las crónicas se inscriben dentro de las luchas por forjar una ciudad alternativa a la que produce el neoliberalismo.

A su vez, Díaz Eterovic resalta la necesidad por presentar mediante sus novelas policiales “una crónica de una sociedad bajo vigilancia, como lo es la chilena a partir del año 1973” (“La tinta roja” xx), es decir, una necesidad por dar constancia de su realidad. Por lo tanto, en *La oscura memoria de las armas* se denuncia la continuidad del horror dictatorial en la post-dictadura y la ineficiencia de la justicia institucional ante esa continuidad. Al tratar la temática de la desaparición y la tortura, Heredia no se separa de aquellos que como Reyes vivieron en carne propia la violenta represión dictatorial. Al comienzo de su investigación Heredia no deja de asombrarse al explicar que Reyes nunca pudo olvidar la experiencia de su detención y tortura. Para el final de la novela, Heredia ha entrado en esa memoria de la violencia dictatorial convirtiéndose en un aliado de aquellos que luchan por rescatar esa memoria suprimida y que se rehúsan a aceptar los límites impuestos sobre la justicia por la impunidad. Después de que Heredia resuelve el caso, cuando la novela parece concluir, la narración no permite que la violencia dictatorial deje de irrumpir en el presente puesto que el último capítulo comienza con una descripción de Heredia siendo torturado. Si bien la experiencia de detención y tortura de Heredia es una pesadilla, a medida que explica cómo siente el horror de la pesadilla en su cuerpo, la mirada de Heredia subraya que la violencia dictatorial no es cosa del pasado puesto que sus rastros se mantienen intactos en las memorias de aquellos que fueron y continúan siendo sujetos a ella. De esta forma se revela también la manera en que la violencia dictatorial continúa resignificando la ciudad a medida que mediante la pesadilla que tiene Heredia el trauma de la tortura irrumpe en el espacio privado de alguien que no la vivió en carne

propia. *La oscura memoria de las armas* entonces se manifiesta como un espacio representacional a medida que Heredia—y la novela—se solidariza con las luchas y experiencias de los sujetos que son continuamente desplazados de la ciudad, la nación, y la Historia, y defiende su derecho a la ciudad, la justicia, y la memoria.

Los textos de Alonso y Portela se inscriben dentro de las luchas por resistir la homogeneización neoliberal del espacio, rescatando la memoria de las transformaciones sociales de la ciudad que reflejan el proyecto de justicia social de la Revolución Cubana mientras simultáneamente reconociendo los retos que ha afrontado la producción revolucionaria de la ciudad durante el periodo especial. Sus obras manifiestan una necesidad por cronocar *sus* realidades, es decir, por dar constancia de las transformaciones sociales, políticas, e históricas que se han llevado a cabo en Cuba a raíz de la crisis económica del periodo especial.³⁰ Los cuentos que Alonso compila en *Tirar la primera piedra* reflejan una urgencia por exponer las tensiones y los conflictos que se desarrollan en torno al periodo especial y que son protagonizados en la ciudad. En “El séptimo trueno” la mirada de la protagonista, Charito, se sitúa sobre el malecón y lo identifica como un espacio que revela el desplazamiento de los balseiros que salen de Cuba durante el periodo especial. Alonso señala que el éxodo masivo de la crisis de los balseiros fue el evento que motivó éste cuento y la escritura de *Tirar la primera piedra*.³¹ En el cuento Charito se une a una

³⁰ Durante el periodo especial hubo en Cuba un auge en la producción literaria por parte de narradoras cubanas quienes, según señala Luisa Campuzano, “tematizan de modo más o menos explícito las distintas dimensiones *sociales* y, en particular, *morales*, de la crisis, y su repercusión en el ámbito público y privado” (“Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy” 151).

³¹ Entrevista realizada con la autora el 13 de agosto del 2009 en La Habana, Cuba.

multitud de familiares y vecinos curiosos que rodean a un grupo de balseiros. Ese desplazamiento de aquellos que salen del país se expone como parte también de los que quedan en la ciudad a medida que Charito revela que uno de los balseiros puede ser su ex-pareja, Andrés. Al reflexionar sobre las circunstancias que llevaron a la ruptura entre esos balseiros y la nación así como entre Charito y Andrés, se repite la pregunta “¿No quedará ninguna huella?”. Si bien ésta puede referirse a alguna huella del amor entre la pareja también puede aludir a la promesa de los procesos revolucionarios. Charito concluye que la huella se imprime en los sujetos que se quedan en Cuba y que contarán y vivirán la historia. El cuento también sitúa la huella de la promesa de la Revolución en los sujetos mismos y plantea un pensamiento crítico según las transformaciones que ocurrieron durante el periodo especial así como sobre el futuro del proyecto revolucionario. Alonso entonces termina el cuento, y la colección, escribiendo “al fin, supe la respuesta a la pregunta: sí quedará la huella de esta historia porque yo voy a contarla” (“Tirar la primera piedra” 94). Por consiguiente, los cuentos presentan una postura crítica en relación a los conflictos que subrayan y resaltan la importancia del proyecto de la Revolución Cubana. La memoria, específicamente una memoria activa de la Revolución, es un vehículo para localizar la producción de una ciudad revolucionada y revolucionaria. De este modo, los cuentos de Alonso se destacan como espacios representacionales y desmitifican la totalidad del discurso dominante del libre mercado que proclama la derrota de la Revolución.

El acto de dejar huella al cronocar la experiencia del periodo especial, es decir, de dar constancia de las transformaciones sociales que se llevan a cabo durante éste es importante también el *Cien botellas en una pared*. En su novela Portela reitera la importancia de recordar la ciudad en su momento de mayor crisis, puesto que al reconocer estos conflictos se aspira enfocar una mirada crítica hacia un futuro del proyecto revolucionario que no repita los errores del pasado. Además enfatiza la importancia de que el acto de recordar y documentar las transformaciones sociales, en el presente así como en la historia, sea efectuado por diversos sujetos. En la novela, es Zeta quien narra la historia, relacionando su relato al acto de escribir que lleva a cabo Linda. Portela destaca la representación de mujeres que en la novela se presentan como personajes activos capaces de documentar sus propias historias, dentro de las cuales subrayan la importancia de la memoria del proyecto revolucionario en sus representaciones de la producción social de la ciudad, y de Cuba. De este modo, Portela reitera el papel protagónico de las mujeres como narradoras dentro del auge de la producción artística en Cuba desde los años noventa. En *Cien botellas en una pared* Zeta explica que Linda está constantemente criticando a Virginia Woolf. Sin embargo, mediante esta mención de la crítica y ensayista feminista, Portela delinea en la representación de sus personajes la importancia de uno de los argumentos centrales que Woolf expone en *A Room of One's Own*: la representación de las mujeres como sujetos activos dentro de un entorno que las sitúe con respecto a sí mismas y quiebre los límites de la representación de la mujer como un sujeto pasivo dependiente del hombre. Al retratar el entorno de la ciudad del periodo especial, así como de la Cuba

revolucionaria, mediante el protagonismo de las mujeres en éstos, Portela les representa como sujetos activos que siguen rompiendo los límites que se les imponen y muestra su capacidad de documentar la historia así como de forjar espacios revolucionarios en la ciudad. Por consiguiente, como un espacio representacional, la novela se inscribe dentro de las luchas por producir la ciudad, a medida que mediante una memoria de género (*gendered memory*) subraya la existencia y sobrevivencia de una revolución que lucha por sobrevivir y re-definir su proyecto de justicia social. Además al desmitificar la transparencia de las imágenes de la ciudad en ruinas mediante su representación de la producción social de la ciudad, la novela se opone a la homogenización neoliberal de la ciudad del periodo especial y más allá de éste.

A través de su activación de memorias colectivas que se oponen a la homogeneización neoliberal del panorama urbano y de la historia, los textos de Alonso, Díaz Eterovic, Lemebel, y Portela resisten ser consumidos por el mercado neoliberal. Las obras no se subordinan a las demandas del libre mercado según la representación de Chile como un paraíso neoliberal y de Cuba como una revolución derrotada y en ruinas. De este modo y mediante sus distintos enfoques, los textos permiten que se forme lo que Benjamin llama una constelación, la cual se construye mediante historias que revelan su ausencia en la documentación de la Historia Oficial que construye la lógica del mercado neoliberal y que se oponen al elemento totalizante de éste. Ante la amnesia que propone el neoliberalismo, la creación literaria propone la memoria como un vehículo para desestabilizar y desmitificar la ideología dominante del libre mercado. Esa memoria es en algunos casos la memoria de un pasado que

sigue irrumpiendo en el presente, como lo es la violencia dictatorial que se perpetúa en la postdictadura en Chile, mientras en otros casos es la memoria de un presente cuya interpretación social es punto de debate y conflicto, como lo es el periodo especial en Cuba con sus respectivas transformaciones sociales y políticas. De esta manera, los textos muestran que, como arguye Benjamin, “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘en la manera en que verdaderamente fue’. Significa adueñarse de una memoria tal y como relumbra en un momento de peligro” (“Theses on the Philosophy of History” 253-254; traducción mía) para forjar nuevas maneras de pensar y entender el pasado, el presente, y el futuro. Si bien Benjamín se refiere a la articulación del pasado dentro de la historia, su argumento es válido también con respecto a la articulación del presente en la historia, ya que los textos de Alonso, Díaz Eterovic, Lemebel, y Portela toman las memorias colectivas que reivindican para hacerlas visibles en los momentos de peligro que se manifiestan durante los periodos transicionales de la postdictadura en Chile y el periodo especial en Cuba para así postular posibilidades para el cambio político más allá de los límites que el neoliberalismo impone sobre éstos.

Capítulo 2

Escribir durante/las crisis y transiciones: La reconfiguración del papel del escritor y la función de la escritura desde los años noventa en Chile y Cuba

Este capítulo parte de la discusión sobre las representaciones literarias de las transformaciones neoliberales de la ciudad presentada en el primer capítulo, y emprende un análisis del papel del escritor y la función de la escritura en relación al poder del Estado y el mercado en la post-dictadura en Chile y el periodo especial en Cuba. Como se arguye en el primer capítulo, las obras estudiadas se destacan como espacios representacionales mediante los cuales sus autores re-escriben las ciudades de Santiago y La Habana, desafiando las construcciones dominantes de Chile como un paraíso neoliberal y Cuba como una revolución en ruinas que son promovidas por el mercado neoliberal. El análisis de este capítulo entonces toma como punto de partida una evaluación del origen de la tradición literaria del acto de escribir la ciudad, según el argumento que Ángel Rama presenta en *La ciudad letrada*. Ante el declive de esa ciudad letrada y dadas las crisis y subsecuentes transiciones para salir de éstas que toman lugar a partir de los años noventa en Chile y Cuba, este capítulo se desarrolla en torno a las siguientes interrogantes: ¿Cuál es el papel de los escritores chilenos y cubanos cuya obra se analiza? ¿Desde qué lugar escriben en relación al poder del Estado y el mercado? ¿Cuál es la función de su escritura? ¿Cómo han cambiado sus posibilidades para escribir e imaginar la ciudad? y ¿De qué forma se relaciona esa escritura a las luchas por la justicia social en Chile y Cuba? Mediante un estudio de las

novelas chilenas *Estrella Distante* de Roberto Bolaño y *La oscura memoria de las armas* de Ramón Díaz Eterovic y las obras cubanas *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela y *Noche de ronda* de Anna Lidia Vega Serova, se analizan las transformaciones en las relaciones de complicidad entre los escritores, la escritura, y el poder del Estado y el mercado. Específicamente, se estudia el papel de la producción literaria que se rehúsa a aliarse al poder, del mercado y del Estado, y enfoca un lente crítico ante las transformaciones políticas, económicas, y culturales ocurridas desde los años noventa en Chile y Cuba.

La novela *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño reconstruye las historias de un grupo de poetas y estudiantes universitarios chilenos que concurrían a talleres de poesía a comienzos de los años setenta. Es la historia de sus aspiraciones poéticas así como de sus sueños, de cómo ambos estaban vinculados al futuro de un proyecto político distinto, revolucionario.¹ Sobretudo, es la historia de cómo esos sueños fueron truncados, y específicamente del papel que desempeña en ese proceso el personaje Carlos Wieder, teniente de la Fuerza Aérea Chilena, quien en los talleres de poesía se decía llamar Alberto Ruiz-Tagle, poeta autodidacta. Arturo Belano, el narrador de *Estrella distante*, recuenta la manera en que Ruiz-Tagle/Wieder infiltró en los talleres y aproxima una reconstrucción de cómo éste fue torturando y desapareciendo a sus integrantes, los mejores poetas de su generación, según Belano, en su proceso de crear una *nueva* poesía chilena a partir del golpe. Después de 1973 Ruiz-Tagle se convierte

¹ Arturo, el narrador, explica que la mayoría de los que asistían a los talleres de poesía, específicamente al de Juan Stein, hablaban, además de poesía, “de revolución y lucha armada: la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir” (Bolaño *Estrella distante* 13).

en Wieder, y Belano y su amigo Bibiano O’Ryan le tratan de seguir la pista a través de escritos que le atribuyen a pesar de que aparecen bajo distintos pseudónimos dentro y fuera de Chile. Esa investigación del paradero de Ruiz-Tagle/Wieder así como de sus actos poéticos y de exterminio está llena de vacíos y es suplementada por memorias negadas dentro del registro oficial de la Historia que forja el régimen dictatorial y que sigue siendo validado por la lógica neoliberal en la postdictadura. La narración de Belano entonces establece un vínculo entre el horror de la creación de la llamada nueva poesía de Ruiz-Tagle/Wieder y el horror de la violenta represión dictatorial. Si bien al final de la novela, Belano descifra el paradero de Ruiz-Tagle/Wieder y la narración alude a su muerte a manos de Abel Romero, quien fue un célebre policía durante el gobierno de Allende, ni la novela ni los crímenes de Ruiz-Tagle/Wieder se resuelven y lo que perdura es la sensación de que la injusticia sigue definiendo el panorama postdictatorial chileno.

La oscura memoria de las armas (2008) de Ramón Díaz Eterovic es una novela neo-policial protagonizada por el detective Heredia, cuya memoria “se niega al olvido que decreta el sistema político” chileno de la postdictadura y cuyas investigaciones son motivadas por “el afán de establecer un mínimo de justicia” (“Novela policial en Latinoamérica” 48). Como se señala en el capítulo anterior, la investigación de Heredia se da en torno a la muerte de Germán Reyes. A pesar de que la policía descartó su muerte como efecto de un robo, la hermana de Germán solicita los servicios de Heredia porque no está satisfecha con esa conclusión. Heredia descubre que Reyes fue detenido y torturado después del golpe de estado y que en los

meses previos a su muerte había descubierto el paradero y la verdadera identidad de sus torturadores. Éstos le asesinaron para proteger su identidad e impunidad, así como el tráfico de armas en que participaban junto con otros militares quienes al anticipar el fin de la dictadura decidieron asegurar su poder y capital traficando armas. Al llevar a cabo su pesquisa y develar la red de violencia y corrupción responsable por la muerte de Germán, Heredia transita por aquellos espacios urbanos que no forman parte de la imagen oficial de Chile como paraíso neoliberal, tal como el centro de Santiago y Villa Grimaldi, y recupera memorias y experiencias negadas dentro de la postdictadura, específicamente aquellas que dan testimonio de los métodos de tortura, detención, y desaparición empleados desde 1973. Heredia encuentra pistas que le ayudan a resolver el caso en varios documentos escritos que recuentan esa represión dictatorial y su prolongación en el presente, incluyendo testimonios oficiales y diarios personales. Si bien Heredia resuelve el caso de la muerte de Germán y se enfrenta a sus asesinos, al final de *La oscura memoria de las armas* no se establece una justicia sino que se resalta la perduración de la impunidad, el olvido, y la injusticia en el Chile postdictatorial. Por esta razón, las investigaciones de Heredia y su compromiso social antidictatorial en busca de justicia, así como la recuperación de la memoria y la documentación de la violencia dictatorial y sus residuos en el Chile actual continúan siendo necesarios.

La novela *Noche de ronda* (2001) de Anna Lidia Vega Serova se enfoca en las experiencias subjetivas de la protagonista, Bunny Banana, una mujer que trata de errar por la ciudad durante una noche. El deambular nocturno por una ciudad que se lee

como La Habana del periodo especial se repite múltiples veces, y con cada recuento se pone en duda la posibilidad de que en algún momento Bunny haya podido salir de su entorno doméstico. La narración describe las varias andanzas de Bunny y sus encuentros con diversos personajes a través de imágenes y situaciones oníricas que apuntan a la cualidad inimaginable de la experiencia cotidiana del periodo especial. Específicamente, Vega Serova explora las maneras en que la condición de las mujeres cubanas, es decir, los logros de la Revolución con respecto a la igualdad social de género sexual, se vio afectada por la crisis económica de los noventa que definió al periodo especial. *Noche de ronda* presenta una visión compleja que rechaza la imagen de una Revolución fracasada y propone una reflexión crítica sobre cómo la condición de varias mujeres se vio afectada negativamente por la crisis económica. La escritura, así como la ciudad, toma un papel protagónico en la novela a medida que por medio de ésta se revelan y cuestionan las transformaciones del papel de las mujeres dentro de la Revolución a partir de los noventa. Si bien las múltiples re-escrituras de la ronda citadina de Bunny develan los límites y exploran los retos enfrentados por muchas mujeres durante el periodo especial, la escritura de la novela misma por parte de Vega Serova se inserta dentro del auge de la literatura escrita por mujeres cubanas desde los noventa y ejemplifica el importante papel de esa escritura para críticamente reevaluar el proyecto de justicia social de la Revolución ante la crisis e impulsar el desarrollo de la Revolución más allá de ésta.

La novela *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela presenta las anécdotas de su narradora y protagonista, Zeta, quien mediante las memorias de sus

amigos y familiares explora las transformaciones sociales, políticas, y económicas vividas a lo largo del Siglo XX en Cuba, específicamente enfocándose en los efectos de la crisis que marcó el periodo especial. Como se expone en el primer capítulo, la narración de Zeta enfoca una mirada sobre el panorama urbano habanero, rechazando la imagen dominante de Cuba promovida por el mercado neoliberal como una ciudad en ruinas y en constante estado de decadencia. Por consiguiente, la mirada de Zeta, y el relato de Portela, impulsan una reflexión crítica sobre los retos enfrentados a raíz de la crisis, enfatizando la necesidad de revisar el pasado reciente y repensar cómo se recuerda el periodo especial para así re-imaginar el futuro del proyecto revolucionario más allá de la crisis. Dentro de esa reflexión crítica, *Cien botellas en una pared* evalúa los efectos de la crisis en la producción literaria cubana a partir de los noventa a medida que Zeta narra que es ella misma quien escribe una novela de nombre homónimo pero también revela que su amiga Linda está escribiendo la novela que el lector tiene en sus manos, confundiendo así los límites entre la realidad y la ficción, y la veracidad del relato de Zeta y de las novelas policiales de Linda. Mediante la creación literaria de Linda, la novela específicamente integra diversas memorias de experiencias subjetivas que han sido el enfoque de debates polémicos en torno al proyecto de justicia social de la Revolución, como la homofobia, problematizando éstos más allá de los extremos bilaterales a los que históricamente han sido confinados. La narración entonces propone un diálogo a través del cual se pueda reconocer las fallas de la Revolución sin exaltarlas o rechazarlas ciegamente, y

subraya la importancia de la escritura como un medio desde el cual pensar la Revolución más allá de sus fallas.

Como punto de partida, la primera sección de este capítulo se enfoca principalmente en el argumento que Ángel Rama propone en *La ciudad letrada*. Se examina el papel fundacional de los escritores aliados al poder del Estado y de la escritura mediante la cual éstos imaginaban una ciudad futuro que imponían sobre la ciudad material, y se exploran las reconfiguraciones de la ciudad letrada hasta su declive hacia finales del Siglo XX. El capítulo después evalúa la manera en que las crisis y transiciones, económicas en Cuba y políticas en Chile, han redefinido el lugar de los escritores y la función de su escritura. Mediante un estudio de las novelas *Estrella Distante* de Bolaño y *Cien botellas en una pared* de Portela, en la segunda sección se desarrolla un análisis de la representación literaria del lugar de los escritores y la literatura que éstos producen a partir de los años noventa. Ambas novelas marcan un cambio en torno al papel y función de los escritores más allá del paradigma de la ciudad letrada que traza Rama y proponen un modelo alternativo del escritor partiendo de la negación de los discursos dominantes del Estado y el mercado para revisar el pasado reciente y repensar el presente. La tercera sección examina en las novelas *Noche de ronda* de Vega Serova y *La oscura memoria de las armas* de Díaz Eterovic la representación del acto de escribir la ciudad en relación a las crisis y transiciones, enfatizando la importancia de la palabra escrita y la producción literaria—aún cuando la cultura letrada pierde valor y autoridad social—para imaginar el cambio y la justicia social ante la incertidumbre establecida por esas crisis y

transiciones. El capítulo concluye con un análisis de la forma narrativa de las novelas para entender cómo cada obra revela la manera en que en éstas se teorizan las posibilidades para pensar la justicia social desde la literatura ante un presente inimaginable y un futuro lleno de incertidumbre.

Escribir la ciudad:

del sueño de un orden futuro a la pesadilla de un futuro incierto

En *La ciudad letrada* (1984), Ángel Rama expone un estudio sobre la relación fundacional entre la ciudad, los intelectuales, y el poder en América Latina. Rama explica que desde la Conquista, las ciudades fueron ordenadas por la inteligencia como el sueño de un orden futuro, “el futuro que aún no exis[tía], que no [era] sino sueño de la razón” (*La ciudad letrada* 6). Destaca la importancia de la palabra escrita en ese proceso al señalar que previamente a la materialización de la ciudad “en la realidad, [ésta] debía existir en una representación simbólica” (8-9) llevada a cabo por un grupo escribano privilegiado mediante cuyas palabras/signos se aseguraba el orden social de la ciudad y de la sociedad. Arguye que ese grupo social especializado, al cual denomina como la ciudad letrada, “componía el anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes” (25).

Rama identifica tres etapas históricas—colonialismo, Independencia, y modernización (junto con las Revoluciones de comienzos del Siglo XX)—en las que la configuración de la ciudad letrada cambia y su función se modifica. Empieza señalando que desde la Conquista hasta la colonización, la ciudad letrada estaba

compuesta por “una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales... estrechamente asociados a las funciones del poder” (25). Explica que los letrados eran quienes imaginaban y planificaban la ciudad como “el sueño de un orden” futuro, imponiendo sobre la ciudad material, o los espacios que se convertirían en ésta así como sobre sus habitantes americanos, un orden social que permitía dominarla, civilizarla, y someterla al poder colonial. La ciudad letrada entonces efectuaba un papel evangelizador y educador sobre la ciudad material, cumpliendo una misión civilizadora “para perpetuar el poder y para conservar la estructura socio-económica y cultural que ese poder garantizaba” (17). Al ser compuesta por un grupo privilegiado, desde su origen la ciudad letrada se destacó por encima de las culturas subordinadas que habitaban la ciudad material. Al establecer que las culturas subordinadas debían ser “civilizadas”, la ciudad letrada denominó a esas culturas incapaces de producir conocimiento y por ende de imaginar la ciudad (y su futuro) por sí mismas.

Rama nota que durante los procesos de Independencia y la subsiguiente formación de los Estados y consolidación nacional de las Repúblicas latinoamericanas, la configuración de la ciudad letrada cambió ya que su número de integrantes se amplió puesto que el liderazgo de los españoles peninsulares fue sustituido por los criollos y nuevas instituciones de poder fueron creadas. La ciudad letrada siguió sometiendo a la ciudad material al poder central, esta vez al poder del Estado, a medida que imaginaba e imponía sobre ella el sueño de un orden futuro a través del cual se ordenaba la sociedad. Aunque la función educadora de la ciudad letrada se

mantuvo constante, su enfoque se modificó a manera que la escritura fue vista como un medio para definir e imponer el carácter de lo nacional como el nuevo orden social de las nuevas ciudades y sociedades independientes. Durante los procesos de modernización, la ciudad letrada continuó desarrollando literaturas nacionales que manifestaban discursos sobre la formación, composición, y definición de la Nación, pero esta vez enfatizando “tradiciones pasadas” en las que se fundaba el carácter de lo nacional. De este modo, a los letrados se les adscribió una función ideologizante que ejercían mediante la palabra escrita y que les destacó, entre otras cosas, en figuras políticas. Rama además señala que durante las revoluciones de principios del Siglo XX, los letrados retomaron su papel educador, pero esta vez abogando por una educación popular, imaginando el futuro de la ciudad y la sociedad basado en valores democráticos nacionalistas.

Si bien la función y configuración de la ciudad letrada se modifica durante los tres momentos históricos que señala Rama, su estudio resalta la constante de la autoridad que se le ha adscrito a la palabra escrita. A su vez, destaca que en cada momento en que la composición de los integrantes de la ciudad letrada ha sido reconfigurada, ha surgido un grupo crítico del poder y de la complicidad de los letrados con éste. Rama señala que este grupo ha sido formado por sujetos recién incorporados a la cultura letrada, pero no necesariamente a la ciudad letrada, y por académicos e intelectuales que han aspirado democratizar la Nación al abarcar las

demandas de grupos subordinados.² Esta función crítica de la palabra escrita establece un precedente importante para los escritores de finales del Siglo XX. Si bien como arguye Rama, los letrados disfrutaron de un estatus privilegiado al aliarse al poder central del Estado, Jean Franco señala que con la Guerra Fría y los cambios políticos, económicos, y culturales que ocurrieron en América Latina durante la segunda mitad del Siglo XX, hacia finales de éste la ciudad letrada había sido derribada.

Al trazar el papel de la cultura letrada en *The Decline and Fall of the Lettered City*, Franco identifica los cambios culturales que han contribuido a lo que denomina como la caída de la ciudad letrada, es decir, la disociación de los intelectuales y el poder central del Estado. Vale la pena notar tres de éstos cambios para mejor entender el contexto de la discusión sobre los escritores, la escritura, y el poder que se presenta en las siguientes secciones de este capítulo.³ El primer cambio es el auge de los medios de comunicación masiva, específicamente la radio y la televisión, que desde los años ochenta contribuyeron a la devaluación de la cultura letrada así como a la disminuyente influencia social y política de los letrados. El segundo es la desilusión por parte de los escritores ante la destrucción del ideal republicano a manos de las dictaduras militares que arrasaron con gran parte de América Latina, imponiendo su poder mediante violentos métodos represivos. A medida que las dictaduras atacaron y

² Es importante subrayar que los grupos y culturas subordinadas en sí nunca han formado parte de la ciudad letrada.

³ Si bien en *The Decline and Fall of the Lettered City* Franco identifica varios cambios sociales, culturales, y políticos que han impactado la relación entre los intelectuales a través del Siglo XX, en este capítulo me enfoco en subrayar los tres cambios que son más relevantes para el análisis sobre el papel de los intelectuales durante los periodos transicionales y de crisis que han ocurrido en Chile y Cuba desde los años noventa.

anularon “the utopian dreams of writers and projects of literature and art as agents of ‘salvation and redemption’” (Jean Franco *The Decline and Fall of the Lettered City* 12). cuyo enfoque era en gran parte promover la libertad y la cultura popular, muchos escritores—ya fueran integrantes de la ciudad letrada o críticos de ella—rechazaron el poder del Estado y denunciaron su opresivo orden social. Por consiguiente, el tercer cambio es que las dictaduras militares fueron un vehículo que facilitó la transición del Estado benefactor al Estado neoliberal que en la contemporaneidad ejerce su hegemonía sobre las naciones latinoamericanas y mediante el cual se perpetúan varias desigualdades sociales—especialmente aquellas basadas en diferencias de género, clase, sexualidad, y raza, y cuya exclusión ha sido una constante desde la fundación de la Nación (así como de la ciudad letrada).⁴

Los tres cambios que Franco traza son importantes para entender el lugar de los escritores y su producción literaria a partir de los años noventa en Chile y Cuba. En Chile, esos cambios se aplican al pie de la letra, ya que con el golpe de Estado de 1973 se impone una dictadura militar que pierde legitimidad con gran parte de la sociedad así como con los intelectuales. Adicionalmente, a comienzos de los años setenta, Pinochet impone una serie de reformas neoliberales que aún siguen en efecto y mediante las cuales se perpetúa la violencia dictatorial, la pobreza, y múltiples injusticias en la postdictadura. Entre éstas, Pinochet implementó varias leyes según la producción literaria—por ejemplo, un impuesto de 20% en la venta de libros que

⁴ Franco indica que durante este proceso no sólo “the nation was revealed to be a multiplicity of scarred tissues—of unmet demands of women, the indigenous, the poor, of gay men, lesbians, and transvestites” (*Decline and Fall* 14), sino que también fueron expuestas las múltiples invisibilidades — de género, raza, y clase, entre otros factores—sobre las cuales se fundó la ciudad letrada.

disminuye el acceso de la cultura letrada a los sectores de la sociedad que no pueden pagar los altos precios—y disminuyó la inversión de fondos estatales en editoriales nacionales para la promoción de la producción literaria nacional. Estos cambios sumados con el auge de la presencia de las grandes editoriales españolas que circulan en un mercado transnacional, siguiendo el modelo del libre intercambio del capital, han llevado a que en la actualidad el modelo literario dominante según la publicación literaria dependa de las obras que seleccionan esas editoriales interesadas en promover una “nueva narrativa” que o es apolítica o promueve los valores del consumo capitalista y la imagen de Chile como paraíso neoliberal.⁵ No obstante, existe en Chile también un grupo intelectual mediante cuyas teorizaciones se critica la complicidad del Estado postdictatorial con las políticas neoliberales.⁶ Las obras de Díaz Eterovic y Bolaño, sin embargo, no forman parte de la producción cultural de ese grupo intelectual ni de la “nueva narrativa”, sino de una producción literaria basada en lo popular al margen de la crítica cultural académica, el poder del Estado, y el poder del mercado.⁷

El caso cubano es distinto ya que la Revolución Cubana que derriba a la dictadura de Fulgencio Batista en 1959 se destaca por su proyecto de justicia social y establece un Estado benefactor. Si bien los medios de comunicación masiva se

⁵ Ejemplos de tales escritores son: Alberto Fuguet y Marcela Serrano, entre otros.

⁶ Ver por ejemplo los textos de crítica cultural escritos por Nelly Richard, o la crítica y ficción de Diamela Eltit, entre otros.

⁷ A pesar de la llamada “neoliberalización” de Bolaño, en este estudio se destaca la manera en qué mediante su obra—las tramas de sus novelas y el carácter de sus ensayos—se rehusaba a ser servil a las demandas del mercado de validar el imaginario neoliberal de Chile como paraíso neoliberal, se negaba a adoptar una amnesia histórica, y continuaba problematizando las nociones de justicia social fuera de la ley del Estado y el mercado.

vuelven modelos culturales dominantes en América Latina, en Cuba la cultura escrita no pierde el valor que adquirió al triunfar la Revolución y ser promovida como vehículo de emancipación social. No obstante, la narrativa cubana también ha estado sujeta a las demandas del mercado neoliberal, específicamente ante el auge de la producción literaria que se promueve fuera de Cuba. Aunque el Estado cubano subvenciona económicamente el libro, con los desafíos económicos vividos durante el periodo especial, las inversiones estatales en las editoriales han disminuido resultando en un alza en los precios de los libros y una reducción en la cantidad de obras seleccionadas para publicación nacional.⁸ A pesar de que el Estado cubano se rehúsa directamente a adoptar políticas neoliberales como solución a los problemas económicos, durante a partir de los noventa el Estado adopta una serie de reformas económicas, entre ellas, una ley que permite que los autores publiquen fuera de Cuba y reciban sus ganancias en dólares. Estos cambios económicos combinados con las tensiones que surgieron entre el Estado y los intelectuales durante los años setenta, el periodo denominado como Quinquenio o Decenio Gris, han contribuido a que muchos escritores se distancien del poder del Estado. Si bien aún existe una ciudad letrada en Cuba, también ha surgido un grupo de escritores—que radican dentro y fuera de Cuba—que son publicados en el exterior por las grandes editoriales transnacionales bajo la etiqueta de una “nueva narrativa” cubana que construye y promueve la imagen de una revolución fracasada y una Cuba en decadencia que es compatible con la lógica

⁸ Entrevista personal con Rogelio Riverón, director de la Editorial Letras Cubanas, realizada en Agosto 2009.

neoliberal.⁹ Las obras de Portela y Vega Serova no forman parte de esa “nueva narrativa” de mercado ni de la producción literaria de la ciudad letrada aliada al poder del Estado, sino que radican en la frontera entre ella y sus márgenes ya que aunque no son cómplices del mercado y no aceptan ciegamente el poder del Estado, tampoco lo rechazan completamente. Las obras de Portela y Vega Serova presentan visiones críticas de los proyectos del Estado cubano así como del mercado neoliberal para articular un debate sobre los efectos del periodo especial y repensar el proyecto de justicia social de la Revolución más allá de la crisis tomando en cuenta los desafíos que ésta ha traído.

Puesto que las posibilidades para el futuro que la lógica de libre mercado promueve están basadas en la temporalidad de un presente perpetuo que niega el reconocimiento de las memorias de las luchas por la justicia social de grupos subordinados, la historia, la amnesia, y la memoria—según arguye Franco—se destacan como temas recurrentes en las obras literarias de aquellos que se resisten a que sus luchas sean negadas o absorbidas como entretenimiento a favor del olvido y la injusticia. Por consiguiente, en las obras chilenas y cubanas que se analizan a continuación, se destaca un esfuerzo por recuperar diversas experiencias negadas que entran en conflicto con la documentación dominante de la Historia a partir de los años noventa. En Chile esa Historia se refiere a la transición de la dictadura a la democracia y en Cuba a la crisis económica y la transición efectuada para salir de ella. A diferencia de la ciudad letrada que se imponía sobre la ciudad material imaginándola

⁹ Pedro Juan Gutiérrez, Zoe Valdés, y Abilio Estévez son los autores más notables de esa “nueva narrativa.”

según el sueño de un orden futuro, Bolaño, Díaz Eterovic, Portela, y Vega Serova revisan el pasado reciente y enfrentan un presente inimaginable al escribir la ciudad en sus obras para desafiar la visión dominante de las posibilidades para el futuro y para la justicia social que la lógica neoliberal propone. Específicamente, el enfoque en la representación de la cultura letrada en las novelas expone el papel que desempeñan los escritores y las posibilidades que mediante la palabra escrita tienen para resistir la imposición del paradigma neoliberal sobre sus realidades, enfatizando que no se puede imaginar el futuro sin antes rescatar aquellas experiencias que la Historia Oficial de las crisis y transiciones suprime.

Escribir al margen del Estado y el mercado:

hacia un modelo alternativo del escritor

Al concluir *La ciudad letrada*, Rama arguye que en el Siglo XX la literatura se transforma en un medio a través del cual el escritor documenta no sólo las luchas populares sino también su participación en ellas, estableciendo un importante paradigma literario que le permitirá al letrado revelar y criticar la complicidad que a través del manejo de la palabra escrita los intelectuales establecen con el poder.

Mediante ese paradigma dilemático, el escritor expresa,

la admiración indisimulable por la capacidad del intelectual para manejar el instrumento lingüístico... por su poder casi mágico para ejercer la escritura y mediante ella componer el discurso ideológico justificativo... y contrastadamente la desconfianza respecto a su solidaridad y persistencia, la conciencia de una inestabilidad que puede llegar a la traición. (Rama *La ciudad letrada* 171)

Esa admiración y desconfianza hacia el intelectual y su manipulación de la palabra escrita son clave en la representación de los intelectuales en las novelas *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela. En ambas obras se representan diversos escritores y se señala la manera en que el papel que éstos desempeñan se modifica según las luchas y transformaciones sociales durante las cuales se desarrollan las tramas. Si bien *Estrella distante* y *Cien botellas en una pared* son producidas y narradas desde la temporalidad de la postdictadura en Chile y el periodo especial en Cuba, respectivamente, sus tramas oscilan a través del tiempo—específicamente desde los años setenta en *Estrella distante* y sesenta en *Cien botellas en una pared*—develando cómo la restructuración de la ciudad y la cultura letrada en distintos momentos ha impactado el lugar de los escritores en la contemporaneidad, así como las posibilidades de cada obra para pensar la justicia social más allá de la verosimilitud que impone el mercado neoliberal. Si, como arguye Franco, la ciudad letrada ha caído, las tramas de las novelas de Bolaño y Portela exploran las circunstancias y características de ese declive y para entenderlas proponen volver al origen. Sin embargo, ese origen—que no es un origen absoluto sino el origen que vincula las historias que las novelas narran—no consiste solamente en un momento histórico sino que el origen en ambas novelas está vinculado a la representación literaria de los escritores.

Después de narrar en los primeros cinco capítulos de *Estrella distante* los caminos que tomaron las vidas de los integrantes de los talleres de poesía a partir del golpe de estado, el sexto capítulo comienza: “Pero volvamos al origen, volvamos a

Carlos Wieder y al año de gracia de 1974” (Bolaño 86). La narración reitera lo que al comienzo en una nota, especie de prólogo, se especifica: que la novela será sobre Ruiz-Tagle/Wieder, “no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (11).¹⁰ Si, como indica Roberto Bolaño, en la novela “intent[a] una aproximación, muy modesta, al mal absoluto” (“Autorretrato” 20), ¿por qué fijar el origen con Wieder en 1974 y no con Pinochet en 1973? Si bien el golpe de estado ocurre en 1973, la implementación de las reformas neoliberales que perduran en el presente se llevó a cabo en 1974. Esas reformas permitieron que el Estado dictatorial se auto-legitimara y asegurara la perpetuación de múltiples injusticias sociales a través de la continuación de esas políticas neoliberales. Como se ha argüido en el primer capítulo, el proyecto neoliberal toma como lógica fundacional la negación de la memoria de la violencia dictatorial y asegura la prolongación de la impunidad militar. La periodización del origen en *Estrella distante* entonces subraya la complicidad del Estado chileno neoliberal actual con la dictadura y su violencia e injusticia.¹¹ Con respecto a la literatura, al horror que simboliza la creación poética de Ruiz-Tagle/Wieder, aunque como Ruiz-Tagle había declarado que iba “a revolucionar la poesía chilena” al *hacer* la nueva poesía, el *nuevo* arte, y como Wieder a partir del golpe empezó a hacer ese nuevo “arte”, en 1974 con su exhibición de poesía aérea y

¹⁰ Bolaño explica que en *Estrella distante* elabora la historia del teniente Ramírez Hoffman que aparece en el último capítulo de *La literatura Nazi en América*. A medida que *Estrella distante* es una “historia más larga” sobre Ramírez Hoffman, el nombre de éste cambia y se convierte en un personaje más complejo.

¹¹ Si bien *Estrella distante* fue publicada en 1996 cuando Chile era gobernado por la Concertación, el vínculo que traza Bolaño entre la reconfiguración del papel del escritor al margen del Estado y el mercado es todavía relevante hoy en día a medida que el país es gobernado por la derecha que promueve aún más el modelo estatal neoliberal.

exposición de fotografías en Santiago se consolida la creación de ese nuevo “arte de vanguardia” a medida que la relación explícita entre éste y el horror de la dictadura se vuelve visible.¹² El arte que Wieder presenta a su público es uno saturado de violencia y horror, de manera simbólica a medida que escribe con el humo de su avión sobre los cielos de la ciudad, y literal a medida que las fotografías que expone son una documentación de la tortura y el asesinato de los jóvenes poetas que él ayudó a desaparecer. Ese arte de Wieder no sólo está forjado sobre la exterminación de toda otra tradición artística, al físicamente eliminar y silenciar a los mejores poetas de su generación, sino que requiere de esa violencia como lógica fundacional. Wieder construye un discurso que justifica la formación de su nuevo arte sobre la destrucción y, por ende, se extiende como discurso ideológico justificativo de los actos del Estado dictatorial, específicamente de su “reconstrucción nacional” que toma como punto de partida la destrucción del proyecto de la Unidad Popular. Por consiguiente, al volver al origen, la narración del protagonista Arturo Belano expone los actos de Wieder en Santiago a través de ese paradigma que expresa un sentimiento de admiración y desconfianza hacia el intelectual cuya complicidad con el Estado le permite la autoridad para no sólo imaginar el futuro sino para también crear e imponer un marco interpretativo sobre el presente.¹³

¹² De hecho, la novela critica fuertemente a la vanguardia de la escena de avanzada conformada por el grupo de artistas Colectivo Acciones de Arte, enfatizando que esa vanguardia dependía de la dictadura como su condición de posibilidad.

¹³ Admiración, por parte de Arturo ante la destrucción que Wieder causó y que pasó desapercibida hasta que él mismo la hizo visible al exhibir sus fotografías, y por parte del teniente Muñoz Cano ante la frialdad y confianza de Wieder al exhibir las fotografías; y desconfianza, por parte de Arturo ante la manipulación de la palabra escrita—específicamente la poesía—de Ruiz-Tagle para infiltrar los talleres de poesía en Concepción y el uso de la creación artística como medio justificativo para desaparecer y

En *Estrella distante* la construcción literaria de Wieder como intelectual de vanguardia (que trata de establecer una nueva vanguardia dictatorial)—específicamente en relación a sus actos poéticos en Santiago—expone las implicaciones del proyecto dictatorial para la configuración del escritor como figura política aliada al Estado. Además destaca la manera en que a partir del golpe de estado se marca un punto específico, una ruptura que reconfigura las posibilidades de los intelectuales para imaginar el futuro de la ciudad y de la sociedad desde una posición privilegiada garantizada por el Estado. Belano explica que a raíz de los “triumfos” de Wieder en el Sur, éste fue invitado a Santiago para hacer “algo espectacular que demostrara al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (86). Con esa invitación se visibiliza la consolidación de Wieder como integrante del “anillo protector” del Estado dictatorial. Wieder ya había escrito parte del Génesis en latín así como la palabra APRENDAN en los cielos de Concepción y de un centro de detención en las afueras de esa ciudad, pero con su exhibición de poesía aérea y exposición de fotografías en Santiago su papel educador y función “civilizadora” como intelectual se vuelve aún más explícita. La estética de su poesía y fotografías muestra que para Wieder el *hacer* su *nuevo* arte implicaba simultáneamente borrar toda otra tradición poética e imponer su nueva poesía sobre la ciudad, vinculando ambos actos—borradura y creación—como un marco interpretativo para el futuro. Al emprender su acto poético para un público selecto de espectadores en el aeródromo Capitán Lindstrom, Wieder no se limita a volar dentro

torturar a tantos poetas, y por parte de los militares ante la “insensatez” de Wieder al, mediante su arte, hacer visible los métodos represivos que la dictadura negaba emplear.

de éste sino que emprende un vuelo sobre sectores específicos de la ciudad de Santiago, sobre las poblaciones que—según la lógica dominante de la dictadura—debían ser civilizadas.¹⁴ No es coincidencia que se narre que el vuelo de Wieder ocurriera simultáneamente que una tormenta eléctrica, uniendo la imagen de su avión dentro de “una inmensa nube gris que se desplazaba lentamente sobre la ciudad como si guiara a las nubes negras de la tormenta” (88) con la imagen de la violenta represión con que el régimen militar “reconstruía” la nación. Arturo describe el vuelo,

Wieder salió lejos del aeródromo, en un barrio periférico de Santiago. Allí escribió el primer verso: *La muerte es amistad*. Después planeó sobre unos almacenes ferroviarios y sobre lo que parecían fábricas abandonadas aunque entre las calles pudo distinguir gente arrastrando cartones, niños trepados en las bardas, perros. A la izquierda, a las 9, reconoció dos inmensas poblaciones callampas separadas por la vía del tren. Escribió el segundo verso: *La muerte es Chile*. Luego giró a las 3 y enfiló hacia el centro. Pronto aparecieron las avenidas, el entramado de espadas o serpientes de colores apagados, el río real, el zoológico, los edificios que eran el orgullo pobre de los santiaguinos. La visión aérea de una ciudad, lo dejó anotado en alguna parte el propio Wieder, es como una foto rota cuyos fragmentos, contrariamente a lo que se cree, tienden a separarse: máscara inconexa, máscara móvil. Sobre la Moneda, escribió el tercer verso: *La muerte es responsabilidad*. (89)

La ruta del vuelo sobre la ciudad de Santiago es simbólico de la función civilizadora que Wieder emprende a través de su nueva “poesía”, haciendo visible un mapa de la

¹⁴ Es importante notar que ese público selecto que asiste la exhibición de poesía y la exposición de fotografías de Wieder es representativo del “anillo protector” de la dictadura ya que está compuesto por militares, élites, periodistas, y artistas de derecha. Es un grupo compuesto por hombres que reafirma el esquema heteronormativo del paradigma patriarcal de la dictadura, ya que las mujeres en el aeródromo son las esposas de los militares presentes y entre los invitados a la exposición de fotografías se destaca sólo una mujer, Tatiana von Beck, quien “era nieta, hija y hermana de militares” (*Estrella distante* 94). A Tatiana se le describe como rebelde e independiente y, ya que los sujetos de las fotografías de Wieder eran mayormente mujeres, su invitación puede ser interpretada como un intento de “civilizarla” a ella también. La composición de ese grupo privilegiado subraya además la continuidad de las exclusiones de género, entre otras, sobre las cuales, como arguye Franco, fue fundada la ciudad letrada y la Nación.

ciudad que revela cuáles sectores de la nación estaban siendo “reconstruidos” y sometidos a la violencia dictatorial. Ese mapa da visibilidad a aquello que la dictadura trataba de borrar: la periferia, la pobreza, la cultura popular, así como la violencia ejercida sobre éstas. La vista aérea de Wieder sobre la ciudad captura el retrato de una sociedad fragmentada y la imagen del plano urbano como una “máscara inconexa” subraya el carácter irreconciliable de los conflictos que surgieron a raíz del golpe. Esa fragmentación nacional se resalta aún más a medida que con el vuelo de Wieder sobre La Moneda se establece un paralelo con el bombardeo a ésta por parte de las Fuerzas Aéreas en 1973, reiterando que los fragmentos que dejó el golpe de estado no pueden ser unidos mientras los mismos responsables de esa fragmentación estén a la vanguardia de la llamada “reconstrucción nacional”. La imagen del vuelo de Wieder sobre La Moneda además expone un paralelo entre la desintegración de la sociedad civil que creó el golpe y la destrucción de la tradición poética que Wieder emprendió al torturar y desaparecer los cuerpos de los poetas de su época para *hacer* un nuevo arte. Mediante sus versos, más allá de tratar de forjar un nuevo arte, Wieder documenta la violencia del poder con el cual es cómplice develando la muerte—la desaparición, tortura, y exterminio—como base fundacional de la nueva sociedad chilena bajo la dictadura así como del nuevo arte que él estaba *haciendo*. Sus versos comunican el horror de la época y al escribirlos sobre la ciudad resalta la complicidad mediante la cual Wieder, como nuevo integrante de una nueva ciudad letrada, aspiraba contribuir no sólo al proyecto dictatorial sino también asegurar su poder.

Los actos poéticos-artísticos de Wieder en Santiago consolidan su papel como intelectual institucional y, sin embargo, simultáneamente causan su expulsión de la ciudad letrada señalando la ruptura que anula las posibilidades para la existencia de una ciudad letrada aliada al poder dictatorial y determina el lugar de los escritores en la postdictadura. Su exhibición de poesía aérea y especialmente su exposición de fotografías tienen un efecto inverso al que Wieder anticipaba, ya que en lugar de asegurar la autonomía de su autoridad como poeta causan una ruptura con el vínculo que le aliaba al poder. La exposición de fotografías de Wieder estaba compuesta por “cientos de fotos que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación”, entre las cuales se distinguían “a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados” (97). Las fotografías documentan el horror de la violencia de la dictadura y trazan un hilo directo entre las creaciones artísticas de Wieder y su complicidad con el poder.¹⁵ Si bien la calidad abstracta de la poesía aérea de Wieder, o las malas condiciones del tiempo, llevaron a que su público en el aeródromo no entendiera o no se interesara mucho en el contenido o significado de sus poemas, la explícita documentación fotográfica de los métodos represivos con los que la Junta Militar estaba eliminando a sus opositores fue un acto demasiado transgresivo—aún para alguien cuyo proyecto artístico estaba aliado al poder

¹⁵ Las fotografías exponen—además de una violencia de género por parte del Estado patriarcal—los cuerpos sobre cuya destrucción se construye el Estado dictatorial. Cuando los agentes de inteligencia se llevan las fotografías se subraya que esos cuerpos se mantendrán invisibles para garantizar la perduración del Estado que está construido sobre la violencia y el olvido.

dictatorial—que resultó en su expulsión no sólo de la Fuerza Aérea sino también del “anillo protector del poder”.¹⁶ Después de esa noche Wieder se convierte en una figura espectral que aparece y desaparece del mapa literario y nacional. A medida que Arturo y su amigo Bibiano siguen su pista en revistas literarias, creen encontrarle en una pieza teatral de un acto que éste parece haber escrito y que “no finaliza, como era de esperar, con la muerte... sino con un nuevo ciclo de dolor” (104). Asimismo, la aparición y desaparición de Ruiz-Tagle/Wieder en *Estrella distante* no equivale a un final sino que subraya el origen de un nuevo ciclo de dolor que comienza con el golpe de Estado, se extiende durante la dictadura, y perdura en la postdictadura. Como la narración señala, Wieder simboliza un origen, el origen de un nuevo momento histórico en que los intelectuales ya no pueden formar parte de una ciudad letrada aliada al proyecto de Estado y, por ende, ese origen es también una ruptura.¹⁷ Ese origen/ruptura caracteriza el declive de la ciudad letrada que Franco identifica y que continúa impactando la relación entre los intelectuales y el Estado en la postdictadura chilena. La figura de Wieder muestra que para que la ciudad letrada siguiera existiendo, los intelectuales como cómplices del poder tendrían que estar justificando

¹⁶ Wieder estaba conciente del poder y la autonomía que le concedía su escritura, específicamente porque su nuevo arte requería exterminar la tradición poética preexistente al desaparecer a los poetas de su época, pero —como señala Rama con respecto a los intelectuales del Siglo XIX— no se dio cuenta de que su poder era garantizado por el poder al que servía y que era el Estado dictatorial quien decidía y aseguraba la autoridad que ejercía como poeta y así mismo fácilmente podía despojarlo de ella.

¹⁷ Desde la fundación de la ciudad letrada hubo grupos que no pudieron formar parte de ella, es decir, las culturas subalternas. En el caso chileno, si bien grupos como los mapuche fueron excluidos de la ciudad letrada, durante el gobierno de Salvador Allende hubo una apertura significativa en la ciudad letrada. Jóvenes poetas y otros intelectuales de izquierda que formaron parte del proceso Revolucionario chileno contribuyeron a la redefinición de la ciudad letrada al forjar una nueva cultura letrada Revolucionaria que después fue truncada con el golpe de estado.

su violencia, utilizándola como punto de comienzo para imaginar y planificar el futuro.¹⁸ La caída de la ciudad letrada, sin embargo, no elimina las posibilidades permitidas por la palabra escrita para pensar el presente y la historia sino que señala que para pensar la continuidad del horror dictatorial en la postdictadura y reclamar justicia ante éste, los escritores no pueden ser cómplices del Estado ni subordinarse a su poder y la literatura que crean debe existir al margen de éste. *Estrella distante* entonces propone un modelo intelectual y literario alternativo que se rehúsa a ser cómplice del Estado y del mercado, y propone la escritura como un medio a través del cual recuperar las memorias que el Estado dictatorial violentamente suprimió y que el mercado neoliberal continúa reprimiendo.

Como en *Estrella distante*, el origen en *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela está vinculado a los escritores. Al comienzo del tercer capítulo, Zeta, la protagonista y narradora de la novela, declara, “Pero quizás sea mejor que nos remontemos a los orígenes de la historia” (Portela *Cien botellas en una pared* 51) y sitúa el origen en su amiga escritora Linda Roth al describir el incidente que marcó el comienzo de su amistad en la escuela secundaria. Sin embargo, Linda no es el

¹⁸ En este sentido, la novela presenta un esquema que no permite términos medios, es decir, los intelectuales o son cómplices del Estado o son silenciados por éste. La posibilidad de existir como artista de vanguardia durante la dictadura es en sí una contradicción, puesto que la novela sugiere que esto implicaba ser cómplice del poder dictatorial. *Estrella distante* entonces presenta una fuerte crítica al proyecto del grupo de vanguardia chilena que surgió durante la dictadura, específicamente al poeta Raúl Zurita quien en 1982 llevó a cabo un *performance* de poesía al escribir versos de su poema “Vida Nueva” del libro *Anteparaiso* sobre los cielos de Nueva York utilizando varios aviones. Para un análisis detallado sobre la relación entre la obra de Ruiz-Tagle/Wieder en *Estrella distante* y el *performance* de Zurita y el proyecto de la vanguardia chilena, ver: Ina Jennerjahn, “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las ‘Acciones de arte’ de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”; Jeremías Gamboa, “¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernismo en *Estrella distante*”; Ignacio López Vicuña, “The Violence of Writing: Literature and Discontent in Roberto Bolaño’s ‘Chilean’ Novels”; y Helena Usandizaga, “El reverso poético de la prosa de Roberto Bolaño”.

equivalente de Wieder. Si bien en *Estrella distante* Wieder está relacionado al origen, a la catástrofe, a medida que él es cómplice de ella y su creación literaria propone un discurso justificativo de la violencia dictatorial, en *Cien botellas* Linda no está involucrada en el origen de la crisis económica en sí sino que se manifiesta como una escritora cuyos orígenes literarios están vinculados a la crisis a medida que trata de escribir durante y después de ella. Mediante Linda se presentan los cambios que surgen a raíz del periodo especial en el ámbito literario cubano y a través de sus experiencias al forjarse como escritora se documenta la reconfiguración de la ciudad letrada a partir de los años noventa. Zeta destaca el origen como el jueves 9 de junio de 1987. Esa periodización marca, como en *Estrella distante*, un origen que es simultáneamente una ruptura. Si bien en Cuba la crisis económica de los años noventa se materializó a resultado de la pérdida de la Unión Soviética como aliado económico-político a comienzos de la década, la periodización del origen que ofrece *Cien botellas* es junio del año 1987, el mismo mes y año en que Mikhail Gorbachev propone las reformas *perestroika* and *glasnost* que fueron el principio de las aperturas que llevaron a la disolución de la Unión Soviética, simbolizada en la caída del Muro de Berlín el *jueves 9* de noviembre de 1989. La periodización del origen en *Cien botellas* entonces traza un hilo conductor entre la caída de la Unión Soviética y la crisis económica en Cuba, y señala el efecto de éstas en el papel y función de los escritores cubanos a partir de los años noventa. Por lo tanto, el origen de la carrera literaria de Linda, así como la de otros escritores que se forman durante esta década, está marcada por la ruptura que simboliza el periodo especial y las subsecuentes aperturas al mercado

neoliberal. Mediante esas aperturas se filtra una construcción dominante del “escritor transnacional” cómplice del mercado quien a través de su obra construye un discurso ideológico justificativo de éste. A medida que Portela representa los esfuerzos de Linda para consolidarse como escritora y sus experiencias al publicar sus obras, la novela se inserta en la tradición intelectual que identifica Rama donde la literatura sirve como un medio en el que la representación literaria del escritor permite que el autor documente su propia participación en las luchas populares. En *Cien botellas*, Portela representa la lucha de Linda por mantener una postura crítica de la Revolución en torno a los cambios que ocurren durante el periodo especial desde dentro, sin venderse a las demandas del mercado libre que se presenta como núcleo transnacional del poder por sobre los Estados nacionales.

A través de la representación de Linda, *Cien botellas* explora las circunstancias bajo las cuales se forma el escritor durante el periodo especial y presenta un modelo alternativo de la figura y función de éste a partir de los años noventa. Al referirse al origen, Zeta cita el “primer gran parlamento” de Linda: la declaración de su interés en ser escritora. Zeta explica,

[Linda] se entrenaba para el futuro, para ejercer lo mejor posible la profesión que había escogido.

—¿Actriz?—preguntó Yadelis.

—¿Agente secreta?—pregunté.

No, nada de eso. Las actrices y las agentes secretas recitaban guiones redactados por otros. Ella quería componer sus propios guiones, inventar sus propias mentiras y engañar a todo el mundo. Ella quería ser una consumada farsante, una sublime embustera. Ella quería ser escritora (72).

Zeta entonces revela su admiración hacia Linda, por su capacidad de manipular las palabras y su aspiración a “componer sus propios guiones”. Mas simultáneamente, a través del parlamento de Linda la novela establece un sentido de desconfianza hacia esa misma capacidad para “engañar a todo el mundo”, siguiendo así el esquema dilemático que Rama identifica según el poder de los escritores para manipular las palabras y crear un discurso justificativo del poder. Sin embargo, el deseo de Linda de ser escritora y redactar sus propios guiones denota su rechazo hacia el modelo del letrado que construye discursos justificativos del poder del cual depende su estatus privilegiado. Al equivar su capacidad para mentir con una capacidad para construir sus propios relatos en vez de simplemente reproducir los discursos de otros, Linda rechaza aliarse a ningún poder. Linda como Portela, no forman parte ni de la ciudad letrada aliada al poder del Estado cubano ni del grupo de escritores de mercado que mediante sus relatos promueven la lógica neoliberal y un rechazo del proyecto revolucionario. A medida que la narración reitera que según Linda la función de los escritores es crear mentiras creíbles, *Cien botellas* presenta una postura crítica de la idea de una Cuba en ruinas y una Revolución fracasada que el mercado neoliberal demanda de la ficción que vende como los relatos “verdaderos” de la Cuba del periodo especial—así como de los discursos intelectuales que defienden ciegamente al proyecto revolucionario como una utopía sin tomar en cuenta los errores que se han cometido. Linda enfatiza que los escritores “inventan” porque están inconformes con su realidad inmediata y escriben la realidad como preferirían que fuera.¹⁹ El manipuleo

¹⁹ De este modo, *Cien botellas* se inserta en los debates sobre la función de la creación literaria en la

de las palabras que Linda lleva a cabo como escritora entonces no justifica ciegamente la ideología del poder dominante, ya sea del Estado en el plano nacional o del mercado en el ámbito internacional. Linda no se destaca como figura política sino como una más de las ciudadanas cubanas que vivieron el periodo especial, y como una escritora más que trata de establecerse en los años noventa y navegar los nuevos esquemas de poder en torno a la publicación al tratar de ser una escritora reconocida. Si bien la ciudad letrada en Cuba no se disuelve completamente durante el periodo especial, la publicación literaria se ve afectada por la crisis económica, como se ha señalado, a medida que el Estado ya no puede subvencionar el libro al grado que lo hacía antes de los noventa. A resultado de esto, el precio del libro sube, aunque aún se mantiene bajo comparado con el precio del libro en el mercado mundial, y se publican menos libros dada la escasez de materiales para fabricar libros y la reducción del capital disponible para facilitar su publicación. Las posibilidades para publicar novelas dentro de Cuba disminuyen y las oportunidades para publicar fuera de Cuba, principalmente en España, aumentan. Se consolidan así dos tendencias que, según Jorge Fornet, “hasta entonces habían tenido una pálida presencia... En poco tiempo confluyeron el interés de los editores extranjeros por la producción literaria cubana, y el de los escritores cubanos por ser editados fuera de nuestras fronteras” (*Los nuevos paradigmas* 98). Si bien a través de Linda se subraya los beneficios asociados con publicar en España—acceso a dólares, viajes al extranjero, reconocimiento fuera de Cuba—, también se

Revolución Cubana que se dan en torno al discurso de Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales” (1961). Específicamente, la postura de Linda resuena la posición de Mario Vargas Llosa en su discurso “La literatura es fuego” (1967). En éste Vargas Llosa propone que la literatura “significa inconformismo y rebelión, que la razón del ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica”.

critica las dinámicas que rigen la publicación fuera de Cuba y dentro de cuyas relaciones de poder ella juega un papel subordinado. Zeta narra que cuando Linda viajó a Barcelona para reunirse con su editor y firmar el contrato de su primer novela, las dinámicas entre ella y su editor estuvieron marcadas por la desigualdad de poder entre ambos. Su editor, a pesar de ser un político de izquierda, le exigió gratitud ante un contrato “leonino” y una “edición chapucera, infectada de erratas, con una cubierta bien fea y un prólogo nauseabundo” (Portela *Cien botellas en una pared* 160) ya que, según su criterio, Linda era una escritora “casi desconocida y procedente de un país periférico... subdesarrollado, primitivo, silvestre” (159) y por lo tanto no podía exigir más con respecto a la publicación de su obra. Ante esa experiencia, Linda le explica a Zeta que tal es la dinámica de la publicación literaria, donde “un político de izquierda también podía ser... un individuo que actuaba en los negocios de la misma manera que el <<capitalista salvaje>>” (159). Al exponer el esquema de poder implicado en el proceso de la publicación de su primer novela en el extranjero en 1997, Linda reconoce que en tal esquema no hay lugar para la solidaridad ya que las reglas y demandas las dicta el mercado que establece cuáles imágenes de Cuba son vendibles y sitúa a los escritores en un plano de subordinación. A pesar de que Linda, como personaje literario, se construye como inteligente, de carácter fuerte, buena escritora, y excelente mentirosa, en sus dinámicas con su editor tiene que jugar un papel sumiso, el cual resalta las exclusiones de las culturas y subjetividades subordinadas que desde su fundación han existido en la ciudad letrada. Sin embargo, Linda no se deja cooptar por el mercado ya que utiliza su primera novela para entrar al mercado y a partir de

ésta su escritura se convierte en un medio para, más allá de mentir, fomentar un diálogo en torno a la historia reciente de Cuba.

Linda se destaca como una escritora que subvierte las demandas del mercado ya que al escribir novelas policiales, sus tramas necesariamente tratan el tema de la criminalidad en la ciudad, pero resisten la fórmula literaria de la literatura publicada por las grandes editoriales Españolas: un panorama saturado en ruinas, represión, y escasez. En su primer relato policial Linda escribe sobre un caníbal en La Habana que untaba mayonesa, explicando que entonces su estilo narrativo imitaba al de Raymond Chandler, y en su primer novela *El año próximo en Jerusalén* presenta un crimen cuyos detalles no se elaboran en la trama de *Cien botellas*. Sin embargo, en su segunda novela *Nocturno Sebastián*, Linda se remite a escribir sobre la historia reciente de Cuba. La trama de esa novela está relacionada al origen de la ruptura entre muchos intelectuales y el Estado cubano, y presenta la razón por la cual Linda, aunque no rechaza al Estado, no puede mediante su escritura presentar un discurso ideológico justificativo de él. *Nocturno Sebastián* trata el tema de la homofobia en la Revolución Cubana al contar la historia de “Sebastián,” hijo de un general de brigada cuyo padre le trata de “reformular” ingresándolo al ejército y le rechaza al darse cuenta que a pesar de esos “esfuerzos” Sebastián sigue siendo homosexual. Cuando el padre escucha rumores de que Sebastián vive “de chulo en Centro Habana” le propone que salve su reputación casándose con una mujer. Sebastián accede pensando que de esa manera su padre finalmente le aceptará, pero no deja de tener encuentros sexuales con otros hombres y un día su esposa le encuentra asesinado en su apartamento. Al final de

Nocturno Sebastián el crimen no se resuelve y la novela hace de Linda una escritora exitosa. Si bien el tema de la novela de Linda se vale de la demanda del mercado por promover al proyecto revolucionario como intolerante y represivo, ya que es un general de brigada quien no puede aceptar que su hijo “educado con tanto esmero y sacrificio en una sociedad nueva y justa y luminosa” (180) sea homosexual, a medida que Zeta describe la construcción narrativa de la novela de Linda, *Cien botellas* construye un diálogo en torno a la homofobia más allá de los parámetros de negación y exaltación que ofrecen los discursos del Estado y el mercado, respectivamente. Zeta narra que la historia de “Sebastián,” se la contó a Linda su amiga la Gofia. A medida que Linda le cuenta la historia a Zeta y ésta se la cuenta a su novio Moisés, *Cien botellas* establece un debate en torno a la homofobia en Cuba. Los personajes reconocen la veracidad del relato que se cuenta pero también develan las maneras en que la intolerancia a la diferencia existe en todas las sociedades, resaltando que el crimen que *Nocturno Sebastián* narra no es la muerte de Sebastián sino el hecho de que ésta, y por ende la homofobia, quede irresuelta ya que nadie coopera con la investigación y lo que predomina es el silencio. Al retomar el tema de la exclusión de los homosexuales dentro del proyecto revolucionario—la cual junto con los límites impuestos sobre la creación artística para distinguir lo que constituía un arte/escritura revolucionario definieron la década de los años setenta, el periodo denominado como Quinquenio o Decenio Gris—*Cien botellas* y *Nocturno Sebastián* abren un espacio para debatir las maneras en que la homofobia aún perdura en la sociedad cubana contemporánea. Linda entonces se forja como una escritora, a diferencia del letrado

aliado del poder, que no sólo redacta sus propios guiones sino que mediante ellos propone un modelo alternativo de escribir la ciudad y su realidad. Más allá de contar “algo cierto como si fuera falso” (176), al trazar un mapa de la ciudad la escritura de Linda toma como punto de partida recuperar las memorias suprimidas, no sólo del pasado sino también del presente, para de ese modo repensar un presente que a resultado de la crisis de los noventa se torna inimaginable. Al rechazar el forjar mediante su escritura un discurso ideológico justificativo del Estado, Linda no rechaza el proyecto de justicia social de la Revolución Cubana sino que impulsa un reconocimiento crítico de la injusticia que el mismo Estado ha perpetuado para repensar la justicia social en el presente y forjar un futuro más inclusivo de la diversidad social. Padura Fuentes elabora que ante la desaparición del compromiso del Estado con el escritor y vice-versa, “el escritor se siente mucho más libre para expresarse y analizar la realidad, y con una perspectiva mucho más abierta al pensamiento crítico” (Padura Fuentes “Entrevista” 52). Linda como origen, entonces, se construye como una escritora que trata de abrir un espacio para su creación literaria al margen del Estado y el mercado, subrayando aquellas voces que han sido excluidas o negadas dentro de la ciudad letrada y la Revolución.

Escribir la crisis: protagonismos y límites de la palabra escrita

En *Estrella distante* y *Cien botellas en una pared*, Bolaño y Portela exponen un modelo alternativo del escritor que parte de un rechazo a justificar los discursos ideológicos del Estado y el mercado ante las crisis políticas y económicas en Chile y

Cuba. Ambas novelas destacan, en la problematización misma de la relación entre el escritor y el poder—ya sea del Estado o el mercado—, el valor constante de la palabra escrita para refutar los paradigmas dominantes establecidos por ese poder. A su vez, *Noche de ronda* de Anna Lidia Vega Serova y *La oscura memoria de las armas* de Ramón Díaz Eterovic, subrayan que, como señala Franco, a pesar de que la influencia de la cultura letrada ha disminuido desde finales del Siglo XX, “Literary representation is still thought indispensable among those formerly excluded from citizenship in what Angel Rama called ‘the lettered city’—the indigenous, the black and mulatto populations, women, and gays. Literature still confronts official versions of history, explores the meaning of exile and memory, and disrupts the taboos that have been placed on female sexuality” (Franco, “What’s Left of the Intelligentsia?” 203). Por consiguiente, *Noche de ronda* y *La oscura memoria de las armas* destacan la importancia de la representación literaria no sólo para desafiar las versiones oficiales de la Historia sino para rescatar aquellas realidades y subjetividades suprimidas por los discursos dominantes de las crisis y críticamente representar realidades alternativas al margen del Estado y el mercado. A medida que la palabra escrita toma un papel protagónico en estas obras, Vega Serova y Díaz Eterovic desvelan las redes de poder que limitan y codifican la producción de la escritura. Trazar el vínculo entre la palabra escrita y el poder es importante en estas novelas puesto que, como explica Michel Foucault en “Truth and Power”, la formación del conocimiento y la producción de los discursos en una sociedad devienen de la red productiva del poder. En el proceso de exponer que el poder de la palabra escrita (su peso, impacto, y verosimilitud) depende

de los límites establecidos por el poder que le codifica, ya sea del Estado o el mercado, *Noche de ronda* y *La oscura memoria de las armas* rompen esos límites al utilizar la representación de la escritura para dar visibilidad a historias suprimidas por los discursos dominantes de las crisis.

La narración de *Noche de ronda* de Anna Lidia Vega Serova detalla múltiples veces y de diferentes maneras los encuentros nocturnos de la protagonista Bunny Banana con distintos personajes a medida que deambula las calles de una ciudad desierta. En una de estas repeticiones, Bunny conoce a Mariluz en la parada de la guagua. Ambas montan un autobús que las lleva del espacio público de la calle al espacio privado de la casa de Mariluz. La narradora explica que a Bunny la casa de Mariluz le parece maravillosa y describe que, “Se encontraba en el garaje de un edificio de apartamentos... No tenía muebles ni nada, sólo esteras con cartelitos (escritos en inglés) que decían ‘cama’, ‘sofá’, ‘mesa’, ‘silla’, ‘cuadro’, ‘televisor’, etc.” (Vega Serova *Noche de ronda* 18). Al llenar el vacío de su cuarto con palabras, Mariluz le da otro significado al espacio que habita usando la palabra escrita para imaginar otra realidad, una donde su cuarto está lleno de muebles, comida, y electrodomésticos. A su vez, el que las palabras estén escritas en inglés es importante ya que a nivel mundial el inglés es el idioma hegemónico que tiene el poder de codificar los límites de las realidades, de documentar las versiones dominantes de la Historia, especialmente en relación al mercado neoliberal. Aunque refiriéndose al contexto chileno, Nelly Richard arguye que “La operación de nombrar revela siempre más de lo que dice el nombre de la cosa a la que se refiere. Nombrar es ejercer un

control de la significación” (“Introducción” 9). Al llenar su cuarto de letreros con palabras, Mariluz codifica su espacio, ejerciendo control sobre la significación de él, pero al escribir las palabras en inglés muestra sus límites. Aunque Mariluz amueble su espacio con palabras, no es ella quien tiene el poder de establecer los límites, significados, o verosimilitud de esas palabras para que sean entendidas o interpretadas según su visión por otros sujetos. Cuando Mariluz invita a Bunny a su casa, como no sabe inglés Bunny se sienta en el cartelito que dice “mesa”. Aún cuando Bunny se acuesta sobre el letrero que dice “cama”, se despierta adolorida ya que “A pesar del cartelito ‘cama’ una estera sigue siendo una estera” (Vega Serova *Noche de ronda* 19). Sin embargo, aunque el cartelito “cama” no sea acolchonado como el objeto “cama”, la palabra escrita es importante ya que es lo único que Bunny y Mariluz tienen para defenderse. En una de las versiones del encuentro romántico entre Bunny y Mariluz, Yoswasleydis, el ex-esposo de Bunny, trata de entrar a la casa de Mariluz para llevar a Bunny de regreso a su casa diciéndole que su hijo llora por ella. Bunny y Mariluz se rehúsan a dejarle entrar, y se narra que “Juntas arrastraron la estera ‘mesa’ y la estera ‘sofá’, pusieron encima las estereras ‘sillas’, ‘sillones’, y también (por si acaso) la ‘cama’” (23). La palabra escrita se convierte en lo único que Bunny y Mariluz tienen para defender el nuevo entorno romántico que tratan de forjar juntas. Sin embargo, los límites de la palabra se revelan, ya que por más que les utilicen según el mueble que indica cada palabra, los carteles no forman una barricada real. No obstante, el hecho de que los cartelitos les sirvan a Bunny y Mariluz, aún momentáneamente, para defenderse señala la importancia de la palabra escrita para dar constancia de las luchas

sociales de diversos grupos. La representación literaria dentro de esas luchas es significativa ya que como explica Luisa Campuzano, el tema de la escritura en la narrativa de mujeres desde los noventa era

un énfasis antes inexistente, lo que al margen de otras consideraciones, sin duda subraya la importancia adquirida para ellas, en tanto mujeres, por un espacio al mismo tiempo de riesgo y libertad, de indagación íntima y realización personal, de búsqueda formal y protección pública, de aceptación o rechazo de patrones y autoridades establecidos. (“Literatura de mujeres y cambio social” 162)

Vega Serova además inserta la lucha de Bunny y Mariluz dentro del proyecto de la Revolución Cubana a medida que al terminar de formar la barricada de esteras con cartelitos Bunny exclama una de sus más famosas consignas, “Patria o muerte” (Vega Serova *Noche de ronda* 24). A medida que Bunny apropia esa consigna dentro de su resistencia, *Noche de ronda* resignifica la consigna más allá de sus límites e impulsa una reflexión sobre el grado al cual el proyecto de justicia social que representa ha sido inclusivo de diversas diferencias y de qué maneras ha creado sus propias exclusiones. La novela entonces abre un espacio de entendimiento crítico para pensar los efectos de la crisis sobre el significado que han adquirido o perdido las consignas revolucionarias y las luchas que éstas representan ante las transformaciones ocurridas durante el periodo especial.

En *Noche de ronda* Bunny deambula la ciudad tratando de forjar un espacio propio a través de su escritura, sin embargo la ciudad se manifiesta como un espacio en el cual no pertenece. Bunny se destaca como un personaje marginal en la ciudad ya que, con la excepción de Mariluz quien aparece después como hombre, es la única

mujer que deambula las calles en la noche. Campuzano señala que en las obras de las escritoras cubanas posnovísimas, dentro de las cuales se sitúan Vega Serova y Portela, aparecen personajes marginales “imaginables e inimaginables, que, desde sus distintos espacios de exclusión construyen el extraño fresco social con el que visten una ciudad siempre adversa, siempre extraña: ajena” (“Literatura de mujeres y cambio social” 151). Al comienzo de la novela Bunny añora salir y conocer la ciudad, ya que “Siempre pensó que tras la puerta de su cuarto, apartamento, edificio comenzaban los senderos de la vida real, llena de luces, música y personas alegres; los mismísimos senderos de la Felicidad” (Vega Serova *Noche de ronda* 109), pero al emprender su caminata por la ciudad Bunny se enfrenta a una ciudad desolada en la cual no tiene lugar. Aunque al salir de su casa y enfrentarse a una ciudad extraña, Bunny trata de apropiarse el espacio urbano y despojarle de su aspecto amenazante, en cada ocasión termina siendo nuevamente sujeta a los papeles tradicionales adscritos a las mujeres—madre, esposa, objeto sexual—de los cuales esperaba encontrar un escape en la ciudad. Por ejemplo, si bien primero se encuentra a un violador en la calle y ella termina violándolo a él, después encuentra a Mariluz pero su esposo la persigue, en otra ocasión son su suegra y su hijo quienes le piden que regrese a casa, y al final de la novela Bunny permanece en el espacio doméstico con su hijo. En cada uno de sus encuentros, Bunny ofrece leerle a distintos personajes las poesías que ha escrito y que lleva consigo en su mochila pero nadie tiene interés en ellas. Bunny trata de salir de casa y escapar el entorno doméstico al que está confinada, tratando de destacarse como poeta, pero a pesar de que su ronda nocturna se repite múltiples veces a lo largo

de *Noche de ronda*, al concluir la narración no se sabe si en verdad Bunny salió o si solamente lo imaginó mediante su escritura. En el último capítulo, amanece y Bunny despierta en su cuarto acostada en la cama que comparte con su hijo, “aparta la libreta de poemas y se levanta con una firme decisión. Tira sus creaciones literarias al montón que se destaca encima de la mesa”, cierra las persianas, y entra en un sueño profundo (157). Esta escena cuestiona si en verdad Bunny salió a rondar las calles la noche anterior o si su escape se manifestó a través de su escritura. De hecho, en el penúltimo capítulo se narra que “Llegó la guagua, pero Bunny no se montó. Nadie se le acercó” (154), cuestionando si Bunny estuvo en la parada en algún momento o si siempre estuvo en su cuarto imaginado estar afuera. La escritura de Bunny, sus poesías o tal vez la novela misma, ya que la distinción entre la narradora y Bunny se nubla en distintos momentos, le permite a Bunny documentar los detalles de su realidad inmediata como mujer y su lucha por escapar el entorno doméstico al que está confinada. Al trazar un mapa distinto de la ciudad y tratar de forjar un espacio para Bunny dentro de él así como atribuirle agencia para rondar la ciudad, Vega Serova escribe contra la corriente dominante ya que ni el mercado, simbolizado por espacios y personajes turísticos en la novela, ni el Estado presentan ninguna posibilidad viable para que Bunny escape su entorno doméstico. La posibilidad de que Bunny nunca haya salido físicamente de su cuarto muestra los límites de la escritura para cambiar su realidad, ya que aunque se haya imaginado rondando la ciudad, al comenzar el día Bunny sigue estando atrapada en su cuarto. Más sin embargo, el mismo hecho de que lo que Bunny no puede alcanzar en la realidad sea posible mediante la escritura revela

el poder de la palabra escrita para continuar llevando acabo la función que señala Franco de permitirles a quienes la ejercen imaginar realidades alternativas y documentar sus luchas. En el caso de Bunny, es una lucha para dismantelar la estructura patriarcal y escapar los esquemas que le confinan al espacio doméstico. Mediante *Noche de ronda*, Vega Serova rechaza la alternativa neoliberal para Cuba y simultáneamente critica el proceso revolucionario, específicamente los impactos que las transformaciones económicas durante el periodo especial han tenido sobre la condición de las mujeres cubanas. De este modo, presenta una reflexión en torno al proyecto de justicia social más allá de la crisis para repensar la inclusión de las luchas de diversos grupos dentro de la Revolución, destacando la importancia de la palabra escrita dentro de ese proceso.²⁰

En *La oscura memoria de las armas* de Ramón Díaz Eterovic, la escritura adquiere un papel protagónico a medida que Heredia investiga la muerte de Germán Reyes. La investigación de Heredia le lleva a leer dos documentos mediante cuya yuxtaposición se desvelan las redes de poder que codifican no sólo la escritura en el Chile postdictatorial sino su verosimilitud y valor jurídico. Después de que Heredia se entera de que Germán dio su testimonio a la Comisión Nacional sobre Prisión Política

²⁰ De hecho, en una entrevista, Vega Serova explica cómo llegó a crear a la protagonista de *Noche de ronda*, “Se me ocurrió ese personaje, Bunny Banana... que quiere en el fondo lo mismo que quieren todas las mujeres porque me sentía muy mal y tenía ganas de salir corriendo y no podía” (“Anna Lidia Vega Serova y la creación de un universo narrativo propio” 78). Aunque Vega Serova no especifica cuál es ese deseo universal de todas las mujeres, explica que su deseo propio de salir corriendo que no podía satisfacer en la realidad lo pudo explorar mediante el escape permitido al crear a Bunny y escribir su ronda nocturna por la ciudad.

y Tortura (Comisión Valech),²¹ el detective transita la ciudad hacia la oficina de su amigo Campbell quien le da una copia del informe de la comisión, “un grueso libro de tapas azules” (Díaz Eterovic *La oscura memoria de las armas* 55). Heredia se lleva la publicación que contiene las conclusiones de la Comisión Valech y el listado de las víctimas de tortura y prisión política, va a un bar, y narra “abrí el libro de tapas azules. El horror corría a la par por entre las palabras del texto que describía el atropello a las personas, sin otra explicación que el odio desatado” (56). Al leer fragmentos de dos de los testimonios que aparecen en el informe, Heredia contempla la experiencia límite de la tortura que ha sido reducida a algunas páginas que no tuvieron valor jurídico ya que no se permitió que se nombrara a quienes efectuaron las torturas. A esa publicación formal se yuxtapone otro documento en que se registra el testimonio de la tortura y la prolongación de la corrupción dictatorial en la contemporaneidad. Virginia Reyes, la hermana de Germán, trata de ayudar la investigación de Heredia llevándole dos diarios que Germán mantenía en dos cuadernos universitarios. En un diario Germán relata eventos de su infancia y en el otro documenta sus esfuerzos por tratar de encontrar a sus torturadores y saber su verdadera identidad. Heredia nota que el segundo tiene las últimas páginas arrancadas y sus investigaciones le llevan a confrontar a Ana

²¹ Como se ha señalado en el capítulo anterior, la Comisión Valech recopiló más de 35 mil testimonios de víctimas de tortura pero no resultó en procedimientos legales ya que los nombres de los torturadores no fueron expuestos públicamente. Además, el Estado estableció que los archivos de los testimonios se mantendrían secretos por cincuenta años. Vale la pena notar que en marzo del 2010, pocos días después de haber tomado la presidencia de Chile, Sebastián Piñera eliminó de la página de Internet del Ministerio del Interior el informe de la Comisión Valech además de la información sobre los ex-presidentes de la Concertación. El texto del informe fue reinstaurado en la página web del Ministerio principalmente a raíz de las demandas de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Seis meses después, el 11 de septiembre del 2010, Piñera declaró que la transición de la dictadura a la democracia había terminado. Consultar, “Informe Valech: A la papelera de reciclaje”; “AFDD califica de ‘grosera’ eliminación de datos del Informe Valech en página oficial”; y “Mensaje de Piñera por ‘11’: Avanza ‘nueva transición’”.

Melgoza, la psicóloga de Germán y hermana de uno de sus torturadores. Ana le confiesa a Heredia que reconoció que el torturador Fullerton, mencionado en los apuntes de Germán, era su hermano y le pidió prestados los cuadernos para confirmar sus sospechas. Explica que su hermano la chantajeó para que arrancara las hojas donde se le incriminaba, pero antes les hizo una fotocopia y se las da a Heredia. El valor de las palabras que Germán escribió en esas páginas se destaca a medida que Heredia lee las fotocopias y se entera que además de revelar las identidades de sus torturadores y listar casos en que se les mencionaba, “Gran parte de los apuntes estaban dedicados a reseñar las confesiones de Bernardo Aliaga, un agente de la Dirección de Inteligencia Nacional condenado a veinte años de presidio” (263). Germán documenta las confesiones de Aliaga con respecto a los nombres verdaderos de sus torturadores y sobre el tráfico de armas en que éstos y otros militares estaban involucrados desde el comienzo de la transición a la democracia. Heredia deduce que el haber generado un récord escrito con esa información es el motivo del asesinato de Germán. Mediante el cuaderno de Germán y el informe de la Comisión Valech, *La oscura memoria* desvela las redes de poder que codifican el significado de la palabra escrita y yuxtapone la verosimilitud que le es adscrita a cada uno. El informe de la Comisión Valech documenta y da visibilidad a las torturas cometidas durante la dictadura pero, a medida que el discurso del Estado restringe su valor jurídico como documento oficial, los testimonios son codificados como inverosímiles según la lógica dominante de la postdictadura que reta su veracidad. En contraste, las páginas del diario de Germán documentan información que presenta una amenaza a la impunidad que protege a los

militares. A diferencia de los testimonios de las víctimas de la violencia dictatorial recopilados en el informe de la Comisión Valech, el testimonio transcrito en el diario de Germán es de un agente de la DINA. El valor de cada documento entonces es determinado por la autoridad de quien enuncia el relato en cada testimonio. Puesto que la declaración de un agente de la DINA está codificada como verosímil por la lógica dominante—como explica Walter Benjamin, son los vencedores quienes escriben la Historia—la manera de suprimirla es haciendo desaparecer el récord escrito (removiendo las páginas del cuaderno de Germán), así como silenciando los que puedan reproducirlo (asesinando a Germán y amenazando a Ana) para asegurar que los discursos sobre la violencia dictatorial y su prolongación en la postdictadura se mantengan codificados como inverosímiles. A pesar de esos límites, *La oscura memoria* resalta que aún cuando el testimonio escrito pierde valor jurídico y es olvidado o suprimido por el poder, el valor de la palabra escrita sigue siendo indispensable para documentar y rescatar aquellas historias que yacen al margen de la Historia oficial. Por ende, la representación literaria de esas historias sigue ejerciendo una función importante en la lucha por la justicia social.

A medida que Heredia lleva a cabo su investigación recorriendo la ciudad recuperando documentos de experiencias y memorias suprimidas que desafían la verosimilitud de la Historia oficial, *La oscura memoria* traza un mapa de la ciudad al margen del Estado y el mercado—los cuales en Chile están íntimamente vinculados— a través del cual resiste los marcos interpretativos de la experiencia postdictatorial que éstos imponen. Además del informe de la Comisión Valech y el diario de Germán, la

narración incluye fragmentos de otros textos que documentan la violencia dictatorial en la ciudad desmitificando su condición de “pasado” lejano y sobrepasado. La novela resalta la urgencia por recuperar esos relatos ya que, como le explica el abogado Cotapos a Heredia, “Pese a lo que se dice en la prensa y en los discursos oficiales, la impunidad sigue vigente” (70). Cuando Heredia lee el informe de la Comisión Valech, se detiene en dos fragmentos de testimonios que interrumpen la narración y describen las torturas a las que fueron sujetos dos detenidos.²² La inserción de esos testimonios es importante puesto que como propone Nelly Richard, el testimonio milita a favor de aquello “carente de la generalidad suficiente para ser portador de una verdad incontrovertible” (12). Es decir, da constancia de una experiencia cuya veracidad el discurso dominante niega o cuestiona y cuya transcripción por ende es codificada como inverosímil. La mirada de Heredia entonces se dirige al listado de las víctimas en busca del nombre de Germán, pero lo que encuentra a medida que la narración progresa es más documentos que atestiguan a la experiencia de la tortura compartida por muchos y cuyos rastros a pesar de ser suprimidos por el registro oficial de la Historia se tornan visibles en la ciudad. La investigación de Heredia le lleva a recorrer Santiago recuperando textos que registran la historia reciente de Chile contra la corriente del discurso dominante del Estado. En su recorrido Heredia consulta el

²² Los dos testimonios que se incluyen en la novela (*La oscura memoria* 56) describen los métodos de tortura a los que fueron sujetos dos prisioneros. Es importante notar que los fragmentos que incluye Díaz Eterovic no son ficción sino pasajes reales que aparecen en el informe que publicó la Comisión Valech. Uno corresponde a una “Mujer, detenida en enero de 1974. Relato de su reclusión en el recinto de la DINA de calle Londres 38, Región Metropolitana” (Informe 251). El otro corresponde a un “Hombre, detenido en septiembre de 1973. Relato de su reclusión en el Fuerte Borgoño, VIII Región” (Informe 250). Ambos testimonios se encuentran en el “Capítulo V. Métodos de tortura: definiciones y testimonios” del *Informe de la Comisión Nacional sobre Política y Tortura*.

informe de la Comisión Valech del cual lee fragmentos de dos testimonios, participa en una funa donde lee los volantes que reclaman justicia, conoce a Yolanda Suazo—hija de Julio Suazo, quien fue detenido y torturado en Villa Grimaldi—y ella le provee un documento que su padre había escrito sobre su detención y tortura, visita Villa Grimaldi donde lee un folleto sobre la historia de la Villa y ve los nombres de detenidos y desaparecidos grabados en un muro, y finalmente regresa a su propio departamento donde lee fragmentos de un libro de Juan Gelman sobre la desaparición y tortura de su hijo. El mapa de la ciudad que traza Heredia a través de los textos que va encontrando—haciéndoles visibles y válidos—se construye ante el hecho de que dichos textos probablemente no han sido leídos por sus compatriotas y la noción de que esos textos irán “a dar al cajón de trastos inútiles” (75). A través de los textos se construye un mapa de la ciudad que revela un panorama urbano postdictatorial donde no sólo siguen vigentes los residuos de la violencia dictatorial sino donde los militares que ejercieron poder a través de esa violencia siguen exterminando a sus opositores. La palabra escrita, y por ende la representación literaria de los textos que Heredia recupera, se manifiesta entonces en *La oscura memoria* como un elemento indispensable de la lucha por la justicia social.²³ La escritura ejerce un papel de recuerdo y resistencia para que el horror sea más que “un par de frases ambiguas en los manuales de Historia” (76). A pesar de los límites impuestos sobre la palabra escrita por el poder que codifica su verosimilitud, la escritura se presenta como un

²³ Al citar parte de un libro del argentino Juan Gelman, la novela además traza un vínculo entre la lucha por la justicia social en Chile y Argentina. Aunque cada lucha se manifiesta en torno a reclamos de justicia ante la violencia ejercida por las dictaduras militares en sus respectivos territorios nacionales, la mención del libro de Gelman en *La oscura memoria* subraya el elemento transnacional que adquirió la represión dictatorial a medida que ambas dictaduras llevaron a cabo el Plan Cóndor.

medio indispensable para desvelar y refutar esa misma construcción de lo verosímil. La escritura de la novela misma le permite a Díaz Eterovic rescatar esos textos, sacarlos del oculto al que han sido relegados, y hacer de ellos memoria activa. Díaz Eterovic señala que en las novelas de Heredia ha tratado que sus “palabras provoquen en sus lectores una mirada más atenta, menos complaciente con el pasado y con la época en que vivimos.” (“Novela policial en Latinoamérica” 50). A medida que Díaz Eterovic hace memoria recopilando fragmentos de textos que Heredia recupera, la novela contrapone la memoria y la escritura al olvido y la impunidad que caracterizan a la postdictadura. Los fragmentos de textos que se citan en *La oscura memoria* entonces forman un conjunto que se opone a la prolongación del olvido en Chile en torno a la violencia dictatorial, la impunidad, y la injusticia.

¿Cómo escribir más allá de un presente inimaginable?

En el tercer capítulo de *Cien botellas en una pared*, la narradora se pregunta, “quién iba a imaginarse que las cosas se iban a poner así” (Portela, 53), en referencia a la crisis económica que definió el periodo especial en Cuba y para salir de la cual veinte años después aún se está llevando a cabo una transición. Como se señala en la primera sección de este capítulo, la función fundacional del escritor en América Latina fue de imaginar el futuro, de diseñar una ciudad y una realidad futura mediante la palabra escrita y así validar el discurso ideológico del Estado. Sin embargo, esa función se ha modificado según los cambios políticos y económicos de la región en las últimas décadas. La crisis política en Chile y económica en Cuba y las subsiguientes

transiciones propuestas para sobrepasarlas han impactado la construcción social del escritor que ahora se sitúa al margen del poder del Estado y el mercado y desde allí contempla las condiciones sociales, políticas, e históricas de un presente inimaginable. A diferencia de los escritores pertenecientes a la ciudad letrada que imponían una visión de una ciudad y sociedad futura sobre la ciudad y sociedad material, los escritores cuyas obras se analizan en este capítulo destacan la imposibilidad de imaginar el futuro ante la incertidumbre de la época. Mediante la escritura misma—en las novelas por parte de los personajes y de las novelas por parte de sus autores—las novelas revisan el presente referencial de cada obra en sus respectivos contextos, Santiago y La Habana, y re-escriben sus ciudades destacando en ellas la memoria de historias suprimidas por los discursos dominantes de las crisis y transiciones a partir de los años noventa. A medida que las novelas cuestionan y develan los límites de los discursos ideológicos del Estado y el mercado en torno a las crisis y transiciones, políticas en Chile y económicas en Cuba, trazan nuevos mapas urbanos, históricos, y literarios que simultáneamente se contraponen a y caracterizan por la incertidumbre establecida por esas transiciones. Por consiguiente, en la forma misma de las novelas *Estrella distante*, *Noche de ronda*, *Cien botellas en una pared*, y *La oscura memoria de las armas* se destaca una estructura narrativa que constantemente cuestiona la veracidad de los eventos que se relatan, un uso de referencias metatextuales que establecen nuevos mapas interpretativos y forjan un entendimiento crítico de las crisis y transiciones, y una trama enfocada en torno a un enigma mediante el cual transgrede los límites tradicionales del género literario novelesco al que las obras pertenecen.

La estructura de la narración en las novelas de Bolaño, Vega Serova, Portela, y Díaz Eterovic establece un cuestionamiento en torno a la posibilidad de presentar una reconstrucción completa de las experiencias que se recuentan a medida que los narradores disputan la exactitud y veracidad de los eventos que relatan. Las novelas destacan una desconfianza de la documentación oficial de la Historia de las crisis y transiciones, señalando los vacíos y silencios sobre los cuales ésta se construye como verdad absoluta. Puesto que las historias que las narraciones reconstruyen han sido excluidas de la Historia oficial, éstas no son codificadas como legítimas por el discurso dominante. Estando conscientes de esto, los narradores de las novelas no tratan de presentar sus relatos como absolutos, es decir, no proponen remplazar la Historia con otro relato totalizante. Los narradores saben que las historias y experiencias que recuentan están llenas de silencios y vacíos. A raíz de la condición de incertidumbre sobre el presente y el futuro que resulta de las crisis y transiciones, los narradores reiteran la necesidad de recolectar los relatos que la Historia suprime pero simultáneamente reconocen que esa misma condición de la época no les permite presentar las historias que rescatan de una manera lineal e infalible.

En *Noche de ronda* el tránsito de Bunny por la ciudad se recuenta múltiples veces y con cada repetición distinta de sus experiencias la narradora incita duda sobre la veracidad de lo que relata. Esa repetición y cuestionamiento de los acontecimientos en la novela se destaca como una de las características que define la literatura producida por las posnovísimas. Campuzano arguye que en su narrativa las posnovísimas presentan “un acontecimiento que permanentemente se niega o

cuestiona” resaltando en sus textos una “poética transgresora y desestabilizadora” (Campuzano “Literatura de mujeres” 151). Al comienzo de *Noche de ronda*, la narradora explica, “En realidad todo es muy diferente. Lo intentaré otra vez” (Vega Serova 13) y comienza a contar la ronda nocturna de Bunny de nuevo. Esa incertidumbre en torno a la exactitud del orden y los detalles de lo que se narra se repite a lo largo de la novela. Después de presentar las distintas experiencias de Bunny, la narradora concluye sus relatos con declaraciones tal como, “A decir verdad, no fue así como sucedió todo eso. Es muy difícil contar las cosas objetivamente, pero lo intentaré otra vez” (20) y “Por más que me esfuerce en acercarme a la verdadera historia de Bunny Banana, no logro contar las cosas de un modo consecuente y equilibrado” (72). Con cada acercamiento a la ronda nocturna de Bunny, la narradora muestra su dificultad para reconstruir la historia que cuenta, mostrando los límites de su capacidad para relatar una historia completa e indiscutible. Del mismo modo, en *Cien botellas en una pared*, Zeta narra sus experiencias propias así como las de los demás personajes estableciendo su recuento de esas historias como una aproximación incompleta. En la narración se destacan cuestionamientos en torno a cómo reconstruir un relato sabiendo de antemano las incongruencias en su reconstrucción. Por ejemplo, al referirse a las experiencias de Linda, Zeta se pregunta, “¿Cómo proseguir el relato sin arriesgar mi credibilidad?” (Portela *Cien botellas en una pared* 212-213), e inmediatamente afirma, “Lo que sigue a continuación se aproxima, pues, a la realidad. Quizás se aproxime bastante. Pero no me atrevo a asegurar que sea la realidad” (213). A su vez, la narración de Zeta expresa conciencia de que el relato que presenta no

sigue un orden cronológico puesto que trata de reconstruir las experiencias de varios personajes, sobre los cuales admite, “Estos retratos no son más que aproximaciones. Ora nítidas, ora borrosas. Fragmentarias siempre” (117). Hacia el final de la novela, a medida que Zeta trata de explicar los detalles de los dos homicidios que concluyen la novela, le advierte al lector: “nadie me cree” (247). Esa incertidumbre que establece Zeta en torno a la veracidad de su recuento se extiende sobre la totalidad de la narración en sí a medida que exclama, “Si este libro fuese una novela, es probable que tampoco me creyeran” (248). Entonces, falta preguntar, ¿por qué ese cuestionamiento no sólo de lo que se relata en las novelas sino de cómo se cuenta? En Cuba, la Historia oficial desde el triunfo de la Revolución la ha documentado el Estado cubano, auto-identificándola como una historia inclusiva, escrita empleando un lente que da prioridad a los sujetos que fueron excluidos del registro oficial de la Historia antes de 1959. Sin embargo, a resultado de la crisis económica, la Historia misma del periodo especial entra en crisis a medida que los registros oficiales presentan versiones fragmentarias de la gravedad de la situación optando por utilizar un discurso oficial enfocado en reiterar el carácter vencedor del proceso revolucionario sobre la crisis económica. Como resultado, según se ha señalado en el capítulo anterior, a partir de los años noventa la narrativa cubana escrita por mujeres se construye como una crónica no-oficial de la crisis. A medida que las narraciones de Portela y Vega Serova presentan, explícita o implícitamente, los efectos subjetivos de la crisis económica, destacan el grado al cual el periodo especial torna visibles las condiciones de desigualdad, por ejemplo en las relaciones de género sexual, y las deficiencias del

Estado—y por ende la Historia que éste construye—para reconocer y rectificar los errores cometidos, por ejemplo en relación al trato de los homosexuales. A través de la estructura narrativa de las novelas se presenta la gravedad inimaginable de la crisis como un reto que aún se está tratando de sobrepasar y ante el cual el futuro todavía es uno caracterizado por la incertidumbre, especialmente a medida que la adopción de reformas neoliberales continúa postulándose como finalidad en un contexto nacional así como transnacional. Mediante sus reconstrucciones y re-escrituras del periodo especial, ambas novelas incitan reflexiones sobre los efectos de la crisis como un elemento necesario para poder continuar imaginando el futuro de la Revolución más allá de la crisis, las transformaciones neoliberales, y la incertidumbre.

Similarmente, en *Estrella distante* el narrador advierte, “en esta historia todo es difícil de explicar” (Bolaño 47). La narración de Belano reconstruye las experiencias de los miembros de los talleres de poesía en los que participaba a comienzos de los setenta, específicamente desde que Ruiz-Tagle/Wieder empieza a frecuentarlos, y los caminos que las vidas de cada uno tomó después del golpe de estado. Por consiguiente, la narración del desenlace de sus vidas a partir del golpe es simultáneamente la reconstrucción de la violencia dictatorial. Su narración se basa principalmente de memorias suprimidas que han sido codificadas como inciertas así como de los silencios, de las voces ausentes de los miembros de los talleres de poesía que desaparecieron durante la dictadura. Belano trata de reconstruir los destinos de sus profesores Juan Stein y Diego Soto, quienes dirigían los talleres, y de sus compañeras las hermanas Garmendia, pero aunque su finalidad es la misma, la muerte, sus

experiencias a partir del golpe son un enigma que el narrador trata de descifrar pero a las cuales solamente logra un acercamiento. A su vez, al referirse al vuelo sobre Santiago de Ruiz-Tagle/Wieder, el narrador escribe, “Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no... aunque hay testigos... que aún recuerdan las palabras en el cielo y posteriormente la lluvia purificadora. Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes” (92). Puesto que en la documentación oficial de la Historia chilena, el régimen militar se auto-clasificó como salvador de la patria, toda aquella historia que le refute se destaca como inverosímil, exageración, o, como señala Belano, alucinación.²⁴ Esa clasificación de inverosimilitud que se impone sobre aquellas historias que han sido reprimidas por el discurso dominante de la postdictadura se revela también en la estructura narrativa de *La oscura memoria de las armas*. A diferencia de la novela de Bolaño, la incertidumbre en la novela de Díaz Eterovic no se representa a través de la construcción misma de lo narrado sino en las reflexiones de Heredia y el diálogo que establece con otros personajes. La narración de Heredia se construye en relación a la investigación de un crimen y establece como punto de partida una desconfianza en torno a la construcción dominante de la experiencia cotidiana del Chile postdictatorial. Su investigación es necesaria dada la falsedad con la que se construyen los hechos dentro de la lógica dominante que niega

²⁴ Es importante notar que el evento sobre el cual se afirma certeza de la exactitud del recuento es la reconstrucción de la exposición fotográfica. El narrador explica que “ocurrió tal y como a continuación se explica” (*Estrella distante* 92), ya que se vale del libro del teniente Muñoz Cano para reconstruir los hechos. Como se señala en la sección anterior, la verosimilitud de lo que se narra depende del peso de la autoridad de quien relata el evento. En este caso, aunque hay varios testigos civiles del vuelo de Wieder/Ruiz-Tagle y de los testigos de la exposición fotográfica Muñoz Cano es el único que recuenta ese evento, es su autoridad como parte de círculo militar, es decir de los vencedores, que le atribuye exactitud a su relato mientras el recuento del vuelo se confunde con una posible alucinación.

la existencia de los residuos dictatoriales en el presente. Heredia declara, “No tenía respuestas para mis preguntas, pero intuí que, como en otras ocasiones durante los últimos años, la verdad luchaba por emerger desde el pasado” (Díaz Eterovic *La oscura memoria de las armas* 56). A pesar de que la muerte de Germán Reyes fue descartada por la policía como un robo, Heredia descubre que ésta fue un método para prevenir que Germán desvelara las redes de corrupción e injusticia que operan en la postdictadura. Ese descubrimiento no es un dato nuevo para Heredia quien de antemano establece que en el Chile postdictatorial “todo era apariencia, engaño, máscara, ocultamiento, mentira” (262). Heredia comenta sobre la impunidad y el olvido en la sociedad chilena con el quiosquero Anselmo, el periodista Campbell, y el comisario Bernal, personajes que le ayudan a lo largo de su pesquisa, y al narrar la investigación no valora su propia experiencia sobre la de otros sujetos. A lo largo de su pesquisa Heredia da visibilidad a aquellas historias que son reprimidas por la imagen de Chile como paraíso neoliberal y que por ende han sido codificadas como inverosímiles, pero que sin embargo constituyen “historias dignas de contar”. Heredia rechaza el discurso dominante de progreso promovido por el Estado reiterando, “no tengo más bienes que mi memoria. Lo que fui me parece siempre más real que el futuro” (121). Por consiguiente, la reconstrucción de los eventos que se presentan a través de las narraciones de las novelas de Bolaño y Díaz Eterovic rechaza el marco interpretativo de olvido que propone el Estado postdictatorial y ante tal expone una documentación del horror de la dictadura que no se presenta de manera lineal. La narración de las novelas además incluye una multitud de fragmentos de memorias que

resaltan los conflictos que perduran a raíz del golpe y propone rescatarlas para poder repensar el presente ante la incertidumbre del futuro neoliberal que se construye como lógica totalizante.

Como se ha señalado, la narración en las novelas de Bolaño, Díaz Eterovic, Portela, y Vega Serova se rehúsa a construir una historia meramente lineal, ya que las tramas conducen al lector a través de múltiples tiempos, espacios, y memorias mediante los cuales proponen un mejor entendimiento de las condiciones de crisis e incertidumbre que caracterizaron la década del noventa en Chile y Cuba, y que se han extendido sobre el presente actual. Un elemento importante en esa estructura narrativa que se opone a una reconstrucción cronológica del tiempo es el uso de referencias metatextuales en las novelas para forjar un diálogo con otros textos y así trazar nuevos mapas históricos y literarios. La novelas crean mapas de lectura a través de los cuales documentan historias que de una manera u otra yacen al margen del mercado y el Estado. Al establecer un diálogo metatextual las novelas no tratan de imponer una Historia absoluta, es decir, remplazar la historia oficial con otra metahistoria, sino desestabilizar la Historia oficial y rescatar aquellas historias que ésta ha suprimido. Quizás la referencia literaria más obvia dentro del debate metatextual que forja *Estrella distante* sea en torno a la poesía de Raúl Zurita, su escritura del poema “Vida Nueva” (*Anteparaíso*) sobre los cielos de Nueva York en 1982, y la estética vanguardista del Colectivo Acciones De Arte en el que éste participó.²⁵ Sin embargo, Bolaño además forja un diálogo con otros textos que existen dentro y fuera de la

²⁵ Dados los extensos análisis en torno a la alusión a la poesía de Zurita en *Estrella distante*, aquí me enfocaré en otras referencias metatextuales menos estudiadas que la novela establece y que son útiles para el argumento que este capítulo presenta.

novela. Como primer punto, *Estrella distante* hace una referencia a otra novela de Bolaño, *La literatura nazi en América* (1996) por medio de la cual establece un hilo conductor entre esa historia protagonizada por el teniente Ramírez Hoffman y la de Wieder/Ruiz-Tagle, atribuyéndole así a ambas novelas una característica de verosimilitud histórica más allá de los límites a los que están confinadas dadas su condición como ficción literaria. *Estrella distante* a su vez contrapone la producción “artística” de Wieder a los poemas de sus compañeros poetas de los talleres. A pesar de que esos poemas no se transcriben o detallan en la novela, se destacan mediante su ausencia, como parte del proyecto de la Unidad Popular que fue truncado con el golpe de estado. La novela además entra en debate con el registro oficial de la Historia reciente de Chile al mostrar que los relatos que tienen valor en éste son aquellos escritos por los vencedores, como el libro del teniente Muñoz Cano. Similarmente como se ha señalado, *La oscura memoria de las armas* refuta la Historia oficial del Chile postdictatorial a medida que yuxtapone el valor jurídico de los testimonios de las víctimas de la violencia dictatorial al de las declaraciones de militares que llevaron a cabo esas violaciones a los derechos humanos. Díaz Eterovic construye un mapa de lectura que fomenta un entendimiento más profundo de la condición de injusticia e impunidad que caracteriza el contexto chileno desde los noventa al incluir fragmentos de testimonios recopilados en el informe de la Comisión Valech así como diarios ficticios de sobrevivientes de prisión política y tortura que resaltan la condición de injusticia e impunidad que destaca al contexto actual en Chile. A su vez, al citar un libro de Juan Gelmán, la novela *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano, y

las novelas de su amigo el escriba, *La oscura memoria* traza un mapa de la producción literaria en el Cono Sur que documenta el horror de la violencia dictatorial y se rehúsa a dejar de reclamar justicia social ante los contextos postdictatoriales, resaltando así específicamente un diálogo crítico transnacional entre los textos de los autores argentinos y la novelística de Díaz Eterovic.

En el contexto cubano, *Cien botellas en una pared* establece un diálogo metatextual con los relatos que Zeta nos dice que Linda escribe y que entran en debate con la historia reciente de Cuba. Específicamente, su segunda novela *Nocturno Sebastián*, trata la historia de “Sebastián” cuyo nombre “real” no se revela y por ende se puede leer como un recuento de la experiencia de otros homosexuales que han sido rechazados por ser percibidos como incompatibles con la construcción dominante del sujeto revolucionario, el “hombre nuevo”. Sin embargo, como se ha señalado, el debate que mediante *Nocturno Sebastián* se forja no es uno que rechaza el proyecto de justicia social de la Revolución Cubana y llama a una apertura capitalista y una reconfiguración neoliberal, sino uno que impulsa a repensar el presente tomando en cuenta las exclusiones históricas para imaginar un proyecto de justicia social más inclusivo de las demandas de los homosexuales así como de las mujeres. Además, al utilizar el nombre “Sebastián”, la novela traza una conexión con la obra literaria de Virgilio Piñera, específicamente, con los personajes homosexuales de nombre Sebastián que aparecen en sus novelas *La carne de René* (1952) y *Pequeñas maniobras* (1963), aludiendo así a una nueva etapa de la Revolución Cubana en la cual la escritura en torno a temas de la homosexualidad no sea percibida como algo que va

“contra la revolución”.²⁶ Por consiguiente, el uso de referencias metatextuales en *Cien botellas* enfatiza la importancia de la memoria de experiencias suprimidas para poder imaginar el futuro ante la incertidumbre causada por la crisis. En *Noche de ronda*, Vega Serova resalta el impacto de la escritura para recordar y documentar las experiencias cotidianas vividas durante el periodo especial y devela las maneras en que mediante la producción literaria se forma una idea sobre Cuba en el extranjero. La narradora toma una “pausa comercial” para establecer un diálogo metatextual con otras obras de ficción sobre el periodo especial y advertir que en algún lugar habrá un lector que tomará la historia que relata al pie de la letra. La narradora explica que recién unas lectoras italianas leyeron un cuento de una autora cubana que escribía sobre la escasez de íntimas en Cuba durante los años noventa y éstas se conmovieron por la historia y le enviaron una gran cantidad de íntimas. *Noche de ronda* rechaza esa recepción a aquellos textos que promueven una construcción de una Cuba llena de escasez e injusticia para justificar así una transformación neoliberal del país. La novela se distingue de esos relatos al reiterar que el diálogo que establece sobre la condición de la mujer cubana durante el periodo especial es uno que yace “dentro” del mismo proceso revolucionario a medida que Bunny utiliza consignas de la Revolución, como “Patria o Muerte”, incitando a una reevaluación de lo que significa el proyecto de justicia social revolucionario y su futuro ante la crisis económica. Las novelas de

²⁶ Esa nueva etapa revolucionaria se puede percibir en el reconocimiento del impacto negativo de la homofobia en la esfera pública. Por ejemplo, se destacan las campañas encabezadas por el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX) cuya presidenta, Mariela Castro Espín, hija de los líderes revolucionarios Raúl Castro y Vilma Espín, habla públicamente a favor de la diversidad sexual. Además, en una entrevista reciente Fidel Castro habló en contra de la homofobia reconociendo la fuerte persecución llevada a cabo contra los homosexuales y clasificándola como “una gran injusticia” (Lira Saade “Soy el responsable”).

Portela y Vega Serova entonces construyen una discusión metatextual no sólo con otros textos que existen dentro y fuera de las novelas, sino también con el registro oficial de la Historia reciente de Cuba, a nivel nacional e internacional, forjando mapas interpretativos en torno al periodo especial.

Además de trazar nuevos mapas—literarios e interpretativos—las novelas de Bolaño, Díaz Eterovic, Portela, y Vega Serova responden a la condición de incertidumbre en torno al presente y al futuro de las transiciones políticas y económicas en Chile y Cuba mediante sus tramas, las cuales se desarrollan en torno a un enigma que los narradores y protagonistas investigan pero que no se resuelven completamente al final de las obras. En *La oscura memoria de las armas*, Heredia investiga si la muerte de Germán Reyes fue en verdad el resultado de un robo motivado por la criminalidad individual. En *Cien botellas en una pared*, al inicio Zeta establece que la novela culminará con dos homicidios aunque no sabe quién morirá. En *Estrella distante*, Belano reconstruye el paso de Wieder/Ruiz-Tagle por el panorama literario e histórico de Chile tratando de ubicar su paradero, así como la razón por la cual el detective Abel Romero le busca y el desenlace del último encuentro entre ambos. En *Noche de ronda*, la narración repite múltiples veces la ronda nocturna de Bunny por la ciudad cuestionando finalmente si en verdad salió de su casa en algún momento o si sus andanzas fueron producto de su propia escritura. En las cuatro novelas, ya sea de manera explícita o implícita, los narradores tratan de resolver un enigma que finalmente no logran descifrar completamente o aunque lo

resuelvan no modifica la condición de incertidumbre que se establece al comienzo de las tramas.

Al escribir durante y sobre las transiciones, la incógnita que se presenta en las novelas les relaciona al género neopolicial, ya sea directa o indirectamente.²⁷ Si bien las tramas se construyen en torno a un enigma, éste no es el único enfoque de las novelas sino un medio a través del cual éstas entran en debates pertinentes a los cambios políticos y económicos que se han llevado a cabo desde los años noventa en Chile y Cuba. Padura Fuentes arguye que una de las características del género neopolicial es la “disminución de la importancia del enigma como elemento dramático fundamental” (“Entrevista” 60), puesto que lo que se destaca son las vivencias cotidianas de los contextos en los que las historias se desarrollan. A su vez, Díaz Eterovic arguye que importa más “el entorno en que se desarrolla un crimen y las reflexiones que ese entorno provoca en los personajes, de modo tal que la investigación del delito asume una condición de pretexto para explorar en las carencias de la sociedad” (“Novela policial en Latinoamérica” 44). Por consiguiente, las novelas de Díaz Eterovic, Bolaño, Portela, y Vega Serova parten del enigma para revisar las experiencias cotidianas que se dan en sus respectivos contextos a partir de los años noventa. *La oscura memoria de las armas* es claramente un novela neopolicial que se distancia de la fórmula de la novela policial tradicional y se destaca por la existencia de un crimen que revela la criminalidad del Estado y la perduración de la violencia dictatorial en el presente, un detective que camina la ciudad llevando a

²⁷ El propósito de este capítulo no es presentar un estudio detallado del género neopolicial en América Latina en relación a las obras estudiadas, sino demostrar cómo la forma de éstas entra en dinámica relación con el género como una característica de la época en que éstas son producidas y circuladas.

cabo su investigación y solidarizándose con las luchas de sujetos marginales, y una resolución del crimen que no restaura justicia ni orden sino que desvela aún más la condición de injusticia e impunidad en el Chile postdictatorial. *Estrella distante* también forma parte del género neopolicial pero transgrede los límites de éste de modo que no se establece el crimen específico que se investigará, sino que a medida que la trama se desarrolla el lector descubre que lo que se investiga es la criminalidad de la dictadura, es decir, la violencia y la represión que surge con el golpe. Si bien el criminal es Wieder/Ruiz-Tagle quien torturó, asesinó, y desapareció a varios jóvenes poetas, su criminalidad está vinculada a la violencia dictatorial. Aunque Belano narra la investigación, éste no es un detective profesional como Heredia, sino un desplazado quien junto con su amigo Bibiano le sigue la pista literaria a Wieder/Ruiz-Tagle hasta que el detective Abel Romero solicita sus servicios y le hace profundizar sus investigaciones para dar con su paradero. En *Estrella distante*, como en *La oscura memoria* y otros relatos neopoliciales, la conclusión de la investigación de Belano no finaliza con algún tipo de justicia oficial, ya que como explica Marian Pino, “el relato neopoliciaco en etapa postdictadura expone la falta de desmantelamiento del aparato represivo” (“El relato policial en América Latina” 37).

Cien botellas en una pared también transgrede los límites del neopolicial Latinoamericano a medida que el crimen que ocurre no se describe desde el principio y la trama no es protagonizada por un detective formal. Sin embargo, esa transgresión es importante en el contexto cubano ya que Portela traspasa los límites del género para inscribirse dentro de una tradición policíaca que se distancia del género de la novela

policial revolucionaria de la década del setenta. Ese género, según señala Padura Fuentes, “se caracterizó por presentar héroes ideológicos, de convicciones muy evidentes, y con una oposición argumental bastante esquemática entre el defensor del Estado y los enemigos del Estado” (“Entrevista” 54). Portela se distancia de ese esquema a medida que escribe al margen del Estado presentando una postura crítica en torno a su proyecto de justicia social. A su vez, *Cien botellas* resignifica los parámetros del neopolicial ya que si bien las novelas que escribe Linda son protagonizadas por su detective, el Teniente Leví, los personajes que escriben y narran la novela de Portela son mujeres y los temas que tratan, la homofobia y la violencia doméstica, rompen con la construcción masculina y heteronormativa del detective. Además, al final de *Cien botellas* se presenta un giro en torno a los homicidios que se revelan, ya que quien muere al final es el novio abusivo de Zeta y su muerte es considerada un accidente aunque Zeta intuye que fue su amiga Alix quien le empujó por la ventana de su apartamento. Al concluir la trama, Zeta aún mantiene incertidumbre en torno al futuro y la novela impulsa una reflexión en torno a cuál es el verdadero crimen: la muerte del novio abusivo de Zeta o el abuso que éste le daba. Si bien *Noche de ronda* no pertenece directamente al género policial, el enigma en torno al cual se cuenta la trama y la temática sobre la confinación doméstica de la mujer, a pesar de los logros de la Revolución con respecto a la promoción de la igualdad social de las mujeres, destacan en la novela similitudes con el género neopolicial. Sin embargo, un elemento notable que distingue a la novela de Vega Serova del neopolicial es la ausencia de una investigación formal y de un detective ya que la

narración se presenta a través de una voz en tercera persona que en momentos se mezcla con la de Bunny, nublando así la distinción entre la narradora y la protagonista. Ambas Vega Serova y Portela presentan sus tramas en torno a una criminalidad que, si bien entra en debate con las transformaciones impuestas por el Estado, no nace exclusivamente de él. Padura Fuentes arguye que la narrativa cubana a partir de los años noventa “es una literatura esencialmente crítica de la realidad actual, de los comportamientos humanos y de procesos sociales ocurridos en el país. Una literatura que también está revisando determinados asuntos históricos recientes, pero sobre todo que está escribiendo sobre la difícil cotidianidad cubana de estos años” (“Entrevista” 51-52). Asimismo, las novelas de Portela y Vega Serova presentan problemas universales que merecen ser repensados por el proyecto de justicia social revolucionario ya que no se puede pretender que han sido sobrepasados o que nunca ocurrieron. De este modo, se destaca una clara diferencia entre la criminalidad que es el enfoque de *Cien botellas* y *Noche de ronda* y la que se presenta en *La oscura memoria* y *Estrella distante*, puesto que la criminalidad que las últimas investigan es explícitamente perpetuada por el Estado-neoliberal chileno.

Las novelas de Bolaño, Díaz Eterovic, Portela, y Vega Serova aquí analizadas subrayan las maneras en que las posibilidades de los autores para escribir la ciudad e imaginar el futuro han sido impactadas por las crisis y transiciones, políticas en Chile y económicas en Cuba, a partir de los años noventa. A través de sus tramas y los protagonismos de la palabra escrita en éstas, cada autor enfatiza la importancia de la representación literaria para las luchas por la justicia social en cada contexto, ya sea al

rehusarse a aceptar la impunidad ante la perduración de la injusticia en la postdictadura en el caso chileno o al impulsar una redefinición de lo que se entiende como justicia social dentro del proyecto de la Revolución en el caso cubano. Puesto que dadas las crisis y transiciones el presente mismo se destaca como un enigma y el futuro es caracterizado por la incertidumbre, las novelas reiteran la importancia de la palabra escrita—incluyendo la representación literaria del acto de escribir y la forma de esa escritura—para rescatar las memorias y experiencias suprimidas por los discursos dominantes de esas crisis y transiciones. A medida que cada obra re-escribe la ciudad, el Santiago postdictatorial y La Habana del periodo especial, éstas redefinen las posibilidades para imaginar no sólo la ciudad futura sino también la justicia social ante las “catástrofes”—orígenes y rupturas—que han impactado el papel de los escritores y la función de la escritura en Chile y Cuba desde los años noventa. *Estrella distante*, *Cien botellas en una pared*, *La oscura memoria de las armas*, y *Noche de ronda* entonces proponen la escritura como un acto político y necesario que se efectúa al margen del Estado y el mercado, rechazando ser cómplice del poder de ambos. Al re-escribir la ciudad, las novelas refutan el olvido y revisan el pasado y el presente desde distintas perspectivas para imaginar el futuro y la justicia social más allá de la incertidumbre establecida por las crisis y transiciones en ambos contextos.

Capítulo 3

Reconfiguración neoliberal y desplazamiento:

la experiencia urbana de la postdictadura en Chile y el periodo especial en Cuba

En los primeros dos capítulos se han emprendido análisis en torno a las representaciones de la ciudad chilena de la postdictadura y la ciudad cubana del periodo especial en la narrativa de ambos países a partir de 1990. En el primer capítulo se examinan las representaciones literarias de la producción social de la ciudad. Se evalúan las maneras en que los textos mismos se manifiestan como espacios representacionales que intervienen en la producción social de sus ciudades, Santiago y La Habana. Se arguye que, de este modo, los autores desafían los imaginarios neoliberales de Chile como un paraíso neoliberal y Cuba como una ciudad en ruinas. El segundo capítulo analiza el acto de escribir la ciudad al desarrollar un estudio de la tradición literaria de imaginar y escribir la ciudad en América Latina. Se exploran las cambiantes relaciones de complicidad entre los escritores, la escritura, y el poder del Estado y el mercado ante las crisis y transiciones de las últimas décadas vividas en Chile y Cuba. Por consiguiente, se reflexiona sobre las posibilidades de los escritores cubanos y chilenos contemporáneos para imaginar el futuro y la justicia social ante las condiciones materiales que destacan a sus realidades inmediatas.

El presente capítulo parte de estas investigaciones y se enfoca en un análisis de la construcción literaria del acto de caminar el Santiago postdictatorial y La Habana del periodo especial. Se considera cómo la reconfiguración neoliberal del espacio

urbano crea las condiciones que impulsan el recorrido urbano de los personajes en las obras analizadas. Se examinan las maneras en que el caminar la ciudad define la subjetividad de los personajes en cada obra e impacta su sentido de pertenencia en sus respectivos contextos. Se explora cómo los cambios sociales y políticos que los personajes documentan al recorrer el espacio urbano afectan su identificación con las manifestaciones de distintas marginalidades (o injusticias) que se tornan visibles en Santiago y La Habana a partir de los años noventa.¹ Mediante un estudio de los textos chilenos *De perlas y cicatrices: crónicas radiales* de Pedro Lemebel y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit y las obras cubanas *Tirar la primera piedra* de Nancy Alonso y *Silencios* de Karla Suárez, el capítulo analiza la forma en que las crisis y transiciones desde los años noventa no sólo impulsan e impactan el recorrido urbano de algunos personajes sino también provocan el rechazo a caminar la ciudad por parte de otros, y evalúa lo que ambos efectos revelan sobre las implicaciones de la reconfiguración neoliberal del espacio urbano en cada contexto.

Los cuentos que Nancy Alonso reúne en *Tirar la primera piedra* (1997) presentan las complejas historias cotidianas vividas en la Cuba del periodo especial. Mediante relatos enfocados en distintos personajes, Alonso muestra el grado al cual la crisis económica re-codificó el acto mismo de caminar la ciudad. Los personajes de sus cuentos transitan la ciudad, resaltando las maneras en que a resultado de la crisis económica se fueron redefiniendo no sólo los espacios sino también los sujetos que les habitan y transitan. A medida que los personajes caminan la ciudad, la mirada de los

¹ A lo largo del capítulo, al considerar las manifestaciones de marginalidad e injusticia en la ciudad, éstas se explorarán como conceptos relacionales cuya definición depende de los cambios (crisis y transiciones) que toman lugar a partir de los años noventa en cada contexto.

narradores se va enfocando sobre espacios que desafían la imagen de Cuba como una Revolución en ruinas y de La Habana como una ciudad en constante estado de decadencia. Si bien los cuentos rescatan la existencia de espacios que validan el proyecto de justicia social de la Revolución, también toman lugar en espacios que han puesto en cuestión ese proyecto mismo. Al resaltar las interacciones entre los sujetos y las formas en que los personajes son marcados por diversos espacios urbanos, los cuentos subrayan las cambiantes manifestaciones de marginalidad que emergen en la ciudad a raíz del periodo especial y develan las maneras en que éstas han redibujado la línea entre la justicia y la injusticia social.

En su libro *De perlas y cicatrices: crónicas radiales* (1998) Pedro Lemebel compila una serie de crónicas que resaltan la perduración de la violencia dictatorial en el contexto chileno postdictatorial. Las crónicas de Lemebel se desenvuelven en el espacio urbano, pero la ciudad no sirve simplemente como trasfondo para las historias que se presentan ya que Santiago se manifiesta como un personaje más afectado por los residuos de la violencia y la injusticia dictatorial. La ciudad se destaca como un personaje protagónico en *De perlas y cicatrices* a medida que por medio del deambular urbano del cronista se van notando los efectos de las políticas neoliberales en las recientes transformaciones del panorama ciudadano Santiaguino. Lemebel el cronista escribe y re-escribe la ciudad según la lee a través de los personajes que la habitan. A su vez, las crónicas enfatizan la ausencia de quienes han sido borrados del mapa urbano postdictatorial. A medida que el cronista sitúa su mirada sobre Santiago, especialmente sobre aquellos espacios negados por la imagen oficial del panorama

chileno neoliberal, la crónica da visibilidad a los sujetos marginales quienes como el cronista también transitan la ciudad en busca de justicia.

En *Silencios* (1999) de Karla Suárez, una protagonista anónima recuenta la fluctuante integración y desintegración de su familia. Narrada desde la temporalidad del periodo especial, el relato de la protagonista abarca las historias de su familia desde los años sesenta. Paralelamente, la joven narradora va notando cómo los efectos de las transformaciones sociales y políticas en Cuba han marcando el panorama urbano Habanero así como su vida y la de sus familiares y amigos. A medida que la narradora sitúa su mirada sobre historias llenas de silencios que perduraron hasta que no se pudo más y resultaron desintegrando a la familia, la novela impulsa una reflexión crítica no sólo en torno a cómo se ha documentado la historia de la Revolución sino a su futuro y el de la juventud cubana. Auto-confinada a su casa vacía, la protagonista repasa el grado al cual la crisis económica de los noventa exacerbó las varias crisis entabladas por los miembros de su familia y sus amigos. A manera que a lo largo de la trama describe cómo su casa se convirtió en un espacio vacío, la narradora establece el razonamiento de su eventual rechazo a caminar la ciudad. El vacío de su casa es para ella también un vacío en la ciudad, ya que sus familiares y amigos han muerto, se han ido de La Habana, o han dejado el país. Esas diversas ausencias corresponden a silencios en la historia de su familia así como de la Revolución. Cuando todos sus familiares y amigos han dejado la ciudad, ésta se convierte en un espacio ajeno para la protagonista quien en las raras veces que sale de

su casa camina usando audífonos que bloquean los sonidos urbanos con la música que escucha en un walkman.

Jamás el fuego nunca (2007) de Diamela Eltit relata la historia de una pareja de ex-militantes que viven auto-confinados en un pequeño apartamento. La novela es narrada por una protagonista anónima quien repasa sus últimos años de clandestinidad en una célula militante, de la cual ella y su pareja son los últimos que quedan. La exactitud del paso del tiempo y la precisión de los eventos en que la narradora se enfoca se van nublando a medida que va reconstruyendo y recontando sus experiencias. Al repasar los momentos que más impactaron su militancia, resalta las ausencias de los demás miembros de su célula. Sin embargo, más que constituir un silencio o vacío, su ausencia se manifiesta como una presencia fantasmal en la ciudad. El acto de caminar la ciudad se convierte en un proceso importante en la novela, ya que la protagonista explica que su militancia y la sobrevivencia de su célula estaba definida por su capacidad para mantener un anonimato e invisibilidad en el espacio público. Si bien en un presente referencial a la postdictadura chilena, la narradora explica que sigue viviendo de forma clandestina y sale de su apartamento una vez por semana para trabajar, su sobrevivencia ya no depende de ello. La narración resalta el grado de alienación de la protagonista en una ciudad que a pesar de no estar en dictadura cada vez más le es un lugar peligroso y amenazante, y en la cual la narradora misma duda de su propia sobrevivencia y se auto-caracteriza como otro espectro más de la historia.

Este capítulo toma como punto de partida un análisis de las teorizaciones fundacionales de la construcción literaria de la figura del caminante urbano. De este modo se explora la importancia de la relación entre caminar, leer, y escribir la ciudad, tomando en cuenta la distinción entre el personaje que camina la ciudad y los sujetos marginales que éste encuentra en la metrópolis. Mediante un estudio de los libros *De perlas y cicatrices* de Lemebel y *Tirar la primera piedra* de Alonso, se evalúa cómo la postdictadura y el periodo especial han impactado la forma en que los personajes caminan la ciudad, las diversas marginalidades que documentan mediante su recorrido urbano, su relación a éstas, y su constante lucha por encontrar un lugar al cual pertenecer más allá de la reconfiguración neoliberal de la ciudad. El capítulo además considera la manera en que la reconfiguración urbana afecta el sentido de pertenencia de los personajes al limitar sus posibilidades para recorrer la ciudad. A través de un análisis de las novelas *Jamás el fuego nunca* de Eltit y *Silencios* de Karla Suárez, se explora el rechazo de sus protagonistas por caminar una ciudad que a raíz de las crisis políticas y económicas de los noventa se ha convertido en un espacio alienante para ambas. Al analizar el impulso a recorrer la ciudad y el rechazo a caminarla como efectos de la reconfiguración neoliberal del espacio urbano, el capítulo reflexiona en torno a cómo pensar la justicia social ante la experiencia compartida de desplazamiento que los personajes de los textos de Alonso, Eltit, Lemebel, y Suárez presentan.

Caminar la ciudad: del *flâneur* a la multitud desplazada por el neoliberalismo²

Las narraciones de Alonso, Eltit, Lemebel, y Suárez representan la experiencia urbana del Santiago de la post-dictadura y La Habana del periodo especial, destacando así los conflictos, cambios, y transformaciones que, según David Harvey, caracterizan al espacio urbano. La reconfiguración del panorama citadino a resultado de las crisis y transiciones de los 1990s, se presentan en los textos de Alonso, Eltit, Lemebel, y Suárez mediante las vivencias de los personajes que transitan la ciudad.³ La función narrativa de esos personajes que caminan, observan, y representan la ciudad es similar a la del *flâneur* que emerge de las condiciones de la modernidad y pasea por la metrópolis retratando la nueva experiencia urbana. Sin embargo, los personajes en las obras de Alonso, Eltit, Lemebel, y Suárez se distinguen de ese *flâneur* principalmente por las condiciones de posibilidad —sociales, históricas, y políticas— que marcan su presencia en sus respectivas ciudades y determinan la forma en que caminan por Santiago y La Habana.

El *flâneur*, según Charles Baudelaire, es el pintor de la vida moderna. A mediados del Siglo XIX se empieza a llevar a cabo en Europa una urbanización acelerada y una industrialización capitalista que resulta en un giro hacia la modernidad y cambia la configuración de la ciudad. La experiencia de la vida moderna se distingue

² A lo largo de este capítulo se utiliza el término “multitud”, primero, como uno que describe a la “masa metropolitana” que resulta de y se torna visible a raíz de la modernización y contra la cual se define el *flâneur*, y, segundo, en referencia a los sujetos marginales que resultan de o se tornan visibles a raíz de las transformaciones neoliberales de la ciudad a partir de 1990; vale la pena, entonces, enfatizar que en el capítulo no se hace referencia al término “multitud” según lo han planteado Michael Hardt y Antonio Negri.

³ Como se enfatiza en los capítulos anteriores, al hablar de una “transición” en el contexto cubano se habla de una transición económica y no de una transición política como lo es la “transición a la democracia” en el contexto chileno.

entonces mediante tres aspectos. Primero, es una experiencia que toma lugar en el espacio público, específicamente en la ciudad. Segundo, esa ciudad moderna se destaca como un creciente espacio urbano caracterizado por el orden y la razón. Finalmente, la experiencia de esa modernidad urbana se caracteriza como una actividad masculina puesto que eran los hombres quienes ocupaban el espacio público urbano y, más notablemente, quienes eran considerados dotados con la capacidad de racionalización necesaria para representar el orden de esa nueva metrópolis.⁴ A medida que la ciudad se convierte en el espacio de la experiencia de la modernidad, el flâneur se destaca como el sujeto dotado con la capacidad para captar y representar esa vida moderna.

Baudelaire propone que la modernidad se destaca por la novedad de las dinámicas transformaciones urbanas que a su vez marcan la experiencia urbana como transitoria. Arguye que puesto que la modernidad se manifiesta como “the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable” (Baudelaire “The Painter of Modern Life” 13), el flâneur cumple la función de ser “the painter of the passing moment” (5). Baudelaire explica que el deseo de capturar escenas de la experiencia de la modernidad dada su cualidad fugaz se manifiesta en el arte a medida que el flâneur camina la metrópolis y observa los cambios en la configuración de la ciudad y a los sujetos que encuentra en sus calles, para después representar la experiencia urbana que ha examinado atentamente.

Subraya que la capacidad de poder representar su experiencia después de caminar por

⁴ Consultar, por ejemplo, los análisis de Baudelaire. “The Painter of Modern Life”; Georg Simmel. *The Metropolis and Mental Life*; y Janet Wolff. “The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity”.

la ciudad distingue al flâneur sobre aquellos sujetos a quienes encuentra en la calle. A su vez, especifica que, “Few men are gifted with the capacity of seeing; there are fewer still who possess the power of expression” (12). Si bien al hablar del flâneur, Baudelaire inicialmente se refiere a un pintor, su definición después se extiende sobre el escritor que usa sus palabras para retratar la ciudad mediante una representación literaria. De hecho, Walter Benjamin resalta que el flâneur se consolida como el sujeto emblemático de la literatura de la modernidad (“On Some Motifs in Baudelaire” 173). Además de ser considerado excepcional y talentoso por su capacidad de ver y su poder de expresión, el flâneur se caracteriza como un hombre solitario y privilegiado cuya condición de posibilidad es la misma ciudad que permite que camine por sus calles buscando “the fugitive pleasure of circumstance” (Baudelaire “The Painter of Modern Life” 12).

Si bien el documentar la experiencia de la modernidad constituye una representación de la reconfiguración del mapa de la ciudad a resultado de los proyectos de urbanización e industrialización, también implica una representación de la cambiante conformación de los sujetos urbanos. Al observar el panorama urbano, el flâneur se manifiesta como un espectador apasionado para quien “it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement” (9). La presencia del flâneur, como el personaje que camina, observa, y representa la experiencia urbana, es facilitada por la multitud que encuentra en la ciudad y que convierte en objeto de su mirada. Janet Wolff arguye que el flâneur es el héroe moderno cuya experiencia “is that of a freedom to move about the city, observing and

being observed, but never interacting with others” (“The Invisible *Flâneuse*” 40). El flâneur entonces transita la ciudad como un sujeto privilegiado que impone una mirada antropológica sobre la metrópolis y los seres que la habitan. Baudelaire explica que:

we might liken [the flâneur] to a mirror as vast as the crowd itself; or to a kaleidoscope gifted with consciousness, responding to each one of its movements and reproducing the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life. He is an ‘I’ with an insatiable appetite for the ‘non-I’.
 (“The Painter of Modern Life” 9)

Al distinguirse sobre los demás sujetos que encuentra en la ciudad y convertirlos en objetos de observación que codifica como incapaces de auto-representarse, y al trazar una línea entre un “yo” y un “no-yo”, es decir un “otro”, basada en las posibilidades de expresión que el “yo” posee y ejerce sobre ese “otro”, el flâneur eficazmente destaca su privilegio y autoridad para representar la totalidad de la experiencia urbana. Sin embargo, para poder llevar a cabo su función de ser un espejo o un caleidoscopio, el flâneur depende de los encuentros anónimos y fugaces que tiene con los sujetos urbanos que son su objeto de observación. La multitud le atrae puesto que en ella el flâneur encuentra a sujetos distintos a sí mismo—pordioseros, mujeres, prostitutas, peatones, seres marginales—cuya presencia en la ciudad está marcada por los cambios de la modernidad. No obstante, aunque el flâneur se deja seducir por la multitud, simultáneamente la rechaza porque al ser su objeto de enfoque quienes conforman la multitud no poseen la capacidad de representación que destaca al flâneur como observador privilegiado. Esa misma fascinación por la multitud entonces obliga al flâneur a separarse de ella en sus representaciones de la ciudad a medida que sitúa su

mirada antropológica sobre los sujetos urbanos que conforman esa masa metropolitana a la que convierte en objeto de sus observaciones y a quien finalmente rechaza.

Más sin embargo, a pesar de ese desprecio, el flâneur no puede desvincularse completamente de la multitud urbana puesto que su presencia en la ciudad es una de las condiciones de posibilidad que permite que el flâneur se manifieste como tal.

Walter Benjamin arguye que para Baudelaire (a quien Benjamin caracteriza como flâneur) la multitud es una “masa metropolitana”⁵ que “do not stand for classes or any sort of collective; rather, they are nothing but the amorphous crowd of passers-by, the people in the street” (“On Some Motifs in Baudelaire” 165). No obstante, el flâneur depende de esa masa ya que, según propone Benjamin, “To endow this crowd with a soul is the very special purpose of the *flâneur*” (195). De este modo, se establece una relación conflictiva de seducción y rechazo entre la masa metropolitana y el flâneur, ya que al caminar la ciudad éste se convierte inevitablemente en parte de la multitud que observa. Sin embargo, Benjamin nota que aún cuando el flâneur observa a la masa metropolitana y se convierte en parte de ella, “he [is] nevertheless unable to rid himself of a sense of their essentially inhuman make-up. He becomes their accomplice even as he dissociates himself from them. He becomes deeply involved with them, only to relegate them to oblivion with a single glance of contempt” (172). La interacción entre el flâneur y la multitud entonces constituye una relación dialéctica

⁵ En el contexto latinoamericano, esa masa metropolitana era inicialmente conformada por las poblaciones americanas que debían ser “civilizadas” por los procesos de consolidación nacional siguiendo la lógica de la Conquista. Como se propone en el segundo capítulo, los integrantes de la ciudad letrada contribuían al proceso civilizador al imponer una visión de una ciudad futuro sobre la ciudad material. Desde un principio la masa metropolitana que ha habitado esa ciudad material se destaca por un marcador racial, y a medida que la ciudad se moderniza e industrializa se hacen visibles otros marcadores de desigualdad en la ciudad como la clase y el género sexual.

entre un sujeto activo privilegiado y una “masa” de sujetos que éste codifica como sin agencia para representarse a sí mismos, su ciudad, o su experiencia urbana. Esta distinción corresponde a la perspectiva dominante en torno a la multitud urbana que emerge con la modernidad puesto que como explica Benjamin, “Fear, revulsion, and horror were the emotions which the big city crowd aroused in those who first observed it” (174). Por consiguiente, el flâneur se manifiesta no sólo como un personaje literario que nace de la literatura que trata de captar la escena de la modernidad urbana, sino como *el* sujeto racional capaz de domar a esa masa urbana amenazante que según su criterio no posee individualidad ni subjetividad.

La representación de la experiencia de esa modernidad urbana que retrata el flâneur es, sin embargo, limitada ya que excluye las perspectivas de aquellos sujetos que faltan de la percibida racionalidad y el privilegio que caracterizan al flâneur. Si bien, como se ha postulado, durante la modernidad la ciudad se consolida como un espacio masculino, la experiencia documentada por el flâneur—un sujeto pequeño burgués y educado—se distingue además de la de otros personajes masculinos, anónimos y solitarios que caminan la ciudad, como el *dandy*, el peatón, y el forastero. Según Baudelaire, el *dandy* es “rich and idle” y su ocupación es “the perpetual pursuit of happiness” (“The Painter of Modern Life” 26). A pesar de que ambos pertenecen a una clase socio-económica privilegiada, el flâneur se destaca del *dandy* por la movilidad con la que transita por la ciudad tratando de capturar momentos fugaces. Por otra parte, aunque el peatón se mueve dinámicamente por la ciudad como el flâneur, Benjamin explica que el peatón se deja empujar por las masas mientras que el

flâneur demanda cierto espacio (*elbow room*) al moverse entre la multitud desde una posición privilegiada (“On Some Motifs in Baudelaire” 172). Ese privilegio que le permite alejarse de la multitud distingue también al flâneur del forastero puesto que si bien el segundo inicialmente camina la ciudad como un desconocido alejado de la multitud, eventualmente se establece en la ciudad, pierde la movilidad que le asemeja al flâneur, y forma parte de la multitud (Wolff “The Invisible *Flâneuse*” 40).

Además del flâneur, el *dandy*, el peatón, y el forastero, surgen de la literatura de la modernidad el *voyeur* y el caminante. Según Michel de Certeau el *voyeur* se ubica en un espacio privilegiado desde el cual puede ver la ciudad —por encima de ella y desde una distancia— como un ojo de dios (*The Practice of Everyday Life* 92). Al situar su mirada sobre la ciudad, el voyeur se manifiesta como un *voyeur*-dios, que lee la ciudad y se separa de las actividades diarias de la multitud que observa. De Certeau arguye que el voyeur se distingue del caminante que forma parte de la multitud. Aunque ese caminante posee la capacidad de escribir sobre su experiencia en la ciudad, no es capaz de hacerlo porque no se sitúa sobre ella y por lo tanto no puede leer la ciudad como lo hace el voyeur (93). A su vez, en relación a la crónica modernista, Julio Ramos explica que el cronista se vuelve un paseante por el espacio público y “en respuesta a la soledad interior... investiga la privacidad ajena, convirtiéndose en *voyeur*: mirón urbano” (*Desencuentros de la modernidad* 131). Al caminar por la ciudad, el cronista modernista “se distancia de la ‘externidad’ de las descripciones, defendiendo el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad” (Susana Rotker *La invención de la crónica* 109), pero sin embargo aún se distingue del

sujeto al que representa, ya que claramente se establece que cuenta las experiencias de un *otro* (Ramos 133). Ese cronista/mirón urbano que describe Ramos se asemeja a la figura del flâneur. Sin embargo, el interés por esa “privacidad ajena” que motiva la mirada del voyeur no se manifiesta en el flâneur, quien aunque se deja seducir por la multitud eventualmente la repudia debido a que la percibe como incompatible con la racionalidad del nuevo orden urbano.

La habilidad de separarse de la masa metropolitana y moverse libremente por el espacio público no sólo subraya el privilegio que posee el flâneur para representar la experiencia urbana, sino que resalta la distinción de género que marca la experiencia moderna urbana y consecuentemente denota la imposibilidad de que las mujeres se manifiesten en la ciudad moderna como flâneurs. Janet Wolff explica que mientras los hombres sostenían la libertad para moverse a través del espacio público, las mujeres continuaban siendo relegadas al espacio doméstico, puesto que “although lower middle-class and working-class women continued to go out to work throughout the nineteenth century, the ideology of women’s place in the domestic realm permeated the whole of society” (“The Invisible *Flâneuse*” 37). Añade que a medida que la experiencia de la modernidad se destaca como pública y urbana, la literatura de la modernidad excluye las experiencias de las mujeres (44). Más aún, cuando las mujeres aparecen como figuras literarias en la ciudad, son recuentos escritos por hombres que clasifican a las mujeres como objeto de observación. La mirada del flâneur le indica al lector que cuando al transitar por el espacio público se encuentra con una mujer, a ésta la juzga por su apariencia. Por consiguiente, el flâneur enfatiza que al salir a la calle

las mujeres deben enfocarse en cuidar su vestimenta y maquillaje para destacarse como “bellas damas” (Baudelaire “The Painter of Modern Life”; Wolff “The Invisible *Flâneuse*”). Baudelaire explica detalladamente que una bella dama es un objeto de elogio y observación encantador que decora la ciudad, pero advierte que la mujer no debe ser confundida con el equivalente de un hombre ya que, según su criterio, ella es un ser estúpido y vacío.

La imposibilidad de que una mujer sea caracterizada como flâneur en la literatura de la modernidad resulta entonces de la distinción de género que marca la asumida inferioridad de la mujer así como de las condiciones sociales de la época que limitan la presencia y movilidad de las mujeres en el espacio público. Wolff arguye que la posibilidad que una flâneuse emergiera en el espacio público como la contraparte femenina del flâneur era inexistente puesto que las mujeres no podían caminar solas por la ciudad. Si bien señala que en la Europa de mediados del Siglo XIX con el establecimiento de los almacenes (*department stores*) las mujeres podían manifestarse en el espacio público como consumidoras, su presencia en la ciudad dependía del capital de sus maridos y además el ir de compras no figuraba como el equivalente de caminar libremente como flâneur. Wolff propone que para poder caminar la ciudad como un flâneur, la mujer tenía que usar la vestimenta tradicional de un hombre para hacerse pasar como tal y de esta manera poder moverse libremente por la metrópolis sin ser objeto de observación. A su vez, aclara que las pocas mujeres que sí aparecían en la ciudad solas no ejercían la agencia para observar como el flâneur puesto que eran “*city dwellers*”, sujetos ilegítimos que se destacaban como

personajes despreciados que las condiciones de la modernidad creó o hizo visibles: la prostituta, la viuda, la anciana, la lesbiana, la víctima de homicidio, y la mujer anónima.⁶ Si bien Baudelaire explica que en sus retratos urbanos el flâneur inicialmente expresa admiración hacia la prostituta y la lesbiana, esa postura es siempre reemplazada por una actitud de asco que rechaza la presencia de ambos personajes en la ciudad. Aunque la presencia de la viuda y la anciana evocan simpatía en el flâneur, quien, según Baudelaire, enfoca una mirada paternalista sobre ellas, estos personajes no son objeto de admiración como las damas sino que causan lástima y un eventual distanciamiento. Baudelaire además subraya que las *city dwellers* tenían cualidades masculinas, especialmente aquellas mujeres anónimas de clase obrera con quienes el flâneur se encontraba en la ciudad cuando éstas iban o venían de trabajar en las fábricas. Si en efecto estas mujeres manifestaban cualidades masculinas es una perspectiva subjetiva y limitada, ya que como arguye Wolff, “perhaps this perception of the ‘masculine’ in women who were visible in a man’s world is only the displaced recognition of women’s overall exclusion from that world” (“The Invisible *Flâneuse*” 42). Independientemente de si esas *city dwellers* verdaderamente mostraban cualidades masculinas, ninguna de ellas podía manifestarse como flâneur porque faltaban de las condiciones de privilegio que concedían a éste el don de la representación de la experiencia urbana. Por consiguiente, la aparición de una mujer como flâneur en la gran urbe de la modernidad era en sí imposible.

⁶ Según Baudelaire, la lesbiana era un personaje caracterizado no sólo por una homosexualidad femenina sino por caminar la ciudad usando la vestimenta tradicional de los hombres tomando así la apariencia de un caballero.

Sin embargo, a medida que las condiciones sociales de las mujeres cambian a lo largo del Siglo XX y ellas adquieren más libertad y movilidad en el espacio público, en la literatura aparecen personajes femeninos que caminan la ciudad y entre éstos recuentos sobresalen algunos escritos por mujeres. Si bien esos nuevos personajes femeninos señalan un cambio en la mirada del caminante urbano y la representación de la experiencia urbana femenina deja de ser una imposibilidad, la ciudad no deja de ser un espacio predominantemente masculino. Las secuelas de la creación de la ciudad como un espacio público masculino no dejan de impactar la manera en que las mujeres se relacionan con la ciudad cuando caminan por sus calles y observan a los sujetos que encuentran en ellas. A pesar de que la experiencia de la mujer se torna visible en la metrópolis, sus posibilidades de caminar y escribir la ciudad como flâneur no dejan de ser una imposibilidad.

Las mujeres no pueden transitar el espacio público desapercibidas como el flâneur. Su aparición en la ciudad como caminantes—como flâneuses—toma como punto de origen una ruptura con la función y figura del flâneur, es decir, implica *otra* manera de caminar, ver, y escribir la ciudad. Elizabeth Guerrero propone el uso del término flâneuse para referirse a los personajes femeninos que caminan la ciudad, aclarando que éstas no son el equivalente femenino del flâneur sino que se asemejan más a una de las mujeres anónimas que aparecen en la literatura de la modernidad: la trapera (*ragpicker*) que va recogiendo los desechos y desperdicios de la ciudad (“Urban Legends” 190-1). Para Guerrero, lo que distingue a la flâneuse del flâneur es principalmente la ética de justicia social y la conciencia feminista que motiva la

posición de solidaridad que la flâneuse toma hacia la multitud. Propone que la flâneuse se asemeja a la trapera porque al caminar la ciudad va documentando, o simbólicamente recogiendo, lo marginal y la pobreza, es decir, los desechos del capitalismo. Entonces, si el flâneur es el pintor de la vida moderna—de sus triunfos, su orden, su racionalidad, su masculinidad y privilegio—, la flâneuse es la pintora de las manifestaciones de marginalidad que resultan de las condiciones que la vida moderna crea o hace visibles. Guerrero afirma que la flâneuse “is one who does not distance herself from the common public, nor is lost in the crowd, but rather who seeks to join with the populace in a gesture of solidarity” (192). La experiencia de marginalidad basada en su género sexual permite que la flâneuse establezca un punto de encuentro con la multitud, ya que aunque la flâneuse posea la movilidad para caminar y observar la ciudad aún se manifiesta como un sujeto ilegítimo en la metrópolis. No obstante, a pesar de que se solidariza con la masa metropolitana, la flâneuse es un sujeto que observa a la multitud desde fuera puesto que no pertenece a ella.⁷ Guerrero además subraya los límites de la movilidad de las mujeres en la ciudad al notar que su aparición en la metrópolis como flâneuses se manifiesta momentáneamente, es decir ellas no poseen el privilegio continuo de caminar la ciudad como el flâneur ya que su libertad y presencia urbana es todavía limitada.

Entonces, si el flâneur se desarrolla como una figura limitada al periodo histórico de la modernización, si se manifiesta como un caminante masculino, privilegiado, sin ninguna ética de justicia social o solidaridad con esa masa

⁷ Específicamente en el estudio de Guerrero, las flâneuses cuya manifestación identifica en la literatura de Poniatowska no pertenecen a la multitud mexicana porque son extranjeras.

metropolitana cuya presencia en la ciudad se torna visible e ilegítima a resultado de la modernización, ¿por qué la tendencia por parte de la crítica literaria a identificar como algún tipo de flâneur a aquellos personajes literarios que caminan la ciudad de otras maneras, especialmente más allá del periodo histórico de la modernización? Si las condiciones de posibilidad del flâneur son la ciudad modernizada, ese París “capital de la modernidad”, como le describe Harvey,⁸ y sus *arcades* fuera de las cuales, según Benjamin,⁹ el flâneur no podía existir, el clasificar como flâneurs a aquellos personajes cuyo recorrido urbano es facilitado por distintas condiciones de posibilidad—otras ciudades y condiciones materiales, sociales, económicas, e históricas—, es en sí incongruente. Más sin embargo, la tendencia a clasificar como flâneurs a los personajes que caminan la ciudad, puede ser atribuida a las condiciones materiales del capitalismo que distinguen la experiencia urbana de la modernización y del neoliberalismo. Puesto que el capitalismo se destaca como una de las condiciones de posibilidad de la modernidad y lo que el capitalismo ha hecho desde entonces es expandirse y dar vía para un neoliberalismo hegemónico, la experiencia urbana neoliberal contemporánea se manifiesta como una extensión de la experiencia urbana de la modernización que retrata el flâneur. Sin embargo, las consecuencias de la neoliberalización del espacio urbano son aún más graves. La experiencia de la vida neoliberal continúa dando prioridad al espacio público urbano, el cual es organizado

⁸ En referencia a la relación entre el flâneur y París, ver además de los estudios ya citados de Baudelaire y Benjamin: Harvey, *Paris: Capital of Modernity*.

⁹ Para un análisis más detallado sobre las investigaciones en torno a las *arcades* llevadas a cabo por Benjamin, consultar, Benjamin, *The Arcades Project*; Hanssen, *Walter Benjamin and the Arcades Project*.

según la lógica neoliberal que determina las nociones del orden y la razón, y legitimando la presencia de sujetos privilegiados en la ciudad. Ese orden que reorganiza la ciudad según la lógica neoliberal perpetúa la fragmentación del espacio urbano a medida que la riqueza y el poder son acumulados en los espacios que habitan y transitan las élites—como el barrio alto en Santiago—, aumentando así la desigualdad social y legitimando la expulsión de las clases bajas a los márgenes. Más aún, si bien la experiencia de la vida urbana moderna era caracterizada como fugaz y por eso el flâneur se manifestaba como el pintor de ese momento efímero, la concepción del tiempo neoliberal—un tiempo acelerado que rechaza el pasado e impone un presente perpetuo—enajena y desorienta a aquellos sujetos no-privilegiados que buscan dentro de la reconfiguración neoliberal de la ciudad algún rasgo de *otra* ciudad con la que se puedan identificar. Por consiguiente, lo efímero que retratan esos personajes no-privilegiados al caminar la ciudad son las huellas de *otra* ciudad, de una memoria revolucionaria, y de una justicia social que se oponen a la lógica totalizante del neoliberalismo.

La experiencia urbana que se retrata en la producción literaria chilena y cubana desde los años 1990s continúa siendo representada por un personaje que camina, lee, y escribe la ciudad. Si bien existen personajes privilegiados que serían el equivalente del flâneur moderno, es decir, una especie de flâneur neoliberal, los textos de Alonso, Eltit, Lemebel y Suárez que se analizan en este capítulo se destacan por los protagonismos de personajes cuya presencia en la ciudad parte de una ruptura con la identificación con la experiencia privilegiada del neoliberalismo en la postdictadura

chilena y el periodo especial cubano. Son personajes que podríamos llamar anti-flâneurs neoliberales, puesto que son el equivalente antagónico del flâneur neoliberal. En lugar de presentar una mirada privilegiada de los efectos de las transformaciones neoliberales en sus respectivas ciudades, los personajes de Alonso, Eltit, Lemebel, y Suárez presentan una mirada interna de la multitud compuesta por los sujetos marginales que han sido desplazados a resultado de la neoliberalización del espacio. Son personajes que se asemejan a la trapera, puesto que toman una postura solidaria con la multitud y en instancias el hecho de poder escribir la experiencia urbana neoliberal de la postdictadura o del periodo especial les sitúa aparte de esa multitud. Sin embargo, en la mayoría de los casos, son personajes quienes para el final de su representación de la experiencia urbana se han dado cuenta de que a resultado de las crisis y transformaciones su propia condición y lugar en la ciudad ha cambiado. Su mirada revela que ahora ellos también pertenecen a esa multitud que es desplazada a raíz de las reconfiguraciones neoliberales del panorama urbano.¹⁰ El desplazado entonces es un personaje que camina por la ciudad de la postdictadura y el periodo especial buscando su ciudad, buscando un lugar en el cual pertenecer. Sin embargo, sus condiciones de posibilidad—el desplazamiento mismo—caracterizan su subjetividad como un personaje no-privilegiado marcado por alguna experiencia que le clasifica como marginal, ya sea por su clase, raza, género sexual, identidad sexual, o afiliación política. Por lo tanto, la manifestación de la figura del desplazado en la ciudad presupone como origen una ruptura con el acto privilegiado de caminar,

¹⁰ Un desplazamiento que como se arguye en la siguiente sección puede ser físico, ideológico, o figurativo.

observar, y representar la ciudad que llevan a cabo el flâneur así como aquellos que se benefician de los cambios neoliberales y recorren la ciudad alejados de la multitud rechazando todo desplazamiento, marginalidad, e injusticias perpetuadas por la lógica totalizante del neoliberalismo.

Desplazados en la ciudad: la experiencia de caminar y hablar desde la multitud

Como se explica en los capítulos anteriores, la reconfiguración neoliberal del espacio en Santiago y La Habana no es idéntica. Por consiguiente, el desplazamiento que resulta de ese nuevo panorama urbano toma una forma distinta en cada contexto. En Chile, la llamada transición a la democracia legitima la continuidad de las políticas neoliberales implementadas por Pinochet como la única vía para el “progreso” asegurado por la nueva democracia. De ese modo, a partir de 1990, la geografía de la desigualdad perpetuada por el neoliberalismo durante la dictadura se renueva como un mapa oficial dentro del cual espacios como el Barrio Alto son exportados como la imagen oficial de un Chile modelo, un paraíso neoliberal. A su vez, todo aquel espacio o sujeto que no es compatible con esa imagen es desplazado a los márgenes de ese imaginario neoliberal, y por lo tanto de la Nación. En Cuba, a comienzos de los años 1990s, considerados los peores años de la crisis económica, el panorama urbano habanero se transformó en uno caracterizado por los efectos de esa crisis, como los apagones, la reducción en el número de vehículos en circulación, y un aumento de tránsito en bicicleta. El desplazamiento que resultó de esa crisis fue interpretado por el discurso del Estado como una experiencia compartida que sería sobrepasada a través

de una ética de resistencia revolucionaria ante el capitalismo global.¹¹ Sin embargo, el desarrollo de una industria del turismo para extranjeros que el Estado adoptó a comienzos de los años 1990s como una estrategia de sobrevivencia ante la crisis económica del periodo especial, constituyó una apertura indirecta al neoliberalismo que cumplió su función de mejorar la situación económica pero a su vez reconfiguró la geografía habanera en torno a espacios y servicios exclusivos para turistas extranjeros. Esa reconfiguración neoliberal de la ciudad resultó en un segundo desplazamiento a medida que aquellos ciudadanos sin acceso directo a ese nuevo mapa urbano o a sus beneficios económicos encontraron que no pertenecían ni al panorama turístico ni a la ciudad transformada por la crisis. En *De perlas y cicatrices* y *Tirar la primera piedra*, Lemebel y Alonso problematizan las implicaciones de esas reconfiguraciones neoliberales del espacio urbano en Chile y Cuba mediante los recorridos por Santiago y La Habana que sus personajes llevan a cabo.

En *De perlas y cicatrices*, Lemebel el cronista presenta la experiencia compartida de desplazamiento vivida por aquellos sujetos que no son compatibles con la reconfiguración neoliberal del Santiago postdictatorial. Mediante una narración en primera persona plural, las crónicas de Lemebel dislocan la mirada antropológica tradicional del personaje que camina y escribe la ciudad desde una posición privilegiada. Lemebel entonces retrata la experiencia urbana de la postdictadura desde

¹¹ En un discurso pronunciado en 1990, en el cual presentó el término “periodo especial en tiempos de paz” Fidel Castro subrayó el carácter de resistencia de la Revolución al declarar: “El imperialismo y la reacción mundial deben saber que la Revolución no puede ser derrotada. Nuestros amigos en todo el mundo deben saber que nuestro pueblo será capaz de resistir en cualquier circunstancia (APLAUSOS); deben saber que en Cuba no se derrumbará la Revolución, que en Cuba no se derrumbará el socialismo (APLAUSOS PROLONGADOS Y CONSIGNAS REVOLUCIONARIAS)” (“Discurso del XVI Congreso”).

dentro de esa multitud desplazada en la ciudad develando así los efectos subjetivos y colectivos de ese desplazamiento. En “La ciudad con terno nuevo (o ‘un extraño en el paraíso’), Lemebel describe cómo la reconfiguración neoliberal de la ciudad enajena y desorienta a aquellos sujetos que no se identifican con el nuevo panorama urbano impulsando así un recorrido urbano que se destaca como una búsqueda por un lugar de pertenencia. Lemebel comienza la crónica narrando, “Como si de un paraguazo nos hubieran borrado el recuerdo, andamos por ahí, deambulando en un paisaje extraño, tratando de recuperar la ciudad perdida” (*De perlas y cicatrices* 182). El desplazamiento se distingue por lo tanto como la condición de posibilidad que marca la presencia de Lemebel el cronista quien camina la ciudad como un desplazado “tratando de recuperar los rincones, las esquinas” (182) de barrios populares y olvidados. Más sin embargo, esa otra ciudad que motiva la búsqueda del desplazado no es un espacio ideal sino un espacio de conflicto y contradicciones, una ciudad “amada y odiada”, “puta y santa” (182). El recorrido urbano del desplazado entonces no es motivado por la nostalgia ante un pasado idealizado sino por recuperar un espacio de lucha y posibilidad. Al recorrer la ciudad, el desplazado sabe que ese espacio constituye “otra urbe menos pretenciosa, pero condenada a la desaparición” por no pertenecer a esa imagen de ese “Santiago clasista” sinónimo de la “memoria aristócrata” y cuya “arquitectura moderna arrasa sin piedad con la memoria de los pobres” (182). Al yuxtaponer la memoria aristócrata con la de los pobres, Lemebel resalta que la reconfiguración neoliberal presupone la exaltación de otra cronología histórica, una en la cual los años de dictadura han sido blanqueados y la memoria de

resistencia política de izquierda ha sido codificada como ilegítima y por ende sus rastros en la ciudad son continuamente borrados y negados dentro de ese mapa urbano de la postdictadura. Mediante el recorrido urbano del desplazado se retrata al Santiago postdictatorial como “Una ciudad donde sus peatones se sienten caminando en Marte, perdidos en el laberinto de espejos y metales que levanta triunfal el encantado económico” (183). Por consiguiente, ese recorrido por la ciudad presupone como punto de origen una ruptura con el acto tradicional de caminar la ciudad motivado por el ocio y el placer, ya que el acto de caminar llevado a cabo por el desplazado es impulsado por una necesidad de encontrar algún rasgo efímero de esa otra ciudad que es constantemente suprimida por la temporalidad acelerada del neoliberalismo.

Lemebel explica que, “en la orfandad de esos paseos por Santiago actual, nos cruza fugaz un olor, un aire cercano, un confitado dulzor. Y nos quedamos allí, quietos, sin respirar... tratando de no dejar escapar ese momento, reteniendo a la fuerza la sensación de un espacio conocido” (183). Si bien las imágenes sensoriales del olor, el aire, y la dulzura generalmente se asocian con recuerdos de un momento idealizado, el recuerdo que el desplazado trata de retener no corresponde al de un pasado idílico. Al contrario, el desplazado trata de captar un recuerdo fugaz que haga irrumpir en la ciudad postdictatorial a aquellos espacios que atesoran las memorias de la resistencia anti-dictatorial y subrayan los horrores mismos de las ausencias de aquellos que desaparecieron durante los “años de gasa negra” (183) blanqueados por la (des)memoria que la lógica neoliberal impone. El recorrido urbano del desplazado entonces resalta la experiencia compartida no solo de ser un “extraño en el paraíso”

neoliberal sino de una resistencia solidaria que busca encontrar y retener las huellas fugaces de ese otro Santiago que atesora además de otra cronología histórica la promesa de otro futuro más allá de la injusticia neoliberal.

Al caminar la ciudad postdictatorial, Lemebel el cronista sitúa su mirada no solo sobre los espacios urbanos sino también sobre la cambiante conformación de los sujetos que encuentra en la urbe, de esa masa metropolitana que como él comparte la experiencia de desplazamiento. A diferencia del caminante que se solidariza con la multitud desde fuera, Lemebel el cronista camina y habla desde dentro de la multitud. Sin embargo, no pretende hablar por aquellos que forman parte de la multitud, sino desde ella presentar reflexiones en torno a los efectos subjetivos del desplazamiento que determina su presencia en la ciudad. En “El Paseo Ahumada (o ‘la marea humana de un caudaloso vitrinear’), Lemebel ubica su mirada entre el pasaje peatonal de cuatro cuadras al cual denomina como “arteria mercantil del centro de Santiago” (138). En el Paseo Ahumada el cronista desplazado observa el cruce de personas de distintas clases sociales quienes al caminar por la misma vía comercial mantienen una distancia entre sí que reforza su lugar dentro del imaginario nacional. El sociólogo Tomás Moulian propone que en el Chile postdictatorial las personas son integradas a la masificación del consumo mediante la masificación del crédito creando así una ciudadanía crediticia.¹² Por consiguiente, las personas que caminan por el Paseo

¹² El ciudadano credit-card “asume que el poder al que debe aspirar es solo el ejercicio de los derechos del consumidor” (Tomás Moulian, *Chile actual* 104). Entonces la ilusión del acceso que se crea mediante la ciudadanía crediticia determina el deseo de los ciudadanos al fomentar más consumo. Moulian señala que la exacerbación del consumo simboliza placer y disciplinamiento para el ciudadano crediticio quien si bien tiene que asegurarse de que pueda pagar las cuentas de crédito cada mes,

Ahumada se distinguen según su posición como legítimos ciudadanos crediticios o como ilegítimos desplazados. Entre el movimiento mercantil del Paseo Ahumada, Lemebel ubica en la multitud a una “señora pobla” que camina con un niño intranquilo y asustando. La mirada del cronista se enfoca en el niño como un sujeto desplazado que a temprana edad sabe cuál es su lugar dentro de la geografía de la desigualdad perpetuada por la lógica neoliberal. La crónica narra el deseo que el niño siente al ver a otro muchacho comiendo un helado pero sabe que su madre no tiene dinero para comprarle uno, entonces, “tiene que conformarse con mirar de lejos esos colores” (139) vibrantes de los helados. El deseo de un niño por un helado es bastante común, más sin embargo, la mirada de Lemebel no presenta la petición del niño ni el disgusto de la madre ante tal sino la resignación del niño al saber que tener acceso a los productos que se venden en las vitrinas del Paseo Ahumada no es parte de su realidad. Así su paseo por el pasaje peatonal está limitado a “mira[r] la fanfarria chillona de las vitrinas, chupándose con los ojos ese resplandor publicitario” (139) que le muestra todo aquello que no puede acceder. Moulian explica que el consumo se convierte en droga del ciudadano crediticio puesto que la dependencia que crea en éste se vale del “consumo como deseo-placer y como construcción de sí mismo” (107). Aunque el niño no participa en la ciudadanía crediticia, esa lógica aún afecta su construcción de sí mismo ya que mediante su relación al consumo, codificada como ilegítima, él sabe que pertenece a la multitud que es rechazada y desplazada del imaginario postdictatorial por no practicar una ciudadanía crediticia. La crónica presenta la

trabajando más si es necesario, recibe una sensación de placer al consumir y al poder exhibir públicamente ese consumo (105).

internalización del desplazamiento socioeconómico del niño al exponer que éste, “ya sabe que pertenece a esa muchedumbre conformista que mira las vitrinas tocándose las monedas para el Metro” (139). La narración establece una fuerte yuxtaposición entre las monedas de la muchedumbre y las tarjetas de crédito que sirven para legitimar a los consumidores como ciudadanos. Al enfatizar esa distinción, la mirada del cronista subraya la forma en que la presencia urbana de aquellos que no participan en la lógica neoliberal de consumo además de ser codificada como ilegítima es una manifestación de la marginalidad que es una condición compartida por los desplazados que deambulan el Santiago postdictatorial.

Las manifestaciones de marginalidad que documenta la mirada del cronista se localizan no solo dentro de la multitud desplazada entre la velocidad acelerada del comercio sino también en aquellos desplazados solitarios que contraponen otros tiempos y otras economías a los de la experiencia urbana neoliberal. En “La loca del carrito (o ‘el trazo casual de un peregrino frenesí’)”, Lemebel enfoca su mirada en un homosexual, travesti, pobre que deambula por Santiago. A diferencia de la multitud que participa —aún desde una posición marginal— en el ajetreo mercantil del Paseo Ahumada, la loca del carrito transgrede las leyes de la temporalidad neoliberal al caminar despacio por la ciudad sin destino inscribiendo en el espacio urbano “su silueta desguañangada [que] descalabra la lógica peatonal del apurado mediodía” (145). Aunque su manifestación en la ciudad se opone al tiempo acelerado del neoliberalismo, su aparición en ella es efímera a medida que “desaparece en el fragor del tráfico” (145) santiaguino. Al rescatar su presencia en la ciudad, la mirada del

cronista identifica a la loca del carrito como un sujeto marginal, un desplazado que va “traficando autónomo su caricatura libertaria que amalgama oposiciones de género, lucha de clases, [y] estéticas bastardas” (146). El uso del término loca para referirse al desplazado que representa la convergencia de esas oposiciones es importante. Lemebel distingue a la figura de la loca en oposición a la etiqueta gay neoliberal, puesto que según su criterio, lo “gay se suma al poder, no lo confronta, no lo transgrede... Lo gay acuña su emancipación a la sombra del «capitalismo victorioso»” (*Loco afán: crónicas de sidario* 127). Al interpelar al desplazado como una loca, la mirada del cronista inscribe en él una resistencia política más allá de la identidad gay neoliberal que se construye como “el modelo liberador universal” de la homosexualidad y que codifica como ilegítimos a sujetos desplazados como la loca del carrito.¹³ La mirada de Lemebel distingue a la loca del carrito contra esa identidad gay neoliberal enfatizando que su presencia en la ciudad como desplazado es otra manifestación de la marginalidad perpetuada por la reconfiguración neoliberal. Lemebel además enfoca su mirada en la economía de reciclaje con que la loca del carrito desafía la economía neoliberal que promueve la acumulación del capital mediante la exaltación del consumo. Vestida como una señora mendiga, la loca del carrito deambula por la ciudad y “conduce su bote de supermercado coleccionando mugres que Santiago

¹³ El término gay neoliberal se emplea aquí para referirse al sujeto homosexual que se vale de la lógica neoliberal para lograr su emancipación. El gay neoliberal no es cualquier sujeto homosexual sino uno cuya construcción identitaria que es compatible con el consumo y el olvido. Christian Gundermann señala que puesto que la ideología neoliberal que promueve un consumo insaciable se basa del deseo como un elemento clave para promover ese consumo, acepta dentro de su esquema a la homosexualidad, generalmente masculina, que basa sus políticas de identidad en el deseo que, desvinculado del deseo reproductivo, se manifiesta como un deseo material (*Actos melancólicos* 199). El proyecto neoliberal reconoce entonces al *gay neoliberal* como un sujeto compatible con el mercado ya que en éste percibe “la sexualidad liberada de la materialidad de un cuerpo ligado a la reproducción y [que] se transforma en símbolo de un deseo que existe y se propaga por sí mismo” (170).

desecha en su flamante modernidad” (145). La loca de carrito invierte la función del carro del supermercado puesto que en lugar de utilizarlo como vehículo que facilita el consumo neoliberal, lo utiliza para contener los desperdicios de la modernidad santiaguina. Así la loca recoge y atesora “una muñeca manca” y “un trapo desflecado”, ambos objetos mutilados y por ende sin valor en el mercado neoliberal, y saca de la basura libros y revistas viejas que después trata de vender en la calle al lado de un Supermercado. La economía del comercio de la loca del carrito se destaca entonces como una economía de reciclaje que toma como origen un rechazo de la economía neoliberal. Al poner su venta al lado del Supermercado enfatiza también su incompatibilidad con el mercado. Puesto que es un desplazado en el imaginario oficial del Chile neoliberal, la loca del carrito ocupa una posición marginal y aunque se sitúe al lado del Supermercado no presenta ningún tipo de competencia válida para el mercado neoliberal. La mirada de Lemebel sin embargo no niega la agencia que reconoce en la loca del carrito incluso cuando al atardecer recoge su venta y con su carro de supermercado “se desliza justo por ese color intermedio entre el ‘PARE/SIGA’” (146). La crónica narra que aún entonces la presencia de la loca del carrito se queda en la ciudad postdictatorial como una sombra, como un sujeto que reaparece constantemente rehusándose a dejarse olvidar, a ser atrapado por la lógica neoliberal.

En *De perlas y cicatrices*, la mirada de Lemebel el cronista se auto-identifica con esos sujetos marginales que protagonizan sus crónicas. Lemebel se sitúa como un desplazado que mediante su escritura practica un “mariconaje guerrero” (“El cronista

de los márgenes”) y afirma que en sus crónicas se unen “el escritor, la izquierda, el proletario, el homosexual, aunque no habl[a] por todos” (“El baile de máscaras”). Explica que trata de dar “el espacio que le niega la sociedad... a los personajes más estigmatizados” sin hablar *por* ellos y declara: “Yo sólo ejecuto en la escritura esa suerte de ventriloquía amorosa, que niega el yo, produciendo un vacío deslenguado de mil hablas” (Lemebel, “La yegua silenciada”). Entonces, al caminar la ciudad y escribir la experiencia urbana de la postdictadura, Lemebel no se aleja de la multitud sino que se solidariza con ella. El lente solidario a través del cual Lemebel observa a los desplazados permite que se revele la manera en que las dinámicas de poder que la reconfiguración neoliberal perpetúa se manifiestan en lo que la mirada del caminante ve en la ciudad. A diferencia del rechazo con que la mirada dominante del Chile postdictatorial aproxima a los desplazados, la mirada de Lemebel reconoce y legitima su presencia en la ciudad. En “La loca del carrito” se repite que todos han visto a la loca del carrito deambular por la ciudad, pero ese acto no equivale a una legitimación de su presencia en la ciudad por parte de ese “todos” ya que algunos se burlan de ella mientras otros evitan verle. La crónica señala que en una ocasión el lente televisivo de un noticiero enfocó su mirada sobre la loca del carrito para luego presentarla como uno de “los locos que aún andan sueltos en la urbe” (Lemebel, *De perlas y cicatrices* 145). Lemebel sin embargo representa a la loca del carrito como “un elocuente sujeto cultural” (145). Al enfocar su mirada sobre la ciudad, Lemebel subraya también las diferentes implicaciones de la experiencia urbana según la posición desde la cual se camina la ciudad. En “El Paseo Ahumada” el cronista enfatiza que aunque el cruce de

clases en el pasaje peatonal sea promovido como un ejemplo del “pacto social, paz ciudadana” de la postdictadura, no es “lo mismo subir al centro desde Pudahuel o bajar desde Santa María de Manquehue” (138). Al yuxtaponer la experiencia de subir desde un barrio pobre y bajar desde uno de élite, la crónica devela la farsa de dicho pacto social. La experiencia de caminar el Paseo Ahumada del niño pobre que desea el helado, por ejemplo, no es la misma que la de “la cuica de traje Brancoli y cartera Gucci” que camina por el pasaje peatonal “aterrada”, tratando de evitar el contacto con el “populacho” e ignorar la existencia de ese otro Santiago, de los desplazados cuyas condiciones marginales son el producto de los beneficios económicos que mediante las políticas neoliberales la clase alta a la cual ella pertenece ha acumulado (139). Así Lemebel el cronista no escribe la experiencia urbana de la postdictadura desde un espacio privilegiado, sino que mediante sus crónicas trata de presentar fragmentos de la experiencia de desplazamiento que comparte con otros seres marginales cuya presencia en la ciudad, y por ende en la Nación, es codificada como ilegítima. Como un acto de resistencia y solidaridad, su acto de caminar y escribir la ciudad es impulsado por la necesidad de retener esos momentos efímeros que señalan otras posibilidades, otras cartografías más allá de la geografía de la desigualdad y la injusticia que promueve la lógica neoliberal.

En *Tirar la primera piedra*, Alonso enfoca su mirada narrativa en las condiciones materiales y los conflictos que impulsan el recorrido de los personajes por La Habana del periodo especial. A medida que la mirada narrativa devela las crisis internas que los personajes entablan al caminar la ciudad, Alonso rechaza el lente

antropológico tradicional que representa la experiencia urbana desde una posición privilegiada. La mirada narrativa de Alonso enfrenta, como primer punto, la manera en que el recorrido urbano de los personajes es impulsado por la crisis económica. En “Tirar la primera piedra” y “No renegarás”, la limitada circulación automovilística que resultó de la crisis determina la forma específica en que los protagonistas, Nora y Orestes, transitan la ciudad. Nora anda a pie porque a pesar de tener carro el acceso al combustible está fuera de su presupuesto y el recorrido de Orestes se convierte en un curso de obstáculos por la falta de acceso a taxis y la lenta circulación del ómnibus. Si bien éstas son escenas comunes que denotan la experiencia urbana del periodo especial, la mirada narrativa devela que la crisis que causa el desplazamiento e impulsa la presencia de Nora y Orestes en la ciudad no es la crisis económica sino una crisis interna de valores. El tránsito urbano de Orestes es motivado por una urgencia de regresar a casa para evitar que su esposa Raquel, una dirigente sindical con una fuerte convicción revolucionaria, “cometiera una locura” a resultado de la crisis de identidad que estaba viviendo (Alonso *Tirar la primera piedra* 32). Se narra que Raquel se había negado a afrontar los efectos morales de la crisis económica hasta que cuando su hijo fue arrestado por rentar el auto de Orestes a turistas, Raquel fue despojada de su carácter revolucionario por los policías que la juzgaron como mala madre y la interpelaron como “ciudadana” haciéndola sentir como una criminal. Así Orestes transita la ciudad preocupado de que el enfrentamiento con los policías que codificó la estrategia de sobrevivencia de la familia como un acto ilegal y despreciable haya también enajenado a Raquel al punto de llevarla al suicidio. A su vez, el

recorrido urbano de Nora es impulsado por la crisis ideológica que empieza a expresar su amiga argentina Gladys quien al visitar La Habana y ver los efectos del turismo, como el jineterismo, teme que la Cuba que para la izquierda latinoamericana representaba “el paraíso terrenal... la utopía hecha realidad... se está perdiendo” (11). Entonces Nora decide con resolución ser su guía turística para mostrarle, a Gladys y a su esposo Pedro, su ciudad: una Habana y una Cuba más allá de la reconfiguración neoliberal del panorama turístico para así “devolverle la esperanza a Gladys” (11-12). Al enfocarse en esa otra Habana,¹⁴ la mirada narrativa sin embargo no rechaza reconocer los conflictos que yacen en esa ciudad. En “El séptimo trueno”, la caminata de la protagonista Charito es determinada por el desplazamiento físico que se manifiesta en La Habana mediante el éxodo de los balseiros. Charito avanza con angustia hacia la orilla del mar porque cree reconocer a su ex-pareja, Andrés, entre los hombres que están ya en proceso de embarcar una modesta balsa recién improvisada. Mientras Charito camina hacia el litoral habanero contemplando las implicaciones de “un éxodo nunca visto así” (87), trata de retener las memorias que le conectan a Andrés así como de coleccionar fragmentos de las reflexiones de los que conforman la multitud que observa la salida de los balseiros como una experiencia compartida de desplazamiento no sólo entre los que se van sino también entre los que se quedan. En contraste con el ocio y el placer que motiva el acto tradicional de caminar la ciudad, el recorrido urbano de Orestes, Nora, y Charito es impulsado por sentimientos de

¹⁴ Como se propone en el primer capítulo, en esa otra Habana que Nora le muestra a la pareja de argentinos el cuento localiza la existencia de una ciudad revolucionada y una ciudad revolucionaria que resisten la reconfiguración neoliberal del espacio así como la imagen dominante de La Habana como una ciudad en ruinas que promueve el mercado neoliberal.

urgencia, determinación, y angustia ante el desplazamiento de Raquel, Gladys, y Andrés. La mirada narrativa representa las maneras en que al caminar por La Habana los protagonistas tratan de captar esos momentos efímeros, llenos de conflicto, que señalan la existencia de otra ciudad más allá del desplazamiento, una ciudad de posibilidad que valide las experiencias de Raquel y Andrés así como la solidaridad de la izquierda latinoamericana que simboliza Gladys.

Al representar el recorrido de los personajes por la ciudad del periodo especial, la mirada narrativa de Alonso devela la cambiante configuración de la multitud desplazada que éstos encuentran en el panorama habanero. Si bien los personajes inicialmente no se identifican como parte de la multitud, la mirada narrativa expone el proceso mediante el cual éstos reconocen en la multitud la experiencia compartida de desplazamiento que marca su presencia en la ciudad. Al principio de “El séptimo trueno”, Charito se distancia de la multitud que se reúne alrededor de los balseiros. Sin embargo, se ve forzada a “vencer, primero, el desconcierto, y luego la vergüenza ante la muchedumbre” (87) cuando cree reconocer a Andrés entre los balseiros. La mirada narrativa entonces desmitifica la experiencia de los balseiros a medida que Charito se acerca a la multitud. Al arrimarse a la orilla del mar y situarse dentro de la multitud, Charito contempla el rechazo de los balseiros señalado por algunos, la angustia ante el éxodo expresada por otros, y el debate que escucha en torno a cuál es la idea más loca: irse o quedarse. Ante tal, Charito reflexiona sobre la cronología que le une a ese desplazamiento. Destaca que Andrés se casó y tuvo un hijo. Recuerda que cuando su esposa decidió dejar la isla con su hijo, Andrés se quedó y aguantó por diez años el

rechazo de los que le juzgaban por haber dejado que se fueran. Charito se da cuenta que al alejarse de Andrés ella también contribuyó a la enajenación que le llevó a irse como balsero. A medida que Charito reconstruye los vínculos que le unen a Andrés, inscribe dentro de su propia historia la de los balseros y desmitifica las disputadas imágenes de éstos como “los que se marchaban, los desesperados, los aventureros, los histéricos, los retadores, los desesperanzados, los irresponsables, los inocentes” (93). La mirada narrativa humaniza la figura del balsero, identificando en él a un amigo, vecino, o familiar y rechazando así su clasificación unidimensional de traidor o villano, y enfatiza que las condiciones que motivan su éxodo son parte de la experiencia compartida de desplazamiento vivida durante el periodo especial. Similarmente, en “No renegarás”, al caminar la ciudad Orestes reconoce en ella fragmentos de su historia en relación a la cambiante conformación de la multitud urbana. Al recorrer el espacio urbano, Orestes recuerda cómo a pesar de haber sido fieles a la revolución y a sus ideales él y su familia llegaron a ser clasificados como criminales, como parte de los desplazados cuya presencia en La Habana del periodo especial es codificada como ilegítima porque operan dentro de la reconfiguración neoliberal del panorama turístico de una forma denominada como ilegal. Orestes recuerda que ante la crisis económica y los cambios vividos a raíz del turismo, “Raquel se enajenaba tercamente con su trabajo y la dirigencia sindical, exigiéndose más a sí misma y a los que la rodeaban. Nada la iba a convencer de que aquello no era apenas un mal momento del que saldrían con esfuerzo, ofreciéndolo todo” (36). Sin embargo, todo cambió cuando Raquel se dio cuenta que el director de la empresa en

que trabajaba—a quien había apoyado cuando había sancionado y expulsado a los que se llevaban alimentos a casa—estaba robando provisiones para su beneficio personal. Orestes expresa que “El problema de Raquel había sido precisamente el de negarse a ver la realidad, para luego darse de narices con ella” (36), porque cuando trató de enfrentar al director ella sufrió las consecuencias de desafiar a un superior y finalmente tuvo que renunciar al trabajo. Al transitar la ciudad, Orestes reflexiona sobre “la dura realidad” de que por tratar de adaptarse a las economías de sobrevivencia que surgieron de la reconfiguración neoliberal que devino del mismo turismo promovido por el Estado, él y su familia terminaron siendo despojados de la clasificación de compañeros que denota a los ciudadanos productivos y por consiguiente fueron agrupados con la multitud desplazada y rechazada. Por consiguiente, a medida que Charito y Orestes se integran a la multitud urbana, la mirada narrativa representa las distintas matices del desplazamiento como una experiencia compartida de la experiencia urbana del periodo especial.

A su vez, la mirada narrativa de Alonso problematiza el entendimiento de la multitud urbana como marginal y despreciable a medida que los personajes se mueven entre la reconfiguración neoliberal de la ciudad. Específicamente, en “Tirar la primera piedra”, la mirada narrativa traza los conflictos internos de distanciamiento e identificación que Nora entabla al recorrer el panorama turístico y reconocer dentro de éste distintas manifestaciones de los desplazados que conforman la multitud. Nora constantemente traza líneas divisorias que, según su criterio, claramente marcan la distinción evidente entre su condición como ciudadana revolucionaria y la de los seres

marginales que identifica como ciudadanos no-productivos. Cuando Nora se acerca al hotel para reunirse con Gladys y Pedro, se disgusta al saber que los porteros codificarán su interacción con los turistas argentinos como jineterismo. Al esperar en el lobby, Nora se aparta de los distintos tipos de jineteros que identifica, “los mercaderes de la carne, los más despreciados” y “los otros, los más despreciables, los del espíritu” (9), y enfoca sobre ellos una mirada que les juzga y desprecia. La mirada narrativa devela que a Nora el jineterismo le “resultaba vergonzoso” (9) porque como práctica que emerge de la reconfiguración neoliberal del espacio urbano no es indicativa de la Cuba revolucionaria con la que ella se identifica. Nora entonces actúa con cautela al interactuar con los turistas argentinos y cuando la invitan a comer, decide que “sólo aceptaría un café, [porque] no quería que la confundieran con esa gente inescrupulosa, colgadas como aretes a cuanto extranjero conocían” (10). Además el próximo día al guiar a la pareja de argentinos por La Habana, “Nora estuvo atenta para proteger a sus argentinos del asedio de los *jineteros*, de los marginales, de los muchachitos pidiendo chicles o moneditas” (13). Sin embargo, al final del recorrido no puede evitar que se les acerque un niño que trata de venderle a Pedro una moneda con el rostro del Che. La interacción incomoda a Nora y primero trata de ignorar al niño, pero éste sigue insistiendo hasta que la situación le resulta “insoportable”. Entonces Nora agarra al niño y lo confronta, diciéndole, “¿No te da vergüenza andar pidiendo dólares a los extranjeros? Deberías estar en la escuela haciendo las tareas en tu casa y no molestando a los turistas” (15). A lo cual el niño le responde, “¿Y quién dice que yo no voy a la escuela? Mire mis zapatos, señora.

Ahorita no puedo ni ir a la escuela de los rotos que están. Yo no soy un *jinetero*, señora, sólo trato de buscarme la vida, como lo hace todo el mundo” (15). Esa respuesta obliga a Nora a comparar los zapatos del niño con sus propios zapatos nuevos, regalo de los amigos argentinos, y a reconocer que aunque ella tampoco sea jinetera sí tiene acceso a más provisiones que el niño por su asociación con los extranjeros. Nora entonces se aleja diciéndole a Pedro que si quiere puede comprarle la moneda al niño, y cuando éste lo hace escucha al niño exclamar con alegría, “gracias... compañera” (16). Al ser interpelada como compañera por el niño del cual se había distanciado por clasificarlo como un sujeto marginal, Nora es forzada a reconocer la condición compartida de desplazamiento que le une a él y que había estado tratando de negar. El día anterior al acercarse al hotel, no había querido que los porteros la clasificaran como una “buscavidas” pero la interacción con el niño le subraya que ella puede afrontar la crisis y recorrer la ciudad distanciándose de los jineteros, comparando su propio caminar con el heroísmo del de Abebe Bikila, porque mediante la solidaridad de los amigos argentinos tiene un par de zapatos buenos con que caminar la ciudad. La interacción con el niño entonces la obliga a reevaluar las distinciones que había establecido entre sí misma y los sujetos marginales. Si en efecto el heroísmo de Bikila fue establecido porque corrió descalzo y es el niño quien recorre la ciudad con unos zapatos rotos, la construcción de heroísmo ante la crisis establecida por Nora también entra en crisis—y por consiguiente de lo que significa ser compañero, un ciudadano productivo. La mirada narrativa presenta la posibilidad de que si quizás haya un heroísmo ante la crisis, éste sea el del niño que camina la ciudad para “buscarse la

vida” por su cuenta y no el de Nora que camina como guía turística recibiendo los beneficios de asociarse con turistas. Después de todo, si el niño no está pidiendo monedas sino tratando de vender un producto, una moneda con la imagen del Che, en frente de las tiendas oficiales de souvenirs que ofrecen productos con esa misma imagen, ¿porque una práctica es promovida como legal y la otra es rechazada como ilegal y marginal? La mirada narrativa devela que Nora siente “una sensación muy difícil de explicar al escuchar que la llamaban compañera” (16) porque la interacción con el niño marginal la impulsa a reconocer que ella también comparte su experiencia de desplazamiento y a afrontar así las diversas problemáticas que documenta en su recorrido de La Habana del periodo especial.

Al develar el proceso mediante el cual el recorrido urbano de los personajes afecta su subjetividad y sentido de pertenencia en la ciudad —así como en la nación—, la mirada narrativa de los cuentos en *Tirar la primera piedra* enfrenta las implicaciones subjetivas y colectivas de ese desplazamiento que marca la experiencia urbana del periodo especial. A medida que la mirada de los protagonistas se sitúa dentro de la multitud y se identifica con los desplazados, la figura de éstos como sujetos marginales es desmitificada. Ante la construcción dominante que promueve el mercado neoliberal de los marginales como los sujetos abyectos que habitan una Habana en ruinas, la mirada narrativa de Alonso presentan la marginalidad como parte del desplazamiento que se convierte en una experiencia común y compartida durante el periodo especial. *Tirar la primera piedra* entonces resiste imponer sobre la ciudad la mirada antropológica que rechaza lo marginal así como la “mirada de avestruz” que

se niega a reconocer el desplazamiento que resulta de la crisis y la reconfiguración neoliberal o que clasifica a éste como algo ajeno al proyecto revolucionario. Así en *Tirar la primera piedra*, las miradas que Nora, Charito y Orestes enfocan en La Habana revelan cómo el desplazamiento afecta a todos los personajes, aún a aquellos que tratan de distanciarse de él, como Raquel y Nora. Al unirse a la multitud que rodeaba a los balseros, Charito reconoce el desplazamiento que la une a los que conforman la multitud y traza vínculos de solidaridad con ellos para atesorar las memorias de los que se van. La mirada que Charito enfoca sobre la ciudad al final de “El séptimo trueno” se propone no negar ni rechazar la historia de los balseros sino reconocerla y afrontarla como propia. Al final de “No renegarás” se narra que al suicidarse, Raquel se pregunta cuántos otros disparos más su muerte desencadenará. Si bien el recorrido de Orestes por llegar a tiempo y evitar el suicidio fue un intento fracasado, la mirada narrativa señala la necesidad de afrontar el desplazamiento de Raquel como parte de la experiencia compartida del periodo especial para evitar ese efecto dominó que ella anticipa. A su vez, cuando al final de “Tirar la primera piedra” el niño interpela a Nora como compañera, se derrumba la muralla divisoria que Nora había establecido como separador entre ella y los sujetos marginales que rechazaba y ella se da cuenta que ese desplazamiento es una condición compartida. Ante la pregunta de qué tipo de ciudadano sería Nora, cómo se manifestaría su agencia revolucionaria si no fuera una doctora y tuviera la solidaridad de amigos extranjeros, sería como Raquel o como el niño, la mirada narrativa rechaza que esas sean las únicas opciones para la construcción de una subjetividad durante el periodo especial.

Tirar la primera piedra apunta a otra opción que tome como punto de origen afrontar esos desplazamientos como condición compartida y como eje central de la experiencia del periodo especial para así poder pensar un futuro revolucionario, un proyecto de justicia social, más allá de una renuncia a los ideales revolucionarios y de la falsa promesa brillante del capital que promueve la reconfiguración neoliberal.

Desplazamiento y reclusión: el rechazo a caminar la ciudad

La mirada solidaria que en los textos de Lemebel y Alonso se sitúa entre la multitud es importante, puesto que mediante ella los personajes reconocen al desplazamiento como una experiencia compartida y resisten la reconfiguración neoliberal de la ciudad. Sin embargo, no todos los personajes que recorren la ciudad desde un lugar no privilegiado enfocan una mirada solidaria ante el desplazamiento. Sin esa mirada solidaria, la experiencia urbana de la postdictadura y el periodo especial enajena y aísla hasta causar un rechazo a caminar la ciudad. Tal es el caso de las protagonistas de *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit y *Silencios* de Karla Suárez quienes se recluyen en el espacio doméstico porque el Santiago de la postdictadura y La Habana del periodo especial se convierten en espacios ajenos en los cuales no hay lugar para sus memorias y experiencias. Aunque ambas protagonistas rechazan caminar la ciudad, su reclusión no es idéntica y cada una revela distintas implicaciones para las posibilidades de una historia y un futuro más allá de la reconfiguración neoliberal.

En *Jamás el fuego nunca*, mediante una narración en primera persona, la protagonista anónima revela su condición como desplazada en esa ciudad que siempre le ha sido un espacio hostil puesto que nunca ha encontrado un espacio legítimo de pertenencia en ella. A medida que la protagonista recuenta fragmentos de su militancia en una célula clandestina en tiempos de dictadura, su mirada se enfoca en espacios confinados, en habitaciones que parecen todas ser la misma. Su sobrevivencia depende de su habilidad para mantenerse invisible, desapercibida en la ciudad. Ya que el espacio urbano dictatorial es un espacio amenazante, el recorrido por la ciudad dictatorial constituye “una salida controlada y cuidadosa” que evita (Diamela Eltit *Jamás el fuego nunca* 28). Durante las pocas veces que la protagonista sale del espacio doméstico, la mirada narrativa se enfoca en los peligros que representa el espacio público urbano reconfigurado por la violencia dictatorial y la promoción del consumo como estrategia de dominación. Así al recordar la única vez que recorre la ciudad sola después de tener una discusión con los otros militantes de su célula, la protagonista se pregunta cómo pudo haberse entregado al deseo de comprar un vestido rojo que vio en una de “las vitrinas frente a las cuales no, no, nunca nos deteníamos porque conocíamos su estructura y el poder del cual emanaban” (112). A pesar de que en la novela no se establece una estructura cronológica del tiempo, la compra del vestido rojo se destaca como el punto de referencia para el declive de la célula. Si bien la protagonista expresa su rechazo ante el “vestido torturoso, diseñado para seducir y huir de los avatares de una historia” (11), la narración invierte esa función del vestido puesto que éste sirve como un artefacto mediante el cual afrontar la historia

fragmentada de la protagonista y su célula. Al reconstruir el recorrido urbano que la lleva al vestido rojo, la mirada narrativa intercala a ese evento el recuerdo de su cuerpo embarazado cuya silueta el vestido resaltó y la subsiguiente muerte de ese hijo. El recuerdo del vestido le impide olvidar la existencia de ese hijo rechazado por la célula por quizás ser el producto de la tortura tras su detención—ya que menciona que en algún momento todos los miembros de la célula fueron cayendo uno por uno—, y la ausencia del mismo que subraya el desplazamiento y la falta de pertenencia de los militantes en la ciudad así como en la sociedad—ya que por no tener identidades civiles cuando el hijo se enfermó no pudieron pedir ayuda médica en un hospital ni evitar su muerte. El recorrido urbano que le lleva al vestido rojo entonces destaca su alienación en la ciudad dictatorial y marca el comienzo de la desintegración de su célula. Si bien la mirada narrativa se sitúa además en el tiempo de la postdictadura, estableciendo que aún vive de forma clandestina y con su compañero conforman “una célula sin destino, perdidos, desconectados” (27), no hay ningún marcador de tiempo que distinga el final de la dictadura o el comienzo de la llamada transición a la democracia. La protagonista y su compañero se manifiestan como desplazados ya que siguen confinados a una habitación, y la cronología que establece la narradora es incierta y borrosa al notar que han militado en la misma célula desde “Hace más de un siglo... mil años a lo menos” (23). Del mismo modo que ese paso del tiempo le es ajeno, la ciudad sigue siendo un espacio hostil que le desplaza a medida que niega sus experiencias subjetivas y colectivas—históricas y políticas. En la postdictadura, el salir del espacio doméstico ya no está ligado con actividades militantes sino con

actividades laborales. Así una vez por semana la protagonista recorre la ciudad “por obligación” (150) cuando sale a trabajar, a encargarse del aseo de una anciana inválida, y al transitar el espacio urbano se ve forzada a enfrentar continuamente la violencia escalada que la reconfiguración neoliberal perpetúa.

A pesar de que la protagonista puede salir a trabajar y recorrer así el espacio urbano postdictatorial, la mirada narrativa identifica a esa metrópolis como un espacio atemporal, saturado por la violencia, y desprovisto de una memoria que reconozca a la protagonista como un sujeto legítimo dentro de la ciudad, la sociedad, y la historia. La protagonista acepta su condición de desplazamiento en ese espacio público urbano que opera según una lógica del tiempo controlado por el terror. A diferencia de la mirada narrativa de Lemebel que se solidariza con la multitud al recorrer el Santiago postdictatorial, la protagonista de *Jamás el fuego nunca* enfoca una mirada “seriada, común, agazapada” que reconoce en los sujetos que ve en la ciudad un distanciamiento permeado por el temor que le impide identificarse con ellos. Cuando la protagonista sale a trabajar su mirada se enfoca en la violencia asociada a la misma criminalidad que resulta de la exaltación del consumo insaciable. Durante su ruta al trabajo ocurre un asalto a un banco que parece repetirse incesantemente y transforma a la ciudad en un espacio de caos marcado por balaceras, sirenas, y muertes que ocurren en efecto dominó hasta llegar a la calle en que la protagonista se sitúa. La mirada narrativa enfatiza que ante esa violencia, los sujetos urbanos “temen y no actúan” (143). Entonces, el espacio urbano se llena de heridos y “Un silencio dramático atraviesa la cuadra, nadie asiste ni interviene” (143). Después esa misma violencia es

blanqueada por la lógica del tiempo neoliberal que inmediatamente convierte a la ciudad “alocada y febril” (145) en un espacio normalizado, una ciudad que “parece de otro siglo o de otro milenio; muda, y opaca” (145). No obstante, la mirada narrativa resiste ese blanqueamiento al de repente enfocarse en “una casa alejada que podría ser considerada incluso periférica” (145) donde una mujer embarazada es apaleada a muerte por un hombre. Al situar su mirada sobre el asesinato que por tomar lugar en el espacio doméstico pasa desapercibido en la ciudad—como las torturas llevadas a cabo por los militares en espacios no identificados que la geografía neoliberal se rechaza a reconocer—, la narradora re-enfoca la perduración del espacio urbano saturado por la violencia. A pesar de que la mirada narrativa no se solidariza con los sujetos urbanos debilitados por el temor que les impide reaccionar y ayudar a los heridos durante la balacera, la protagonista sí se identifica con esa mujer asesinada quien como ella también ocupa un espacio invisible y negado dentro de la ciudad postdictatorial. Al transitar la ciudad, la mirada narrativa no reconoce un paraíso neoliberal sino un espacio saturado por la violencia que resulta de la desigualdad económica y la violencia de género. Ante ese panorama urbano, la protagonista se recluye en el espacio doméstico como estrategia para “controlar el tiempo y el espacio” (79). La mirada narrativa no asume una derrota sino que continúa reconstruyendo fragmentos de sus experiencias que le permitan resistir la reconfiguración neoliberal de la ciudad y la aceleración del tiempo postdictatorial que constantemente la desplazan a otro tiempo y espacio.

Un aspecto importante en *Jamás el fuego nunca* que impide que la mirada de la protagonista se solidarice con la multitud urbana es la falta de una memoria colectiva que vincule las experiencias de la historia de la narradora con las de la multitud. El tratar de recordar fragmentos efímeros de su historia es difícil para la protagonista porque no hay un sujeto concreto que confirme o valide sus memorias. Aunque comparte la habitación en la cual se recluye con su compañero, el último miembro de su célula, éste no le presenta ninguna respuesta concreta y al contrario trata de evadir sus interrogantes. Por lo cual, hacia el final de la novela, la mirada narrativa permite que las memorias de su militancia irruman en el presente postdictatorial al dialogar con Ximena, una militante muerta quizás desaparecida que en algún momento perteneció a su célula. La protagonista interactúa con Ximena como un espectro de la historia que, como arguye Jacques Derrida, “is always a *revenant*... it begins by coming back” (*Specters of Marx* 11). En esa cualidad del constante retorno, de no tener un principio ni un final, de yacer entre la vida y la muerte, que posee Ximena al manifestarse como un espectro, la mirada narrativa encuentra a una figura familiar mediante quien puede tratar de entender cómo llegó a habitar esa otra ciudad y ese otro siglo donde “parece todo irreal y prescindible” (Eltit *Jamás el fuego nunca* 23). A través de la conversación con Ximena, que le permite articular tantas preguntas sobre su propia historia y reconocer también la llegada de “todas las células, en grupos que parecen excesivos o interminables” (165) a la habitación en la cual se ha autoconfinado, la mirada narrativa se identifica también como un espectro. Específicamente, la narradora se identifica como la mujer asesinada que percibió

durante su recorrido urbano y reconoce sus heridas, su cabeza quebrada, y la sangre seca en su cuerpo como propias. Ante la antipatía y el temor de la multitud urbana que impiden su identificación con ella, la mirada narrativa se solidariza con esos otros sujetos cuya presencia hace visible en la ciudad: los espectros que continúan volviendo y se rehúsan a aceptar una derrota. Al dialogar con los espectros de la dictadura e identificarse como uno de ellos, la protagonista puede afrontar la realidad atemporal y sin memoria que destaca a la experiencia urbana de la postdictadura. Aunque no haya un reconocimiento oficial que legitime su presencia en la ciudad postdictatorial, la mirada narrativa declara que “a pesar de que el tiempo no cesa de transcurrir, nunca, vivimos como militantes, austeros, concentrados en nuestros principios... sabemos que la historia terminará por darnos la razón” (28). Al recluirse en un esfuerzo para poder tomar algún control del tiempo y el espacio, la mirada narrativa reconoce a los espectros de la historia que proponen otra construcción del tiempo desde la cual resiste el tiempo neoliberal que en su perpetua aceleración niega sus memorias y experiencias expulsándola del panorama urbano y nacional como un desplazado ilegítimo. Ante esa imagen de “una ciudad que pretende formar parte de una historia consistente” (154) de progreso y desmemoria que la lógica neoliberal impone, la mirada narrativa contrapone las re-apariciones de los espectros que al continuamente irrumpir en el presente develan la continuidad entre la reconfiguración neoliberal de la ciudad dictatorial y la ciudad postdictatorial que trata de negar su retorno.

Mediante una narración en primera persona, la protagonista de *Silencios* retrata a La Habana de los años ochenta como una ciudad de posibilidad que exploraba y en la cual encontró un lugar de pertenencia. La mirada narrativa establece un contraste entre el espacio público urbano que llegó a ser un lugar de refugio para la protagonista ante la fluctuante desintegración e integración de su familia y el espacio doméstico del departamento que compartía con su familia. Narrada desde la temporalidad del periodo especial, la novela recuenta fragmentos de los últimos veinte años de su historia así como de la cambiante geografía de la ciudad y establece las maneras en que encontró un lugar de pertenencia en La Habana. Si bien los recuerdos de La Habana de su niñez son presentados en relación a las actividades de los adultos, como su madre argentina que en los años sesenta llegó a Cuba a estudiar teatro, se enamoró, renunció a su nacionalidad para quedarse en la isla, y durante los años setenta la llevaba “de aquí para allá, a lugares llenos de gente que hablaba mucho”, la protagonista recuerda que “era feliz” en esa ciudad (Karla Suárez *Silencios* 13) Al describir la ciudad de su adolescencia, la mirada narrativa se enfoca sobre sus propias experiencias urbanas, enfatizando que “Eran los ochenta y La Habana reía” (62). La protagonista recuenta que en esa Habana de los ochenta encontró una ciudad de posibilidad, que sin embargo no es un espacio idealizado sino un espacio de conflicto y debate, pero ante todo una ciudad que mediante esos debates se manifestaba como una que junto con la sociedad estaba en un constante proceso de construcción impulsado por la justicia social. Debido a que su “casa estaba llena de personas y silencios”, la protagonista recorre La Habana que también está llena de personas pero

además está llena de ruidos, luces, y movimiento. La narradora se mueve por la ciudad, camina entre un espacio y otro, y por las noches asiste a conciertos de la nueva trova con sus amigos y recita versos en un parque. Mediante esas salidas conoce a un viejo bohemio llamado Dios que le sirve como un puente de memoria entre esa ciudad y la de los años sesenta cuando “La Habana iba formándose una ciudad distinta” (115) donde “todo era esperanzas de construir un mundo nuevo” (115). El establecer ese puente motiva el recorrido urbano de la protagonista para quien la ciudad se convierte en un mapa afectivo que traza cronologías culturales y políticas cuyo punto de origen es la Revolución Cubana. Al caminar por La Habana de los ochenta, la mirada narrativa destaca que “era una ciudad con luces y muchos lugares a donde ir, conciertos de la nueva trova, muestras de cine, estrenos en todos los teatros” (106), donde entraba en contacto con gente que “debía observar y observaba” (106). La mirada narrativa se mueve por distintos espacios guiada, como el caminante tradicional, por el ocio y el placer, más no se destaca como un sujeto privilegiado sino como uno que ante los conflictos familiares enfoca su mirada sobre el refugio que la ciudad le ofrece al conectarla con otras personas, espacios, y experiencias. Así la protagonista recuenta fragmentos de esa década en la que se manifestaba en la ciudad como una observadora que escuchaba atentamente los sonidos de la ciudad, los cuales destaca como los debates que sus compañeros entablaban sobre sus posibilidades para cambiar el mundo. A pesar de que la mirada narrativa repasa esa experiencia pasada estableciendo que no participaba en los debates sino que simplemente los absorbía, la narradora no se distancia de los amigos que debatían y por medio de esa conexión les

hace irrumpir en esa Habana del periodo especial en la cual para la protagonista quedan solo los silencios. Cuando cae el Muro de Berlín y la ciudad entra en crisis, todo cambia para la protagonista quien se recluye en el espacio doméstico porque deja de identificarse con la cambiante geografía habanera del periodo especial y con los sujetos que deambulan la ciudad que deja de ofrecerle un espacio de refugio.

Aunque al comienzo de los años noventa la protagonista sigue recorriendo la ciudad, la cambiante configuración del espacio urbano que resalta el desplazamiento de sus seres queridos afecta su sentido de pertenencia en esa Habana del periodo especial. La mirada narrativa entonces invierte su percepción del espacio convirtiendo al departamento familiar en un refugio de esa ciudad en la cual también se manifiesta como un sujeto desplazado. En contraste con la imagen de esa Habana risueña de los ochenta que la mirada narrativa rescata, los fragmentos que presenta de la ciudad de comienzos de los años noventa le destacan como un espacio marcado por la incertidumbre ante la futura década y saturado por el duelo ante los cadáveres que regresaban de Angola. A pesar de que la protagonista especifica que las transformaciones del panorama urbano a resultado de la crisis económica “seguían importando[le] demasiado poco” (182), al recluirse en el departamento familiar no deja de preocuparse por esos cambios y sus implicaciones ya que su mirada sigue enfocada sobre la ciudad a pesar de no recorrerla. La narradora destaca que para 1993 se queda sola en el departamento familiar, al cual denomina como “la casa grande”, puesto que su madre ha regresado a Argentina, su abuela ha muerto, su tía ha sido internada en un hospital psiquiátrico, sus tíos y un amigo han emigrado del país, y su

padre se mantiene afuera en casa de su nueva pareja. Establece que “el panorama que [le] brindaba la ciudad no era nada atrayente” (199), no solo por las ausencias de sus familiares y amigos sino por la promoción de un panorama turístico con el cual tampoco se identifica. Más sin embargo, cuando recibe la noticia de la muerte de su amigo Dios, se deja llevar por un impulso de caminar por la ciudad. Sale escuchando en un walkman a todo volumen la música de Pink Floyd cuyas armonías psicodélicas le sirven como una apropiada banda sonora para la experiencia de desplazamiento a la que se enfrenta al recorrer una ciudad extraña en la cual se “sentía torpe. Rodeada de rostros ajenos” (212). La mirada narrativa presenta la enajenación que siente al no poder identificarse con ninguno de esos rostros urbanos ni sentir el consuelo que antes le brindaba saber que podía refugiarse en el espacio urbano. Meses después, cuando su novio emigra como balseiro y su último amigo se traslada a trabajar en España, la protagonista opta por recluirse sola en la casa grande y hacia el final de la narración declara: “A veces salgo a la calle con los audífonos en las orejas y camino. Del lado de allá crecen dos ciudades” (234). Al identificar dos panoramas urbanos que se contrastan, la mirada narrativa reconoce la geografía turística que la reconfiguración neoliberal promueve y el resto de la ciudad que esa reconfiguración amenaza con arrasar. Al no encontrar un lugar de pertenencia en el panorama habanero de mediados de los noventa, la narradora se rehúsa a aceptar esa configuración urbana al aislarse recluyéndose en el departamento familiar.

Aunque la mirada narrativa de la protagonista de no se identifica con la ciudad del periodo especial ni con los sujetos urbanos que en ella encuentra, su rechazo y

reclusión no equivalen una derrota ante el desplazamiento. Así como en *Jamás el fuego nunca* la reclusión de la protagonista es un esfuerzo por controlar el tiempo y el espacio para resistir el tiempo y el espacio neoliberal de la ciudad postdictatorial, en *Silencios* la determinación de la protagonista por quedarse en la casa guardando las memorias de sus amigos y familiares también constituye una estrategia para tratar de controlar el tiempo y el espacio. Específicamente, su reclusión se manifiesta como un esfuerzo para asegurarse de que en esa ciudad del periodo especial no se silencien todos los rasgos de esa Habana alegre cuya geografía es constantemente transformada por la crisis y el panorama turístico. Cuando sus seres queridos dejan la isla, todos ofrecen llevarla consigo pero la protagonista opta por quedarse aunque inicialmente no puede articular claramente la razón de su decisión. Al referirse a su reclusión, la mirada narrativa enfatiza: “yo no quería salir de casa... Ya no había conciertos, ni lugares a dónde ir. Casi todo estaba cerrado y los muros llenos de carteles de <<resistir, luchar, vencer>>. Yo resistía , luchaba y vencía dentro de la casa grande” (Suárez *Silencios* 201). La ironía de su “resistencia” ante el desplazamiento y la crisis, se destaca a medida que esa resistencia que entabla la narradora al recluirse no es una de una militancia activa ni de una participación en las distintas prácticas que emergen con la economía neoliberal sino de negarse a participar en ambas. No obstante, su rechazo a asumir cualquiera de esas dos prácticas de “resistencia” es en sí una manera de impedir que la crisis y la reconfiguración neoliberal del panorama turístico determinen su lugar en la ciudad. Aunque el recluirse a esperar que algo cambie en la ciudad afuera es problemático, puesto que además la mirada narrativa no se identifica

ni se solidariza con la multitud que ve en la ciudad, la protagonista asimila su desplazamiento identificándose como la guardadora de los mundos y las experiencias de sus seres queridos que han dejado la ciudad. Sola en la casa grande, la mirada narrativa tiene acceso no solo a las memorias sino a los silencios de sus familiares y amigos. Al validar esos silencios, la mirada narrativa no deja que sus memorias y su presencia se olvide entre esa reconfiguración neoliberal que constantemente la enajena. De este modo, se enfatiza la importancia de resistir el olvido puesto que la reconfiguración neoliberal impone un presente perpetuo que depende de la amnesia y la creación de una cronología histórica que promueve a la lógica neoliberal como la única opción para el presente y el futuro. Mientras la protagonista de *Jamás el fuego nunca* se transforma en un espectro que trata de reconstruir memorias negadas, la protagonista de *Silencios* trata de evitar que las memorias de sus seres queridos sean expulsadas de esa Habana con la cual en el pasado estableció un vínculo afectivo al encontrar en el espacio urbano un lugar de pertenencia. Al recluirse en el departamento familiar y escuchar los silencios, la mirada narrativa se rechaza a afrontar una derrota, a perder su ciudad, y resiste el desplazamiento. A pesar de que las protagonistas de *Silencios* y *Jamás el fuego nunca* se recluyen, ambas se mantienen en la ciudad rehusándose a olvidar—no se suicidan ni se van, sino que se quedan allí como una parte invisible de esa ciudad. Aunque no caminan la ciudad como lo hacen los personajes de Lemebel y Alonso, las protagonistas de Eltit y Suárez también observan y desde el espacio doméstico recuperan las memorias fugaces que la reconfiguración neoliberal trata de suprimir.

Reconfiguración neoliberal, marginalidad, y justicia social

Como se arguye a lo largo del capítulo, la reconfiguración neoliberal del Santiago postdictatorial y la de La Habana del periodo especial comparten rasgos similares por ser la experiencia compartida de la experiencia neoliberal. Sin embargo, a medida que el neoliberalismo se manifiesta en distintas intensidades en cada contexto, la experiencia urbana de la postdictadura y la del periodo especial constituyen experiencias distintas. En Cuba, la existencia de un proyecto revolucionario impide que toda la ciudad sea arrasada por la reconfiguración neoliberal del espacio y el tiempo. Al aún poder encontrar una ciudad revolucionada y revolucionaria dentro del panorama habanero, la experiencia urbana del periodo especial destaca una ciudad en conflicto dentro de la cual sus habitantes luchan por no asumir una derrota ante la reconfiguración neoliberal. En Chile, la brutal imposición de la reconfiguración neoliberal a manos de la dictadura instauró la geografía de la desigualdad y la amnesia histórica sobre el panorama urbano. Ante la perduración de ese panorama neoliberal, la experiencia urbana de la postdictadura revela las luchas por hacer irrumpir en la ciudad fragmentos y memorias de ese otro Santiago que es constantemente suprimido.

Por consiguiente, la marginalidad urbana que las miradas narrativas de los textos analizados reconocen en sus respectivas ciudades también son distintos. Si bien la marginalidad como concepto teórico señala lo abyecto, en los textos de Lemebel y Alonso la marginalidad es una subjetividad que surge del desplazamiento urbano y social que resulta de la reconfiguración neoliberal y por ende se manifiesta de distintas

maneras en cada contexto. Como se ha notado en este capítulo, al caminar la ciudad las miradas narrativas de *De perlas y cicatrices* y *Tirar la primera piedra* se enfocan en un niño marginal cuya manifestación urbana tiene distintas implicaciones en relación al contexto del cual surge. En “El Paseo Ahumada”, la mirada de Lemebel el cronista describe a un niño que sin saber el significado de la palabra “confórmate” ha aprendido que ésta define su condición en la ciudad y la sociedad. Por lo cual, ese niño se ha conformado con su posición marginal, con el saber que no participa en la ciudadanía crediticia ya que es un desplazado. Aunque no conozca el significado de la palabra el niño trata de entenderlo y, mediante su relación a las vitrinas y a los sujetos que sí tienen acceso a las mercancías que éstas exhiben, el niño reconoce en sí mismo a un desplazado. En “Tirar la primera piedra” la mirada de Nora describe a un niño que clasifica como marginal por manifestarse como vendedor ambulante. Sin embargo, cuando Nora lo enfrenta, el niño le responde, habla por sí mismo, y explica que ante el desplazamiento ha empleado su agencia social para afrontar la crisis y poder comprarse un par de zapatos con los cuales ir a la escuela para así en torno poder practicar una ciudadanía revolucionaria como pionero que después declarará, “Queremos ser como el Che”.¹⁵ La ironía, claro, es que el objeto que el niño vende es una moneda con el rostro del Che. Así las marginalidades que los dos niños

¹⁵ Al declarar que se tiene que “buscar la vida” por su cuenta, el niño señala una deficiencia en el Estado de bienestar cubano en el cual a raíz de la crisis ya no puede depender para que le provea todas las provisiones. Sin embargo, aún más alarmante es que la declaración del niño subraya la presencia de esa lógica neoliberal que, como señala David Harvey, propone que “each individual is held responsible and accountable for his or her own actions and well being” (*Brief History of Neoliberalism* 65). Al dejar de ir a la escuela para ganar dinero en la calle, el niño asume—aunque no esté consciente de ello—ese pensamiento neoliberal que propone al mercado como el garantizador de su bienestar. La falsa promesa de esa lógica neoliberal se destaca también a medida que el niño no tiene control sobre las ganancias que recibirá de los productos que vende, así aunque pida tres dólares y de allí vaya bajando el precio hasta llegar a un dólar la narración no especifica cuánto dinero recibe por la moneda.

representan son diferentes y señalan la diferencia del contexto y el grado al cual la reconfiguración neoliberal ha arrasado con el panorama urbano.

Esas distintas manifestaciones de marginalidad urbana, que son también marcadores de injusticias en el panorama de la postdictadura y del periodo especial, impactan la manera en que los textos piensan la justicia social en cada contexto. ¿Qué implicaría una justicia social para ambos niños cuya marginalidad emana de su falta de acceso a objetos de consumo, pero cuyo contexto nacional—uno el núcleo de la injusticia social y el otro la utopía de la justicia social “hecha realidad”—impacta la manera en que se manifiestan en la ciudad? En este capítulo que se arguye que a medida que los personajes de Alonso y Lemebel caminan la ciudad desde una posición no privilegiada, solidarizándose con la multitud, rescatando experiencias fugaces, los textos proponen otros mapas urbanos que se oponen a la reconfiguración neoliberal de sus ciudades. A su vez, se propone que mediante el rechazo a caminar la ciudad por parte de los personajes de Eltit y Suárez, sus textos rescatan fragmentos de otras historias y cronologías que a raíz de la reconfiguración neoliberal son expulsadas del espacio urbano. Al proponer esos otros mapas, esas otras cronologías, y otros futuros más allá del neoliberalismo, los textos impulsan también otras concepciones de la justicia social que toman como punto de partida el reconocimiento de esas memorias efímeras que a través de sus textos los autores inscriben en sus respectivas ciudades. Por consiguiente, el próximo capítulo se enfoca en analizar esas concepciones de la justicia social a las que los textos apuntan así como sus implicaciones.

Conclusión

Más allá de los imaginarios neoliberales: espacio urbano, escritura, y justicia social en Chile y Cuba, 1990-2008 desarrolla una investigación literaria en torno a cómo la producción narrativa chilena y cubana analiza y desmantela los imaginarios neoliberales de Santiago y La Habana a través de la representación del acto de imaginar, escribir, y caminar la ciudad. Como punto de partida, esta tesis considera la manera en que los imaginarios neoliberales del Chile de la postdictadura como un paraíso neoliberal y la Cuba del periodo especial como una revolución en ruinas son promovidos como parte del proyecto neoliberalizador para validar su expansión sobre los panoramas nacionales y urbanos de ambos países. El primer capítulo destaca la importancia del acto de imaginar la ciudad mediante un análisis de las intervenciones que los textos llevan a cabo en la producción social de la ciudad, subrayando la forma en que éstos emplean la memoria como un vehículo para inscribir las luchas por la justicia social en el Santiago de la postdictadura y La Habana del periodo especial. Después, el segundo capítulo explora la manera en que mediante la representación del acto de escribir la ciudad, las obras analizadas problematizan las posibilidades para pensar la justicia social ante las transformaciones entre el papel del escritor y su producción literaria en relación al Estado y al mercado a partir de los noventa. Finalmente, el tercer capítulo examina cómo a través de la construcción literaria del acto de caminar la ciudad las obras representan la relación entre distintas manifestaciones de marginalidad urbana y el desplazamiento causado por la

reconfiguración neoliberal—ya sea de manera directa o indirecta—del panorama urbano y las implicaciones de dicha reconfiguración para la justicia social en cada contexto. Por consiguiente, cada capítulo subraya la forma en que al dismantelar los imaginarios neoliberales de Chile y Cuba los textos presentan reflexiones sobre una justicia social más allá del neoliberalismo. En las siguientes páginas se revisitan esas teorizaciones sobre justicia social para analizar sus variaciones, su relación al Estado y al mercado, y sus implicaciones en torno a la experiencia urbana de la postdictadura en Chile y del periodo especial en Cuba, así como de un Santiago y una Habana más allá de esas periodizaciones históricas.

Justicia neoliberal

David Harvey explica que el proyecto neoliberalizador se construye como incompatible con la justicia social.¹ Si bien en un sentido general las nociones de justicia social presuponen las solidaridades sociales y una disposición a poner los deseos colectivos de una lucha por la igualdad social ante los deseos individuales, una de las bases fundacionales del proyecto neoliberalizador es la sustitución del concepto del bien social por el de la libertad individual.² Esa libertad, que vale la pena enfatizar es individual y no colectiva, es definida como una libertad neoliberal que promueve el individualismo y la acumulación ilimitada del capital que asegura los intereses de la

¹ Consultar, por ejemplo, Harvey, *A Brief History of Neoliberalism, Social Justice and the City*, y *Rebel Cities*.

² Para un argumento comprensivo sobre las nociones de justicia en relación al capitalismo y la globalización, consultar, por ejemplo, Nancy Fraser *Scales of Justice*; y Fraser y Alex Honneth, *Redistribution or Recognition?*.

propiedad privada de los dueños, las corporaciones, y el capital financiero. Por consiguiente, para que la noción del bien social—leído aquí como un deseo colectivo basado en una solidaridad social—pueda ser efectivamente reemplazada por el concepto de libertad neoliberal, el proyecto neoliberalizador reestructura las relaciones sociales disolviendo todas formas de solidaridad social. A medida que el individualismo y la propiedad privada se promueven como el eje central de la libertad neoliberal, el proyecto neoliberalizador se auto-construye como el aparato garantizador de *la* Justicia. Ese concepto de justicia neoliberal invalida toda otra noción de justicia y suprime todas las demandas de justicia social articuladas desde las luchas contra las distintas injusticias que el mismo neoliberalismo crea y perpetúa. Al constituirse como Justicia absoluta, esa justicia neoliberal destaca la incompatibilidad del proyecto neoliberal con la justicia social. Por lo tanto, las obras analizadas en esta tesis desmantelan los imaginarios neoliberales de Chile y Cuba como punto de partida para poder pensar la justicia más allá de los límites de esa justicia neoliberal. Así, los textos abren espacios desde los cuales reflexionar sobre la justicia y la injusticia social en torno a la reconfiguración neoliberal de Santiago y La Habana pero también enfatizan las implicaciones específicas de esos conceptos en relación a los procesos históricos—sociales, económicos, y políticos—llevados a cabo en Chile y Cuba desde mediados del siglo veinte.

Localizando los orígenes de la injusticia y la justicia social en Chile y Cuba

Las tramas de las obras chilenas analizadas en esta tesis—*De perlas y cicatrices: crónicas radiales* de Pedro Lemebel, *Estrella distante* de Roberto Bolaño, *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit, y *La oscura memoria de las armas* de Ramón Díaz Eterovic—sitúan al golpe de estado de 1973 como el núcleo de la injusticia social. Éstas destacan que el golpe erradicó el proyecto de justicia social de la Unidad Popular y lo reemplazó con uno de injusticia social diseñado para restablecer el poder de las élites e impuesto a través de la violencia de Estado y la neoliberalización de la economía. Por consiguiente, los debates sobre la justicia social en Chile durante la dictadura e inmediatamente después de la llamada transición a la democracia se han enfocado principalmente en torno a las violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo por el Estado dictatorial. No obstante, a medida que desde la transición a la democracia el neoliberalismo se ha consolidado en un Estado neoliberal, destacando a la transición como una postdictadura, los debates sobre la justicia social han resaltado la prolongación de la dictadura y la desigualdad social mediante la expansión del proyecto neoliberalizador en el Chile actual.

Al dismantelar el imaginario neoliberal de Santiago como un paraíso neoliberal, el corpus literario chileno analizado en esta tesis se inserta dentro de esos debates sobre justicia social en la postdictadura destacando sus distintas variantes. Al enfocar sus tramas en torno a espacios urbanos que develan la criminalidad que emana de la impunidad del Estado, *Estrella distante* y *La oscura memoria de las armas* se insertan en las luchas por la justicia social ante los métodos represivos de tortura y

desaparición llevados a cabo por la dictadura militar. A su vez, a medida que Díaz Eterovic inscribe en la ciudad postdictatorial la representación de una Funa³ cuya manifestación urbana resiste la imagen de ese Santiago, amnésico paraíso neoliberal, la novela devela la íntima relación entre la impunidad militar y el Estado neoliberal. Además, al resaltar y validar las experiencias urbanas de aquellos que habitan los márgenes de ese imaginario neoliberal, las crónicas que Lemebel compila en *De perlas y cicatrices* enfatizan la necesidad de incorporar a los debates sobre justicia social las demandas de aquellos que hablan no solo desde la diferencia de clase, sino también desde una de género, sexualidad, y raza. Asimismo, al proponer otras cronologías que rechazan la aceleración del tiempo neoliberal, *Jamás el fuego nunca* devela cómo la perpetuación de una amnesia histórica tiene como función desarticular los debates sobre justicia social. A pesar del impulso de cada obra por enfocar distintas experiencias urbanas e históricas que matizan las variantes de las demandas por la justicia social en la postdictadura, ninguna de las tramas deja de distinguir al golpe de estado como el núcleo de la injusticia social.

Las tramas de las obras cubanas que se analizan en esta tesis—*Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela, *Noche de ronda* de Anna Lidia Vega Serova, *Silencios* de Karla Suárez, y *Tirar la primera piedra* de Nancy Alonso—destacan distintas manifestaciones de desplazamiento en el panorama habanero del periodo especial que resultan de la crisis económica y la subsiguiente reconfiguración

³ Como se señala en el primer capítulo la Comisión Funa surge como respuesta al intento fallido de someter a Pinochet a un juicio tras su arresto en Londres en 1998. Al manifestarse en el espacio urbano, develando perduración de la impunidad dictatorial y los límites de la justicia que emana de los tribunales, la Funa se destaca como un acto de justicia popular que yace fuera de la ley (<http://comisionfuna.blogspot.com/>).

neoliberal del espacio que surge con el desarrollo de la industria del turismo extranjero. Los textos enfatizan la forma en que esos desplazamientos marcan la manifestación de injusticias sociales en la geografía del periodo especial, así como la reacción afectiva—el dolor y los conflictos internos—de los personajes ante la aparición de éstas en una nación donde según el discurso histórico la injusticia social ya se había “sobrepasado”. Cuando el Ejército Rebelde entra en La Habana en 1959 y con esa toma popular de la ciudad se declara en triunfo de la Revolución Cubana, se establece con ésta un proyecto de justicia social que se define en primer punto como anti-dictatorial y anti-imperialista.⁴ La lucha revolucionaria buscaba erradicar la injusticia social que la dictadura de Fulgencio Batista había exacerbado pero cuyos orígenes emanaban del dominio imperial español y estadounidense.⁵ Por consiguiente, los proyectos sociales desarrollados en los primeros años de la Revolución que transformaron radicalmente el panorama nacional y urbano⁶ la destacaron

⁴ Para un estudio comprensivo de la Revolución Cubana, consultar, Hugh Thomas, *The Cuban Revolution*; Marifeli Pérez-Stable, *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy*; y Louis Pérez, *Cuba: Between Reform and Revolution*.

⁵ Ver por ejemplo la cronología de la injusticia social que traza Fidel Castro en su famosa articulación, “La historia me absolverá”.

⁶ Entre los más notables: la reforma agraria, las campañas de alfabetización, la universalización de la salud y la educación, y la implementación de numerosas leyes y decretos que en conjunto disminuyeron los niveles la desigualdad social, racial, y de género. El panorama urbano y nacional fue transformado en uno de euforia a medida que, “Expectations ran high, were met, and then raised higher again, Cuba had become an aroused nation. Everywhere and, it seemed, continually, Cubans were marching in protest, meeting in mass rallies, dramatizing demands in public demonstrations” (Pérez *Between Reform and Revolution* 243).

simbólicamente dentro de la comunidad imaginada de la izquierda como el núcleo de la justicia social.⁷

El corpus literario cubano analizado en esta tesis parte de esa construcción de una “utopía hecha realidad”, como lo articula uno de los personajes de Alonso, para insertarse en los debates sobre justicia social en Cuba. Las obras desmantelan el imaginario neoliberal de La Habana como una revolución en ruinas, para así explorar las variantes de las posibilidades para la justicia social ante las condiciones económicas de la realidad material de la Cuba del periodo especial. Al articular una micro-historia nacional desde el eje familiar, subrayando las ausencias de los que se han ido, *Silencios* se inserta en los debates sobre justicia social al reconstruir una historia del proceso revolucionario que incluye no solo sus puntos fuertes sino también sus fallas. Además, al situar su mirada sobre la emergencia de distintas formas de marginalidad en La Habana, *Tirar la primera piedra* problematiza las teorizaciones en torno a la justicia social a medida que en lugar de negar esas subjetividades las asume como efecto de las reformas económicas que la revolución misma desarrolla durante el periodo especial. A su vez, *Cien botellas en una pared* y *Noche de ronda* niegan imponer una mirada amnésica sobre los logros del proyecto de justicia social revolucionario pero al enfocar la injusticia en relación a la diferencia de género y

⁷ Como señala Pérez, “The Cuban government had its origins in an enormously popular revolutionary movement, a process in which authenticity and legitimacy were never in question” (*Between Reform and Revolution* 316). A pesar de distintos eventos que abrieron debates que problematizaron y cuestionaron el carácter de justicia social encarnado por la revolución (como por ejemplo, los debates en torno al “caso Padilla”), Cuba se mantuvo como un ejemplo sólido de una resistencia revolucionaria, anti-dictatorial y anti-imperialista, modelo de la justicia social para la izquierda latinoamericana hasta los años noventa cuando las transformaciones que surgieron con la crisis llevaron a muchos a dudar de la perduración de esa solidez.

sexualidad, las novelas destacan la necesidad de pensar una justicia social interseccional que considere a esas demandas tan centrales como las que se articulan en torno a la desigualdad de clase y raza. Los textos no niegan la validez del proyecto de justicia social que se instaura en 1959, pero sí impulsan reflexiones sobre qué tipo de justicia se necesita para erradicar las injusticias que surgen a partir de los noventa a raíz de la crisis y la reconfiguración neoliberal que emana de las aperturas económicas que el mismo Estado implementa.

Pensar la justicia más allá de lo posible

Ante las variantes de la injusticia social que se origina del golpe de estado y se perpetúa en el Chile postdictatorial, las obras de Bolaño, Díaz Eterovic, Eltit, y Lemebel señalan la necesidad de pensar la justicia social más allá de los límites impuestos por el mercado y el Estado. Puesto que las posibilidades para la justicia dentro del mercado y el Estado están restringidas por la impunidad, el neoliberalismo, y la amnesia histórica, las obras chilenas analizadas en esta tesis enfatizan la necesidad de pensar la justicia social más allá de lo posible. Así al dismantelar el imaginario neoliberal de Chile como paraíso neoliberal, las obras simultáneamente desarticulan las nociones de la justicia neoliberal que le estructuran y que, según el discurso oficial, siempre yace *dentro* de lo posible.⁸ Partiendo de la conceptualización de la

⁸ En referencia a los procesos jurídicos relacionados a la represión dictatorial, en 1990 Patricio Aylwin declaró que Chile tendría “justicia en la medida de lo posible” y en una entrevista llevada a cabo en el 2002 reafirmó que “nunca hay justicia más allá de lo posible” (“Entrevista con Radio Cooperativa”). De ese modo, el nuevo presidente de la democracia chilena demarcó los límites de la justicia en torno a la impunidad legal establecida por Pinochet en 1978.

perpetuación de la impunidad y el olvido en la postdictadura como una “injusticia radical”,⁹ Luis Martín-Cabrera y Daniel Noemí Voionmaa afirman la necesidad de pensar la justicia fuera de la ley y del Estado. Aunque reconocen la importancia de una justicia de los tribunales que yace dentro de la ley establecida por el Estado, enfatizan que ésta es insuficiente y, por ende, subrayan la necesidad de una justicia fuera de los límites de ambos. Por consiguiente, teorizan un concepto de “justicia radical” no como un programa político, sino como una apertura “toward a different political time” (*Radical Justice* 227). La justicia radical entonces constituye “a process, a trajectory, a velocity that implies the active participation of various social and political sectors; something that requires the recovery of history and memory to imagine a different society without simply falling back into old utopias” (Martín-Cabrera & Noemi Voionmaa “Class Conflict” 74). Al articularse como una trayectoria sin principio ni finalidad, la justicia radical abre un espacio desde el cual se validan las demandas de justicia social articuladas por aquellos que fueron y continúan siendo sujetos a la injusticia del Estado y el mercado. Esa trayectoria acoge las demandas de los diversos personajes de las obras de Bolaño, Díaz Eterovic, Eltit, y Lemebel, quienes al desmantelar el imaginario neoliberal de Chile destacan la urgencia de pensar la justicia social más allá de los límites de lo posible en la postdictadura.

Las obras de Alonso, Portela, Suárez, y Vega Serova rechazan la tendencia de localizar en la experiencia del periodo especial la desintegración del proyecto de

⁹ Según Brett Levinson la injusticia radical, “emerges not when a crime is committed, and not when the law appears as insufficient and/or erroneous, but when every convention surfaces as obsolete – as pertaining to another time and place – and therefore every act of restitution is impossible. [...] indeed, no convention at all, and thus no punishment at all – exists or can exist: not even an ideal, utopian, or imaginary one” (Levinson *The Ends of Literature* 34).

justicia social de la Revolución Cubana e imponer una amnesia histórica sobre sus logros. Las tramas parten de un reconocimiento de la validez de la promesa de esa trayectoria revolucionaria para entonces acentuar la urgencia de continuar renovando y expandiendo sus límites ante la experiencia de crisis del periodo especial. A medida que incorporan las variantes de las demandas de justicia social que articulan los distintos personajes de sus tramas, las obras conceptualizan una justicia social más allá de lo posible. Es decir, si en el contexto del periodo especial lo posible es una justicia social que continúa siendo articulada desde el proyecto del Estado pero que ante las condiciones materiales de la crisis económica se ve restringida por las implicaciones de una apertura indirecta al neoliberalismo, las obras resaltan la necesidad de transgredir esos límites. Puesto que la justicia social fue conceptualizada desde un principio como un proyecto popular cuyo eje central era el pueblo,¹⁰ las variantes de las demandas que incorporó la destacaron como un proyecto dinámico desde el cual forjar una sociedad mejor para esa comunidad de *compañeros* revolucionarios. A partir de 1959, esa construcción popular de la justicia social continuamente se destacó como una colaboración entre el Estado y el pueblo. Por lo tanto, ante el riesgo de que esa colaboración se transforme en una entre el Estado y el mercado a raíz de las aperturas económicas adoptadas a partir de los años noventa, las obras se insertan en los debates sobre justicia social para reafirmar su agencia para seguir conceptualizando la justicia social desde la experiencia colectiva y pensándola más

¹⁰ Esa noción se afirma cuando en su discurso proclamado al llegar a La Habana en 1959, Fidel Castro declara, “¿quién ganó la guerra? El pueblo, el pueblo ganó la guerra. Esta guerra no la ganó nadie más que el pueblo—y lo digo por si alguien cree que la ganó él, o por si alguna tropa cree que la ganó ella (APLAUSOS). Y por lo tanto, antes que nada está el pueblo.” (“Discurso a su llegada a La Habana”).

allá de lo posible. Al validar esa trayectoria, los textos rechazan la amnesia histórica promovida por el imaginario neoliberal de Cuba como una revolución en ruinas que simultáneamente invalida su proyecto de justicia social. Así al abrir un espacio para articular distintas demandas de justicia social durante el periodo especial, las obras enfatizan la necesidad de que ésta continúe transformándose más allá de lo posible desde sus bases populares y anti-capitalistas.

Articular la justicia social desde la ciudad

Las luchas y demandas por la justicia social en el Chile postdictatorial y la Cuba del periodo especial se distinguen a medida que se conceptualizan como primer punto en relación a los procesos históricos llevados a cabo en cada contexto nacional. Más sin embargo, como se ha argüido a lo largo de esta tesis, a medida que a partir de 1990 se impone en Chile y Cuba una reconfiguración neoliberal—ya sea directa o indirecta—del espacio urbano, en específico de Santiago y La Habana, los debates sobre justicia social coinciden en parte al articular una clara oposición al proyecto neoliberalizador. Puesto que en esta tesis se desarrolla un estudio de las representaciones literarias del Santiago postdictatorial y de La Habana del periodo especial—específicamente del acto de imaginar, escribir, y caminar la ciudad—, su propósito no es desarrollar una teorización comprensiva de la justicia social sino analizar cómo ésta se articula desde la ciudad. Por lo tanto, se arguye que al dismantelar los imaginarios neoliberales de Chile como un paraíso neoliberal y Cuba como una revolución en ruinas, los textos abren un espacio significativo desde el cual

pensar la justicia social en torno al espacio urbano más allá de la urbanización neoliberalizadora. Los textos desarticulan su lógica al contraponer otros tiempos, cronologías, y experiencias que desmitifican el triunfo de la expansión neoliberal. Al llevar a cabo esa desarticulación—entendida aquí como una parte significativa de una lucha constante de justicia social—desde las representaciones del acto de imaginar, escribir, y caminar la ciudad los textos reflexionan en torno a la importancia de reclamar una agencia política para construir no solo la ciudad sino un presente y un futuro en el que las luchas de justicia social que representan los textos sean centrales a esa otra concepción del tiempo y el espacio más allá del mercado. En el caso chileno, esa justicia y ciudad se construyen activamente fuera del Estado neoliberal y de su siniestra complicidad con la dictadura. En el caso cubano, esa justicia y ciudad se construyen dentro y fuera del Estado a medida que reconocen en él un Estado benefactor pero que ante el giro hacia una economía mixta le exigen que ejerza su carácter revolucionario, no como un indicio de que haya dejado de serlo sino porque desde su origen éste se ha definido como un instrumento del pueblo cuya función es garantizar la sobrevivencia misma de la revolución encarnada en ese pueblo.

Por consiguiente, los análisis que en esta tesis se desarrollan proponen que el acto continuo de imaginar, escribir, y caminar la ciudad que permite la lectura y la relectura de los textos de Alonso, Bolaño, Díaz Eterovic, Eltit, Lemebel, Portela, Suárez, y Vega Serova señala una constante oposición a los imaginarios neoliberales de Chile y Cuba así como una perpetua (re)articulación de la justicia más allá de sus límites. Al destacarse como espacios representacionales que intervienen en la

producción social de la ciudad, los textos inscriben una multiplicidad de espacios, tiempos, y experiencias urbanas que develan la lucha por la ciudad como íntegra a una justicia social. A su vez, al problematizar las posibilidades para teorizar la justicia social desde la escritura misma, las obras señalan la necesidad de que esta se articule fuera del Estado y el mercado como un proceso constante que rechaza una amnesia histórica. Asimismo, al resaltar la necesidad de que las nociones de justicia social asuman las demandas articuladas a partir del desplazamiento, éstas rechazan la tendencia a homogeneizarlo al enfocar sus miradas narrativas sobre diversas experiencias de marginalidad urbana. De ese modo, a medida que desde el corpus literario chileno y cubano analizado en esta tesis se dismantelan los imaginarios neoliberales de Chile como un paraíso neoliberal y Cuba como una revolución en ruinas las obras abren un espacio para articular la justicia social a partir de la representación de otras experiencias, tiempos, y espacios urbanos más allá del proyecto neoliberalizador.

Harvey enfatiza que ante la expansión acelerada de la urbanización neoliberal y, por ende, de la injusticia social que ésta perpetua, en el contexto actual la necesidad de reclamar la ciudad es cada día más urgente. Propone que ese proceso debe ser una lucha colectiva, “to claim some kind of shaping power over the processes of urbanization, over the ways in which our cities are made and remade, and to do so in a fundamental and radical way” (Harvey, *Rebel Cities* 5). Al representar imaginarios urbanos de Santiago y Chile más allá de la reconfiguración neoliberal, las obras de Alonso, Bolaño, Díaz Eterovic, Eltit, Lemebel, Portela, Suárez, y Vega Serova que se

analizan en *Más allá de los imaginarios neoliberales* se sitúan dentro de esa lucha por intervenir en los procesos de urbanización de sus ciudades. A medida que rechazan la reconfiguración neoliberal de sus ciudades, los textos articulan ese esfuerzo como una lucha por una justicia social. Lo notable de los textos es que no desmantelan imaginarios neoliberales para sustituirlos con imaginarios urbanos de ciudades utópicas de un pasado perdido, sino que rescatan e imaginan panoramas de ciudades en conflicto, de ciudades de posibilidad, dentro de las cuales los límites para la justicia social no están restringidos por la expansión capitalista. Al recuperar y proponer ciudades de posibilidad, los textos reconocen los conflictos, las desigualdades, y las injusticias que surgen del mercado pero también del mismo Estado—en ambos contextos—para abrir espacios desde los cuales re-pensar una justicia social en constante transformación que sea capaz de abarcar distintas demandas y no asimilarse a los límites establecidos por las crisis y transiciones que surgen en Chile y Cuba desde los años noventa. La urgencia de esos esfuerzos se subraya más allá de la periodización de este estudio (1990-2008) a medida que desde el 2008 se han llevado a cabo más “transiciones” económicas y políticas en ambos contextos. El paso del mando del Estado cubano a Raúl Castro en el 2008 y la adopción de más reformas económicas de carácter mixto en los últimos años en Cuba¹¹ y la elección de Sebastián Piñera, un candidato de derecha, a la presidencia chilena en el 2010,¹² señalan la

¹¹ Según nota Pérez, “Power transferred from Fidel Castro to his brother Raúl without incident: no riots, no demonstrations, no protests... The much anticipated transition in Cuba had started.” (*Between Reform and Revolution* 329).

¹² Vale la pena reiterar que con la vuelta a un gobierno de derecha se marcó la culminación de la transición a la democracia, según lo declaró Piñera el 11 de septiembre del 2010.

amenaza de una renovación de la expansión neoliberal.¹³ Por consiguiente, el actual rumbo de la historia señala la relevancia de continuar pensando la ciudad y la justicia social más allá lo posible.

¹³ A pesar de la crisis económica mundial del 2008, la expansión neoliberal continúa. A su vez, también persiste la resistencia a ese proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

- “AFDD califica de ‘grosera’ eliminación de datos del Informe Valech en pagina oficial.” *Noticias Terra*. Terra, 17 Mar. 2010. Web. 19 Mar. 2010.
- Alonso, Nancy. *Tirar la primera piedra*. La Habana, Cuba: Ediciones UNIÓN, 2004. Print.
- . Entrevista personal. 13 Aug. 2009.
- Aylwin, Patricio. “Entrevista con Radio Cooperativa: Aylwin reivindicó validez de su frase ‘justicia en la medida de lo posible’”. *Radio Cooperativa*. Radio Cooperativa, 2002. Web. 5 May 2008.
- Baudelaire, Charles. “The Painter of Modern Life.” *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Ed. Jonathan Mayne. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 1986. Print.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. Print.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002. Print.
- . “On Some Motifs in Baudelaire.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. 155-200. Print.
- . “Theses on the Philosophy of History.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. 253-64. Print.
- Bianchi, Soledad. “Pedro Lemebel, Pupila equis de la transición.” *¿La insoportable levedad...? Imágenes y textos, postdictadura y modernidad en Chile (Documento de Trabajo No. 21)*. Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis, 1996. Print.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996. Print.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1996. Print.
- . “Preliminar. Autorretrato.” *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004. 10-25. Print.

Calderia, Teresa Pires do Rio. *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in Sao Paulo*. Berkeley: University of California Press, 2000. Print.

Campuzano, Luisa. "Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy." *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (S. XVIII - XXI)*. La Habana, Cuba: Ediciones UNIÓN, 2004. 150-165. Print.

"Capítulo V. Métodos de tortura: definiciones y testimonios." *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech)*. Santiago, Chile: Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2004. 253-298. Print.

Cárcamo-Huechante, Luis E. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007. Print.

Carmen Lira Saade. "Soy el responsable de la persecución a homosexuales que hubo en Cuba: Fidel Castro." *Periódico La Jornada*. La Jornada, 31 Aug. 2010. Web. 31 Aug. 2010.

Carmona Baez, Antonio. *State Resistance to Globalisation in Cuba*. London: Pluto Press, 2004. Print.

Castro Ruz, Fidel. "Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, a su llegada a La Habana, en Ciudad libertad, el 8 de enero de 1959." *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*. Gobierno de Cuba. Web. 3 Feb. 2011.

---. "Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en la clausura del acto central por el XL aniversario del asalto a los cuarteles Moncada y 'Carlos Manuel de Céspedes', efectuado en el Teatro 'Heredia', Santiago de Cuba, el 26 de julio de 1993, 'Año 35 de la Revolución.'" *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*. Gobierno de Cuba. Web. 3 Feb. 2011.

---. "Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en la clausura del XVI Congreso de la CTC, celebrado en el Teatro 'Carlos Marx', el 28 de enero de 1990, 'Año 32 de la Revolución.'" *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del*

- Consejo de Estado de la República de Cuba*. Gobierno de Cuba. Web. 3 Feb. 2011.
- . *La historia me absolverá*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. Print.
- . *Palabras a los intelectuales*. New York: Ocean Press, 2011. Print.
- “Chile Travel.” *Servicio Nacional de Turismo*. Ministerio de Economía, Fomento y Turismo. Gobierno de Chile. Web. 1 May 2012.
- Cluster, Dick, and Rafael Hernández. *The History of Havana*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. Print.
- Comisión Funa*. Comisión Funa. Web. 24 Feb. 2009.
- “Cuba Travel: El portal del Turismo en Cuba.” *Ministerio de Turismo*. Gobierno de Cuba. Web. 1 May 2012.
- Cubacine: El portal del ICAIC*. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Web. 1 Mar. 2009.
- Davis, Mike. *Planet of Slums*. London; New York: Verso, 2006. Print.
- Davis, Mike, and Daniel B. Monk. *Evil Paradises: Dreamworlds of Neoliberalism*. New York: New Press, 2007. Print.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. Print.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge, 1994. Print.
- Díaz Eterovic, Ramón. *La oscura memoria de las armas*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2008. Print.
- . “Novela policial en Latinoamérica.” *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*. Ed. Adolfo F. Bisama. Valparaíso, Chile: Editorial Puntángelos Universidad de Playa Ancha, 2004. 43-50. Print.
- . “Prólogo: La tinta roja de la novela negra.” *El neopolicial latinoamericano y la crónica del Chile actual en las novelas de Ramón Díaz Eterovic*. By Guillermo García-Corrales and Mirian Pino. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2008. x-xv. Print.

- Eltit, Diamela. *Jamás del fuego nunca*. Santiago, Chile: Editorial Seix Barral, 2007. Print.
- Erisman, H. Michael. *Cuba's Foreign Relations in a Post-Soviet World*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2000. Print.
- Erisman, H. Michael, and John M. Kirk. *Cuban Foreign Policy Confronts a New International Order*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner Publishers, 1991. Print.
- . *Redefining Cuban Foreign Policy: The Impact of the "Special Period"*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2006. Print.
- Fornet, Ambrosio. "El Quinquenio Gris: Revisitando el término." *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 2007. 1-9. Print.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas: Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2006. Print.
- Foucault, Michel, and Colin Gordon. "Truth and Power." *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980. 109-133. Print.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002. Print.
- . "What's Left of the Intelligentsia? The Uncertain Future of the Printed Word." *Critical passions: Selected essays*. Ed. Mary Louise Pratt. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1999. 196-207. Print.
- Fraser, Nancy. *Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World*. New York: Columbia University Press, 2009. Print.
- Fraser, Nancy, and Axel Honneth. *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange*. London: Verso, 2003. Print.
- Fresa y chocolate*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Mexico: Arthaus Films, 2000. Film.
- Friedman, Milton. "Letter to General Pinochet on our Return from Chile." *Two Lucky People: Memoirs*. By Milton and Rose D. Friedman. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 591-94. Print.

- Fukuyama, Francis. "The End of History?" *Wes Jones*. Wes Jones, 1999. Web. 5 Jun. 2006.
- Galende, Federico. "Postdictadura, esa palabra." *Pensar en/la postdictadura*. Eds. Nelly Richard and Alberto Moreiras. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. 143-52. Print.
- Gamboa, Jeremías. "¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernismo en *Estrella distante*." *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán and Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 211-36. Print.
- Guerrero, Elizabeth. "Urban Legends: Tina Modotti and Angelina Beloff as *Flâneuses* in Elena Poniatowska's Mexico City." *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America*. Eds. Anna Lambright and Elisabeth Guerrero. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. 189-206. Print.
- Gundermann, Christian. *Actos melancólicos: formas de resistencia en la postdictadura argentina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Print.
- Hackworth, Jason. *The Neoliberal City: Governance, ideology and development in American urbanism*. Ithaca: Cornell University Press, 2007. Print.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000. Print.
- . *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2004. Print.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Print.
- . *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 1990. Print.
- . "Neoliberalism and the City." *Studies in Social Justice* 1.1 (2007): 2-13. Print.
- . *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Print.
- . *Paris, Capital of Modernity*. New York: Routledge, 2003. Print.
- . *Radical Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London; Brooklyn, New York: Verso, 2012. Print.

- . "The Right to the City." *New Left Review* 53 (2008): 23-40. Print.
- . *Social Justice and the City*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973. Print.
- Hanssen, Beatrice, ed. *Walter Benjamin and the Arcades Project*. New York: Continuum Books, 2006. Print.
- Hernández Hormilla, Helen "Ciudad de mi dolor: La Habana de los noventa en la narrativa de María Elena Llana y Nancy Alonso." *Coloquio Internacional Ciudad y mujeres en la cultura y la historia latinoamericanas y caribeñas*. La Habana, Cuba: Casá de las Américas, 2009. 1-16. Print.
- Hill, Richard Child. "The Neo-Liberal City" Rev. of *The Neoliberal City: Governance, Ideology and Development in American Urbanism* by Jason Hackworth. *Richard Child Hill*. Richard Child Hill, 2000. Web. 13 Jul. 2009.
- "Información Comisión Valech." *Instituto Nacional de Derechos Humanos de Chile*. Instituto Nacional de Derechos Humanos de Chile, 2009. Web. 15 Nov. 2008.
- "Informe Valech: a la papelera de reciclaje." *The Clinic Online*. The Clinic, 19 Mar. 2010. Web. 20 Mar. 2010.
- Jennerjahn, Ina. "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las 'Acciones de arte' de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28.56 (2002): 69-86. Print.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt, 2007. Print.
- Kuijpers, Willem. *United Colors of Benetton Havana*. La Habana, Cuba: Willem Kuijpers, 2005. Print.
- La ciudad de los fotógrafos*. Dir. Sebastián Moreno. Santiago, Chile: Películas del Pez, 2006. Film.
- "La Habana Travel. La Habana: ciudad de encuentros." *Ministerio de Turismo*. Gobierno de Cuba. Web. 1 May 2012.
- Lawner, Miguel and David Maulen. "UNCTAD III Santiago de Chile, 06/1971-04/192". *Arte y crítica: relatos críticos de arte*. Arte y crítica, 4 Feb. 2008. Web. 12 Aug. 2011.
- Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1969. Print.

- . *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 1991. Print.
- Leiva Quijada, Gonzalo. *Alvaro Hoppe: el ojo en la historia*. Santiago, Chile: Fondart, 2003. Print.
- Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1998. Print.
- . Entrevista con Andrea Jeftanovic. "Pedro Lemebel: El cronista de los márgenes." *Revista LUCERO* 11 (2000): 74-78. Print.
- . Entrevista con Ángeles Mateo del Pino. "Cronista y malabarista." *Cyber Humanitatis: Revista Electrónica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, 2001. Web. 6 Jun. 2007.
- . Entrevista con Iván Quezada. "El baile de las máscaras de Pedro Lemebel." *Periódico La Tercera*. La Tercera, 6 Jul. 2000. Web. 8 Jun. 2007.
- . Entrevista con Maureen Schaffer. "La yegua silenciada." *Revista Hoy*. Hoy, 1998. Web. 8 Jun. 2007.
- . *Loco afán: crónicas de sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. Print.
- Letelier, Orlando. "The Chicago Boys in Chile: Economic Freedom's Awful Toll." *The Nation*, 28 Aug. 1976. Web. 25 Jul. 2009.
- Levinson, Brett. *The Ends of Literature: The Latin American "Boom" in the Neoliberal Marketplace*. Stanford: Stanford University Press, 2001. Print.
- López, Antonio. "Cosa de blancos: Cuban American whiteness and the Afro-Cuban occupied house." *Latino Studies* 8.2 (2010): 220-43. Print.
- López Vicuña, Ignacio. "The Violence of Writing: Literature and Discontent in Roberto Bolaño's 'Chilean' Novels." *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.2 (2009): 155-66. Print.
- López-Cabrales, María del Mar. "Anna Lidia Vega Serova y la creación de un universo narrativo propio." *Arenas Cálidas En Alta Mar: Entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007. 69-82. Print.

- Mariposas en el andamio*. Dir. Margaret Gilpin. New York: Water Bearer Films, S.I., 1997. Film.
- Martín-Cabrera, Luis. *Radical Justice: Spain and the Southern Cone beyond Market and State*. Maryland: Bucknell University Press, 2011. Print.
- Martín-Cabrera, Luis and Daniel Noemi Voionmaa. "Class Conflict, State of Exception and Radical Justice in *Machuca* by Andrés Wood." *Journal of Latin American Cultural Studies* 16.1 (2007): 63-80. Print.
- "Mensaje de Piñera por '11': avanza 'nueva transición'". *Periódico La Nación*. La Nación, 11 Sep. 2010. Web. 11 Sep. 2010.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago, Chile: Universidad ARCIS, 1997. Print.
- Noemi Voionmaa, Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004. Print.
- Padura Fuentes, Leonardo. Entrevista con Juan Armando Epple. *Hispanamérica: Revista de Literatura* 24.71 (1997): 49-66. Print.
- "Revista Mampato: Las aventuras de Mampato, Ogú, y Rena." *Revista Mampato*, Sep. 2000. Web. 15 Nov. 2009.
- Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Mexico, D.F: Ediciones Era, 1991. Print.
- Pérez, Louis A. Jr. *Cuba: Between Reform and Revolution*. New York: Oxford University Press, 1988. Print.
- Pérez-Stable, Marifeli. *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy*. New York: Oxford University Press, 1993. Print.
- Pino, Mirian. "El relato policial en América Latina." *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de estado*. Ed. Adolfo F. Bisama. Valparaíso, Chile: Editorial Puntángelos Universidad de Playa Ancha, 2004. 33- 42. Print.
- "Pinochet's rule: Repression and economic success." *BBC News*. BBC News, 2001. Web. 12 Nov. 2011.
- Portela, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*. Madrid: Debate, 2002. Print.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo, Uruguay: Arca, 1995. Print.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2001. Print.
- Richard, Nelly. "Introducción." *Pensar en/la postdictadura*. Eds. Nelly Richard and Alberto Moreiras. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. 9-20. Print.
- Riverón, Rogelio. Entrevista personal. 15 Aug. 2009. Print.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Letra Buena, 1992. Print.
- Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life." *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: University of Chicago Press, 1972. 11-19. Print.
- Soja, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso, 1989. Print.
- Soriano, Osvaldo. *Una sombra ya pronto serás*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, 1990. Print.
- Suárez, Karla. *Silencios*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2007. Print.
- Thomas, Hugh. *The Cuban Revolution*. New York: Harper & Row, 1977. Print.
- Usandizaga, Helena. "El reverso poético de la prosa de Roberto Bolaño." *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño (1953-2003): Simposio internacional*. Eds. Celina Manzoni, Dunia Gras, and Roberto Brodsky. Barcelona: ICCI Casa América a Catalunya, 2005. 77-93. Print.
- Vargas Llosa, Mario. "La literatura es fuego." *Contra viento y marea*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986. 132- 364. Print.
- Vega Serova, Anna Lidia. *Noche de ronda*. Tenerife, Islas Canarias: Ediciones de Baile del Sol, 2001. Print.
- Verdugo, Patricia, and Sebastian Brett. *De la tortura no se habla: Agüero versus Meneses*. Santiago, Chile: Editorial Catalonia, 2004. Print.
- Whitfield, Esther K. *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Print.

- Winn, Peter. *Weavers of Revolution: The Yarur Workers and Chile's Road to Socialism*. Oxford: Oxford University Press, 1989. Print.
- Wolff, Janet. "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity." *Theory, Culture & Society* 2.3 (1985): 37-46. Print.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. San Diego: Harourt Brace Jovanovich, 1989. Print.
- Zurita, Raúl. *Anteparáiso*. Madrid: Visor, 1991. Print.