

Diablotexto *Digital*



**Distancias y arraigos. Apropiación
De los espacios urbanos narrados
en *El Faro* de Felipe González**

***Distance and roots. The appropriation
of urban spaces narrated in El Faro
of Felipe González***

FERNANDA PAVIÉ SANTANA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO
fernanda.paviesantana@unibg.it
<https://orcid.org/0000-0002-7901-9200>

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2022
Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2022

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 154-173**
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25190
ISSN: 2530-2337



Resumen: En vista de los escasos estudios críticos sobre el concepto de apropiación literaria del espacio urbano, el presente artículo se propone cubrir ese vacío teórico aplicando dicha noción en el análisis de *El Faro*. Una de las dimensiones de la apropiación literaria es el distanciamiento, operación que configura las representaciones espaciales de la novela de tres formas: en la focalización del narrador; en la reflexión sobre el ejercicio escritural; en el trabajo de la memoria. Las conclusiones indican que la mirada distanciada se constituye como una forma de arraigarse a los espacios y como una instancia creativa de nuevos imaginarios sobre la ciudad.

Palabras clave: distanciamiento; apropiación espacial; arraigo; ciudad; novela chilena

Abstract: In view of the few critical studies about the concept of literary appropriation of urban spaces, this article aims to cover this theoretical gap by applying this notion in the analysis of *El Faro*. One of the dimensions of literary appropriation is distancing, an operation that configures spatial representations of the novel in three ways: in the narrator's focus; in the reflections about the scriptural exercise; in memory work. The conclusions indicate that the distance gaze is constituted as a way of putting down roots in the spaces and as a creative instance of new imaginaries about the city.

Key words: distancing; spatial appropriation; roots; city; Chilean novel



Centralidad del espacio en *El Faro*

El Faro es una novela chilena de Felipe González publicada en el año 2020 en la que Felipe, nombre declarado del narrador, relata sus memorias del período en que fuera estudiante de filosofía de la Universidad de Playa Ancha, ubicada en Valparaíso, a inicios del nuevo milenio. En aquel tiempo, ocurre la desaparición de su primo Rodrigo, a quien se le pierde el rastro en el faro Punta Ángeles del cerro Playa Ancha, luego de una confusa discusión con su expareja, Fátima, a pasos de la sede universitaria donde el narrador entretejerá sus afectos de juventud. Se especula un suicidio o un asesinato planificado por parte de Fátima, quien conduce una vida ligada a la prostitución y al narcotráfico. Lo cierto, es que el caso nunca se cerró y quedó sumergido en un velo de misterio que atrapa a Felipe en minuciosas reflexiones sobre la ausencia, la distancia, la pérdida, ciertamente porque se trata de su primo, pero también porque quizás en, esa desaparición, vislumbra su propia falta de lugar en el mundo. Y es que la novela, además de abordar la desaparición y la muerte, tematiza en varios niveles la desnudez de la realidad que solo cobra sentido cuando se le prestan atención a sus signos y a sus potenciales interconexiones. Por ello, incluso la cercanía del faro con la universidad adquiere una intensa connotación afectiva, pues refuerza los significados del mapa íntimo del narrador, cuyos contornos no se dejan traslucir completamente, pero que claman por ser dichos de alguna forma. De ahí que la reflexión sobre la escritura para recuperar la experiencia vital de un pasado, junto con la evocación de espacios físicos en que ocurrieron los eventos que marcaron la biografía sentimental del protagonista, cobre especial importancia en la narración. La enigmática desaparición de Rodrigo genera en el narrador la necesidad de reflexionar sobre la imposibilidad de apropiarse de la experiencia, sobre las ausencias y sobre la forma en que los espacios forjan las sentimentalidades de quienes habitan intensamente en ellos. En efecto, cada lugar mencionado porta una carga afectiva particular, incluso aquellos espacios que son nombrados rápidamente mientras Felipe sigue el rastro de su primo junto a la madre de Rodrigo y recorren la periferia de Valparaíso. Cargados están también esos espacios en que el exestudiante de filosofía vive su romance con su compañera de curso, Constanza, o aquellos



sitios en que transcurre su noviazgo con Alejandra, con quien termina conviviendo en una vieja casa en el centro de la ciudad, a la cual bautizan “La casa Usher” por su similitud con la del cuento de Edgar Allan Poe. Sin embargo, la novela no se limita a presentar referencialmente los espacios urbanos de Valparaíso, sino que se apropia de ellos transformándolos a través de una mirada distanciada, con la que se asimila la vorágine de flujos que convergen sobre un lugar y se da forma a imágenes nuevas que refundan las espacialidades. Pero también hay episodios en que por su envergadura emotiva ocurre una desapropiación. Así ocurre cuando Felipe recibe la noticia de la muerte de su novia y al salir de casa se encuentra con una ciudad desconocida que se le viene encima. En un incendio en la basílica que restauraba Alejandra, la joven pierde la vida y se queda para siempre en la retina del narrador como una figura indescifrable, pero siempre ligada a los espacios íntimos y públicos en que convivieron y que resuenan como una memoria sorda cada vez que vuelven a ser recorridos o rememorados.

Desde un presente en el que ya no vive en Valparaíso, Felipe intenta recrear la atmósfera de la ciudad de inicios del nuevo milenio, indeleblemente marcada por la desaparición de su primo y por la prematura muerte de su novia. Pero solo al final de su relato, el narrador vuelve físicamente a aquellos lugares en que se asentaron sus memorias juveniles y sus afectos, aunque lejos de conseguir un acercamiento al recuerdo de su experiencia vital, termina llegando a la conclusión de la imposibilidad de apropiarse de ella y de los espacios materiales que la forjaron. A Felipe no le queda más remedio que seguir abrazando fantasmas mientras recorre un Valparaíso convertido en mercancía turística o, en cualquier caso, en una ciudad que conserva solo ruinas de la memoria. Consciente de la inevitable evanescencia de esa atmósfera que desea recuperar, decide seguir insistiendo en la escritura como único medio posible para ir detrás de esos rastros de imágenes, afectos y sentidos inaprensibles e inseparables de los lugares en que surgieron.

Es por esto que, de las varias temáticas presentes en *El Faro* que podrían ser sometidas a examen, de especial interés son las que tienen que ver con la configuración del espacio, especialmente de los rincones de Valparaíso en



relación con los paisajes interiores del narrador. La memoria de los afectos a la que el narrador intenta dar forma está íntimamente asociada a los lugares en que se originó. Incluso, el mismo autor ha admitido en un par de entrevistas¹ que el escenario urbano en que se sitúa la narración no aparece como un mero telón de fondo, pues en verdad determina la forma en que se desarrollan los hechos y la forma en que se formulan las relaciones afectivas.

La importancia del plano espacial surge desde el momento en que algunos lectores resumen la novela haciendo referencia a la ciudad en que transcurre la narración². O desde que el autor es interrogado por el motivo de su elección por esa ciudad y no otra, a lo que González ha respondido en varias ocasiones que dicha pregunta esconde un centralismo que da por sentado que la novela chilena transcurra en Santiago de Chile. Además, como el mismo autor observa en una entrevista conferida al podcast *Cita de libros*, Valparaíso carga con un imaginario pintoresco que ha sido reforzado en gran parte por las imágenes turísticas y exotistas promovidas por el cine, que insisten en representar los mismos lugares, como el Cerro Alegre y Concepción, y no otros. Por ello, podría resultar inevitable evocar esas imágenes de consumo cuando se piensa en la ciudad porteña, pero que a fin de cuentas la novela no las recupera cuando se enfrenta a ellas, porque prefiere iluminar otras zonas de la experiencia urbana. Ejemplo de esto lo encontramos en el momento en que el narrador protagonista, después de muchos años, vuelve a la casa de su examante/amiga, Constanza, y constata que ha sido transformada por unos franceses en una galería de arte naif, atiborrada de cuadros pintorescos y suvenires:

Hacia el lado de la ventana, sobre una mesita con escaparate, había todo tipo de objetos: crucigramas, puzles y ludos de Valparaíso, catálogos de personajes típicos del Cardonal, libros de arquitectura, memorias infantiles, chapitas, poleras de Valparaíso; esquelas, colgadores, mapas, bolsas para el pan, incensarios y agendas; billeteras, pipas, peluches, choapinos, papelillos y postales, miles de postales donde figuraba cada escalera, cada ascensor, cada pintoresco recodo de los cerros. Había también [...]: videos de Valparaíso, música de Valparaíso, cancioneros para flauta y guitarra, destornilladores, pan dietético y vino, laca para el pelo, fotos de Larraín. No faltaban ahí

¹ Véase Fajardo (2020) y Lo que leímos: “Felipe González: Hay una tendencia a la lectura literal, a los discursos nítidos y correctos”. En <http://loqueleimos.com/2020/11/felipe-gonzalez-hay-una-tendencia-a-la-lectura-literal-a-los-discursos-nitidos-y-correctos/> [Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2021]

² Así la resume Fajardo al presentarla en su podcast *Cita de libros*: “se trata de una novela que recorre las calles de Valparaíso a partir de la desaparición de Rodrigo”.



objetos alusivos al exasperante Valparaíso de Neruda y su fundación: se ofrecían lápices con tinta verde, boinas, recetas de cocina para preparar el caldillo de congrio, todo eso en lugar de la cama y los muebles de Constanza, en lugar de la propia Constanza. (González, 2020: 81)

La enumeración de todos los productos extremadamente estereotipados sobre Valparaíso genera un efecto de banalización del imaginario tradicional de la ciudad. Lo que en realidad importa se encuentra bajo esa parafernalia turística, o sea, en las eventuales señales que pudieran dar cuenta de la intensidad de las presencias que allí habitaron: “Sin embargo, intentaba abstraerme de aquello en lo que se había convertido el cuartito de mi amiga. Entonces examinaba la puerta, por detrás, y la ventana orientada hacia el patio interior, intentando detectar irregularidades que hubieran convivido con nosotros” (González, 2020: 81). En dichas irregularidades está contenido el sentido que el narrador busca revelar sin conseguirlo por completo, pero que con solo intentarlo aporta a la renovación de los imaginarios de Valparaíso.

El Faro trata más o menos de eso: de la recuperación de ciertas imágenes, memorias y afectos enraizados en espacios imperceptibles que, por escapar a la vista de los habitantes, “no presentan ningún significado y no son capaces de presentar uno”³ (Bauman, 2011: 114). La cita anterior corresponde a la definición de “espacios vacíos” que Bauman acuña de Kociatkiewicz y Kostera (1999: 37-50) para ilustrarlo en su *Modernidad Líquida*, y que bien resume la tipología de espacios que se representan en *El Faro*: lugares que parecieran estar inhabilitados para albergar cualquier tipo de experiencia vital, pero que, en realidad, pueden estar repletos de significados para quien logre ver en ellos rastros de su propio semblante. Así, la apropiación de las tramas más sutiles, evanescentes e inaprehensibles que componen la historia de una vida motiva el afán memorioso del narrador, porque en el acto de contar el pasado cree al menos aproximarse a sus fantasmas y a la intensidad con la que se le manifiestan. Contar, por lo tanto, aparece como una forma de apropiarse de las visiones de un tiempo y un espacio que pudieron iluminar con un encanto

³ La traducción es mía.



particular la geografía en la que se albergan los eventos vitales, pero que en el presente se desvanecen y hacen aparecer los espacios desprovistos de cualquier artificio imaginativo. Cuando el narrador luego de muchos años vuelve a Valparaíso, reconoce su relación íntima con los lugares que formaron sus afectos, pero que, por perderse y disolverse en ellos (por ejemplo, cuando fuma un cigarro de marihuana mientras observa la bahía porteña), se tornan inapropiables (Agamben, 2014: 172), porque su sentido siempre se desplaza hacia un más allá inalcanzable cada vez que se le intenta apresar con palabras. El distanciamiento es, entonces, la condición inevitable con la que se enfrenta este movimiento escurridizo de los espacios y sus imágenes para darles algún sentido, aunque sea provisorio y evanescente.

Apropiación literaria del espacio urbano y distanciamiento

Resistiéndose a asumir la realidad en su radical desnudez, el narrador prefiere asignarle sentidos a través de un proceso de apropiación con el que transforma creativamente los fragmentos de su memoria y los lugares en que se ancla. Pero aquí la apropiación no será tomada como una noción subsidiaria a otros conceptos –como es el caso de la geografía, en donde se recurre indiscriminadamente al término de apropiación para definir territorio, espacio, lugar, paisaje y patrimonio; o en los estudios literarios, en los que el término es abordado implícitamente en la metodología geocrítica propuesta por Bertrand Westphal o en la retórica habitante expuesta por de Certeau en *La invención de lo cotidiano*–, sino que como una categoría central para comprender el modo en que los espacios urbanos son transformados en el instante en que son traducidos en la novela, pues asume un rol principal en la constitución de las afectividades. Por lo tanto, el presente trabajo se propone cubrir parcialmente el vacío que existe en torno a la noción de apropiación literaria del espacio, definiéndola como aquella práctica discursiva con la que se patenta una asimilación subjetiva de los lugares plenamente habitados y su posterior transformación al recibir nuevos significados tras ser interiorizados y procesados por la imaginación y el lenguaje. La principal tesis que postula este trabajo es que, en la novela, la apropiación de los espacios urbanos se realiza a través de



una mirada distanciada, a partir de la cual el narrador indaga su arraigo en la ciudad. A simple vista, la relación entre distanciamiento y apropiación podría parecer contradictoria si se reconoce que la apropiación connota la estrecha vinculación que los sujetos alcanzan con sus ambientes. Pero si la apropiación espacial, por ser un proceso predominantemente transformativo, implica necesariamente la creación de versiones personales e inéditas sobre los modos de usar e imaginar un espacio, entonces es necesario desprenderse de las condiciones materiales y simbólicas más inmediatas de un lugar que pudieran determinar las formas de imaginarlo y de vivirlo. Por lo tanto, la apropiación espacial apela a una independencia de los imaginarios en circulación para producir uno alternativo, lo cual es posible solo tomando distancia de lo que ya se ha dicho sobre un lugar. Estas ideas se encuentran referidas implícitamente en las reflexiones propuestas por Angelo Turco sobre la acción territorial. El geógrafo italiano sostiene que el ser humano está expuesto a las perturbaciones de un “diluvio de estímulos que atentan contra su conservación y que es incapaz de gobernarlos sobre la base de procedimientos naturalmente dados”⁴ (Turco, 1988: 22). Entonces, para eximirse de las presiones del presente inmediato, los sujetos crean “una segunda naturaleza idónea a la vida” (Turco, 1988: 22) que logre liberarlo de un contexto del tipo estímulo-respuesta para que la acción pueda ser autónoma, “ponderada y previdente” (Turco, 1988: 23). La creación de esta segunda naturaleza se efectúa a partir del distanciamiento que el ser humano establece con su ambiente y, desde esa posición, se avale del lenguaje para poder modificar la realidad y así apropiársela en cualquier momento. Aunque estas ideas surgen desde la teoría geográfica de la complejidad, son pertinentes con el discurso propuesto en *El Faro* en cuanto el narrador sopesa su propia historia desde diferentes prácticas de distanciamiento para poder exonerarse del despotismo del aquí y del ahora que le impide reelaborar su realidad. Además, desde la distancia, el narrador protagonista produce territorio al asignarle determinados valores relacionados con sus expectativas, deseos,

⁴ Todas las traducciones a las citas de Turco son mías.



afectos e imaginaciones. El territorio producido asume, pues, una función mediadora de la subjetividad.

El distanciamiento es una instancia creativa transitoria, dado que solo se manifiesta en una fase preliminar de la apropiación observada en *El Faro*⁵. Su horizonte es el de reunir, finalmente, a los sujetos con sus espacios por medio de la construcción de imágenes y representaciones que comienzan a fraguarse una vez que se toma distancia de las presiones del contexto. Aunque el distanciamiento puede ser confundido con una actitud desapasionada con la que el protagonista se mantiene al margen de la realidad, en verdad se constituye como la modalidad de acceso y de arraigo al mundo. Entonces, distanciándose el narrador logra radicarse aún más en Valparaíso, porque los significados que crea desde esa posición logran reforzar su estrecho vínculo afectivo con ella. Además, apropiándose de los espacios a partir de la distancia, consigue incidir en una realidad que aparece asfixiante e inmutable reelaborándola simbólicamente.

La centralidad del factor espacial en *El Faro* se revela desde el título mismo de la obra, el cual hace alusión al faro Punta Ángeles del cerro Playa Ancha en donde sucede la desaparición de Rodrigo. Por una parte, el faro remite al logo institucional de la universidad, lugar central en la formación sentimental del narrador; pero también su polisemia permite interpretarlo en tanto imagen metafórica del funcionamiento de la memoria, porque como nota Claudio Guerrero, “viene a alumbrar en su circularidad rutinaria e infinita, aquellos espacios, rostros, acontecimientos o detalles que, incluso, parecían insignificantes” (2020: párrafo 4) y, asimismo, viene a oscurecerlos reforzando su indeterminación intrínseca. Pareciera ser que el principal interés del exestudiante universitario es iluminar las áreas opacas de su memoria, las cuales, como apunta nuevamente Guerrero, coinciden también con aquellas

⁵ No todas las apropiaciones literarias presuponen el distanciamiento como fase inicial en el acercamiento a una realidad espacial. Es el caso de Umberto Eco que, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, comenta: “cuando relato me gusta tener ante los ojos los espacios de los que voy relatando: esto me da una especie de intimidad con el asunto y me sirve para ensimismarme en los personajes” (1996: 86).



zonas oscuras de la ciudad (2020: párrafo 4). Así se observa, por ejemplo, cuando el narrador se entera de la muerte de Alejandra y experimenta un desorden de emociones que llega a extenderse a la forma de percibir el espacio en donde recibe la trágica noticia: “Poco más allá me detuve, desorientado, como en otra ciudad, la lógica de las calles se me hizo incomprensible. Me senté entre la puerta y la mampara de una casa desconocida” (González, 2020: 75). Esta es una experiencia central en la narración que queda irremediadamente en la oscuridad, porque, por mucho que se intente, no puede ser dicha del todo.

A pesar de que el mismo narrador admita en sus cavilaciones finales, tras el fallecimiento de su novia, que “las palabras no logran tocar casi nada, apenas nos distraen un momento de la ausencia” (González, 2020: 97), al mismo tiempo afirma que “nos mueven a seguir diciendo, a seguir actuando” (González, 2020: 97). Esta última idea es la que impulsa al exestudiante playanchino a apropiarse de esa realidad que, aunque conformada en un pasado, sigue estando agazapada en el presente e imponiendo la urgencia de ser dicha. Se trata de una apropiación enfocada particularmente en la recuperación del espacio en que tuvieron lugar las imágenes que componen la memoria y que se efectúa principalmente a través de un distanciamiento que, cabe destacarlo, no se genera en la recepción de la novela, sino que a nivel intraficcional.

El apartamento observado en la novela podría relacionarse de alguna forma con la teoría del distanciamiento de Brecht en lo que respecta a la “actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (2004: 131) que el receptor debe adoptar ante una obra. Esta idea apunta más bien al plano de la recepción de los efectos distanciadores para garantizar la reflexión en vez de la evasión de la realidad generada por la identificación del espectador con los personajes. En el caso de la novela, en cambio, este planteamiento se realiza en la composición narrativa, a través de la cual el narrador protagonista valora el distanciamiento en su potencialidad creativa y reflexiva. Por lo tanto, la voz narrativa es la que toma distancia ante el evento sujeto a representación y no necesariamente el lector que interpreta lo representado. Asimismo, el énfasis de la teoría del distanciamiento de Brecht sobre la necesidad de desenmascarar las ilusiones neutralizando los campos hipnóticos, encuentra concordancia con la novela en



el reconocimiento explícito por parte del narrador de que todas las imágenes que se les aparece en su retina son producto de una deformación de la memoria y de los efectos de encantamiento que producen determinados elementos geográficos e imaginarios de Valparaíso. El narrador, aunque consciente de esos “fuegos de artificio psíquicos” (González, 2020: 39), no los niega como sí lo haría un personaje brechtiano, porque escoge seguir experimentando sus reminiscencias “cada vez en toda su realidad ilusoria” (González, 2020: 39). Por ejemplo, la aparición del paisaje de Valparaíso desde Avenida España es una de las visiones mágicas que se prefiere conservar, porque “esa aparición es la felicidad” (González, 2020: 39). Pero el narrador debe recurrir necesariamente a la reflexión que le obliga a tomar una cierta distancia para poder distinguir los elementos de ese paisaje que generan en él tal potente efecto. El distanciamiento, entonces, no se opone a la idea de arraigo, antes bien, hace parte de la misma idea de pertenencia afectiva a un lugar, pero que en *El Faro* se concretiza por medio de una actitud analítica que necesita desenmarañar todas las tramas que se entretajan en la realidad para revelar su mecanismo de funcionamiento -aunque esto nunca sea posible- y así entender en qué medida se está arraigado al lugar. La toma de distancia, entonces, se constituye como un elemento estructural de la novela, pues le proporciona su fundamento estético, su poética y la posición desde la que será narrada.

La mayoría de las reflexiones que componen el relato están condicionadas por una actitud de distanciamiento, que en determinadas ocasiones es reconocida por el mismo narrador, como cuando confronta su talante con el de su primo:

en comparación a Rodrigo, yo había desarrollado un ánimo contemplativo, entre estúpido y melancólico, que solo resulta atractivo al final de la juventud o ya en plena adultez. Rodrigo, en cambio, era atrayente desde un principio, parecía una persona más real, con un verdadero lugar en el mundo, donde yo apenas era una sombra (González, 2020: 48).

Ese ánimo contemplativo con el que se autodefine el narrador guarda relación con la distancia que adopta para afrontar el mundo y es lo que le permite llevar adelante su narración memorialista. Se trata de una actitud que se



organiza desde una marcada mentalidad espacial, porque hace del espacio una categoría capaz de definir quién tiene o no un lugar en el mundo. Se pertenece a un lugar porque se tiene una inclinación por participar activamente de los eventos vitales. Y, por otro lado, no se posee un lugar porque una posición en extremo reflexiva instaura inevitablemente una separación con el presente inmediato. Esta última postura tiende a generar una sensibilidad rara que difícilmente encuentra acogida en espacios simbólicos ya definidos. El narrador de *El Faro* pone sus fuerzas en descubrir ese espacio y lo encuentra solo habitando en la escritura.

Para poder asignarle valor al espacio urbano en que forja su sensibilidad, el narrador se refugia en la distancia de diferentes formas: aprovechando su condición de estudiante de paso por Valparaíso, lo que permite darle una mirada que le facilita ver aspectos en los que un habitante autóctono no hace caso y, al mismo tiempo, observar un lugar no del todo familiar pero rehuendo a la tentación del exotismo; usando la distancia como marco de comprensión de una atmósfera que se presenta inasible y que se materializa en el distanciamiento propio de la escritura como momento reflexivo; y en fin, posicionándose en la lejanía temporal a partir del ejercicio memorioso de un pasado que se intenta recrear. Estos mecanismos de ficcionalización de la distancia permiten la exploración de las diferentes posibilidades de sentidos alojados en el espacio porteño, así como también el refuerzo del vínculo afectivo que el narrador intenta descifrar para comprender su pasado y su identidad.

La mirada intermedia

Este primer distanciamiento que se define entre no ser oriundo de Valparaíso ni tampoco ser solo un turista, permite captar la singularidad de elementos de los que un habitante autóctono está acostumbrado, porque como sugiere el mismo autor, quien “vive en un lugar en cierta manera lo deja de ver” (Fajardo). Y también le permite superar aquella mirada turística que tiende a ignorar ciertos espacios y experiencias que no responden a un programa de viaje ya establecido. Una posición alógena pone en evidencia aquellos espacios omitidos considerados como obvios, marginales o cotidianos por una mirada autóctona.



Recuperando esos espacios, el narrador traza un mapa de la ciudad con especiales significados emotivos con los que logra orientarse en un ámbito territorial que no le pertenece por completo. Por ejemplo, los lugares que menciona a propósito del recorrido que hace con su tía Ana María para seguir el rastro de Rodrigo -tales como Puertas Negras, los altos de Santos Ossa o el camino La Pólvora- no son referidos solamente para caracterizar las zonas periféricas de la ciudad que han tenido que atravesar, sino que también funcionan como escenarios en los que ubicar la propia lejanía en la que se ha convertido Rodrigo luego de su desaparición. No es coincidencia que mientras se transita por estos lugares se desaten también los testimonios de sus últimas horas visto con vida. Otro caso se puede localizar en la evocación del “borde del mar neblinoso de la mañana porteña con el olor a café que se desprende de la fábrica Tres Montes” (González, 2020: 5), puesto que asume el sentido de “la negación de la tortuosa vida santiaguina” (González, 2020: 5), significado que perfectamente podría no coincidir con el que le atribuiría un habitante local. El fragmento apenas citado demuestra que el espacio urbano es experimentado con todos los sentidos abiertos, predisposición que permite la actualización de experiencias que aún no han sido registradas, así como también la involucración sentimental con la ciudad. La metodología geocrítica hace especial énfasis en el factor sensorial para analizar las representaciones de varias obras literarias sobre un mismo espacio. Como se puede prever, siempre la percepción de los olores, gustos, texturas, sonidos e imágenes serán diferentes en cada conceptualización espacial, por lo que la que se proporciona en *El Faro* muestra una forma inédita de aproximación a ese sector de Valparaíso y revela la focalización alógena que habilita al narrador construir nuevas asociaciones de sentido respecto a las miradas locales y externas.

El significado que adquiere el olor a café aparta al narrador de una mirada turística que tiende a convertir la ciudad en una postal, pues está lejos de representar la ciudad a través de los clichés que la convierten en souvenir. Más bien da cuenta del entrelazamiento de sus vivencias íntimas y cotidianas con los espacios en que se desenvuelve. Es por ello que el exestudiante no se refiere al paisaje porteño para caracterizarlo en su imagen pintoresca, como sí lo hacen



narradores extranjeros⁶, sino que para situar los hechos en que se produce el arraigo emocional en la ciudad. La figura del paisaje se desliza sutilmente en situaciones que forjan los afectos del narrador, como cuando, por ejemplo, en una fiesta universitaria encuentra a Alejandra mirando “las casas del cerro vecino” (González, 2020: 21), o cuando luego de volver a Valparaíso después de mucho tiempo, el exestudiante se pone a fumar “mirando el paisaje y los cerros frente a la bahía, largo rato” (González, 2020: 86). Bastan pocas palabras para referir la imagen panorámica de Valparaíso, mientras que una visión más centrada en caracterizar su particular geografía haría una descripción paisajística más extensa. Sin embargo, la conciencia de su distancia lleva al narrador a cuestionarse si efectivamente es también él un extranjero. Y se lo pregunta justamente en la galería de arte amoldada al gusto turístico en la que se ha convertido la antigua casa de Constanza: “Subía el peldaño de piedra, a la entrada, y avanzaba por el largo pasillo imitando la parsimoniosa curiosidad de los extranjeros (pero era un extranjero)” (González, 2020: 80); y más adelante se lo sigue cuestionando para discernir si el específico efecto de encantamiento que le producen sus recuerdos de estudiante proviene de lo que efectivamente está encarnado en su pasado o es solo un producto de su experiencia turística.

Tematización de la reflexión sobre el ejercicio escritural

La imposibilidad de definir la realidad determina la segunda posición de distanciamiento desde la cual se sitúa el narrador: la escritura. El acto de escribir se plantea como el último reducto posible para aproximarse a aquellas presencias evanescentes que habitan en la memoria intensamente arraigada en Valparaíso. Pero es un acercamiento que nunca puede realizarse por completo, puesto que las palabras deforman lo que quieren expresar y cuando se aprestan a decir su referente, lo desplazan siempre a un más allá inalcanzable. “Habría que querer sin tocar ni nombrar, e incluso sin pensar en ello, si fuera posible”

⁶ Como se puede apreciar en la narrativa italiana con las novelas *Le case di Neruda* de Nicola Bottiglieri (2004) o *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia* de Paolo Ferruccio Cuniberti (2018).



(González, 2020: 82), concluye el exestudiante de filosofía. Pero, aun así, la distancia que proporciona la escritura permite, al menos, reordenar las imágenes íntimas y los afectos que se radican en un lugar y, en este acto de reorganización, hacer posible “la errante floración de algo distinto”. (González, 2020: 72). Un puñado de eventos pueden aparecer desprovistos de significados y desarticulados entre sí, pero si se los mira desde cierta distancia podrían dejar ver sus tramas imperceptibles que revelan la urgencia por ser dichas. Esta idea es la que se encuentra detrás de una de las reflexiones más significativas sobre el ejercicio escritural y que el narrador logra focalizar gracias a sus conversaciones con Jaime, compañero de universidad. Para este joven, la escritura comenzaba “en medio del tedio cotidiano [...] en que las personas y las cosas, los días y los paisajes no eran más que eso, ellos mismos, por así decir, pero mudos e insignificantes, desconectados, aislados en su propio ser sin razón” (González, 2020: 37). En ese momento, continúa diciendo,

sentía aparecer sobre el mundo el dibujo apenas sugerido de una trama; delgadísimas hebras a través de las cuales esas personas y cosas, esos paisajes y esos días se hilvanaban y adquirirían una intensa carga de sentido. Gradualmente el dibujo se definía, relucían sus contornos y una cierta emoción sin forma se volvía permanente y lo obligaba a fraguar algo distinto con ese material (González, 2020: 37).

Un inicial instante de distanciamiento, como el padecido por Jaime en forma de hastío, favorece la aparición del sentido en las cosas que antes no parecían tener un espesor propio. Esta misma idea parece sugerirle Constanza al estudiante de filosofía después de la trágica muerte de Alejandra: que solo se comienza a escribir desde la distancia temporal,

cuando los lugares y las personas se han confundido, y los afectos y rencores ya se han difuminado. Porque así aparece todo más claro. [...] solo cuando podemos ver el pasado frente a nosotros -y no detrás-, como si fuéramos sentados en un tren de espaldas a su rumbo; solo entonces el pasado hace parte de nosotros y *ya no cesa de ser* (González, 2020: 70).

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



es el silencio de las cosas colocadas a distancia, detrás del vidrio, el que, de lejos, hace hablar nuestras memorias o saca de las sombras los sueños de nuestros secretos. El casillero produce pensamientos con las separaciones. El vidrio y el fierro hacen especulativos y gnósticos. Hace falta este corte para que nazcan, fuera de estas cosas, pero no sin ellas, los paisajes desconocidos y las extrañas fábulas de nuestras historias interiores (de Certeau, 2000: 124).

Y, siguiendo con la explicación de la metáfora, el filósofo francés continúa diciendo que el viaje en tren es un momento extraño en que una sociedad fabrica espectadores y transgresores de espacio (de Certeau, 2020: 124). Un transgresor de espacio es también el narrador cuando escoge la escritura para preservar la memoria, porque con ella “la edulcora y le añade un valor nuevo que proyectamos hacia atrás y nos engaña” (González, 2020: 72). Aunque el acto de escribir suponga “un alejamiento de la huella que intensifica la pérdida” (González, 2020: 72) y haga evidente que los acontecimientos y las personas no podrán ser nunca aislados “definitivamente, en los sueños, en los pensamientos, en nuestras palabras” (González, 2020: 97), de todos modos, se constituye como el medio por el cual “el dolor frente a lo irrecuperable” (González, 2020: 97) puede seguir ensayando vías de escapatoria que “nos hace decir una y otra vez sin fin y sin descanso” (González, 2020: 97), tal vez sin la posibilidad cierta de poder, al fin, cristalizar la realidad, pero sí de poder hacerla ramificar aún más. Así, gracias a las exploraciones imaginativas que permite la escritura, el narrador puede fantasear con la opción de que su primo Rodrigo haya planeado su fuga y sopesar las eventuales reacciones de su madre a su regreso. Imaginando estas situaciones, el narrador elabora imágenes espaciales que refuerzan el sentido de ausencia y distancia dejado por la desaparición de su primo:

su regreso no era suficiente; quién le pagaría [a la madre de Rodrigo] la nauseabunda luz de la mañana durante años, las aves agoreras día tras día, selladas sin embargo como tumbas, espantosos los crujidos en el piso de la entrada, la presencia de los otros y ninguno era Rodrigo; el descorazonado anochecer, la sirena de los barcos, el haz tenebroso del faro y las campanas de la iglesia San Vicente de Paul marcando las horas como a martillazos sobre el tiempo, para torturar su impaciencia. (González, 2020: 61)



La memoria como distanciamiento temporal y espacial

El acto memorioso es la última forma de distanciamiento que interesa analizar en este trabajo. En la novela, la memoria es un tema ineludible porque determina el contenido mismo de la narración, basada en un hecho verídico que se busca recuperar por medio del tratamiento de la ficción. Pero también la novela puede ser considerada como un “texto memorialista” (Fajardo), en tanto pone bastante énfasis en la necesidad de recobrar la memoria de cómo una ciudad “permanece en alguien, como un antiguo deseo que atraviesa la sangre” (Lo que leímos, 2020: párrafo 5). Por eso, cada vez que el narrador experimenta un evento que marca sus afectos, aparece de fondo el espacio dando forma a la memoria. Así sucede, por ejemplo, cuando el narrador relata su primer viaje en micro con Alejandra en el que, gracias al vaivén brusco del bus por la avenida Alemania, podía acentuar la cercanía con su compañera, hasta quizás robarle un beso. Estas situaciones remarcan el arraigo en la ciudad, el cual puede ser reconocido a partir del trabajo memorioso. El mismo autor refuerza esta idea en una entrevista en la que señala que allí “donde se desarrolla el amor, donde ocurren las muertes” (Fajardo) los personajes quedan fusionados con la ciudad. Este campo alusivo de experiencias permite al narrador seleccionar determinados elementos de Valparaíso para poder representar sus espacios desde una específica vivencia. En realidad, dichos elementos son elegidos en base a “lo que ha quedado, lo que se conserva, lo que de algún modo quedó prendido y permaneció merodeando” (Braidotti, 2008: 237) en el recuerdo. El exestudiante sospecha que la memoria de la ciudad y las presencias que la habitan son imprecisas, porque tiende a generalizar o transformar demasiado la atmósfera que se propone recuperar. Pero esos mismos efectos de la rememoración son los que permiten enriquecer tanto el pasado como el presente y dar paso a la creación de nuevas perspectivas sobre lo recordado. Para Angelo Turco, el acto de recordar es un procedimiento de abstracción que exime a los sujetos de las obsesiones de la inmediatez para poder conseguir una cierta autonomía orientada a la producción de nuevos saberes. En un contexto gobernado por la productividad, recordar se percibe como un acto que no permite avanzar, como una actividad impropia y poco utilitaria. La novela responde a esta concepción al



dar lugar a la reflexión imaginativa que proporciona la memoria de “un dolor, una herida que gobierna el presente, que incomoda, y que, como los espectros, vienen a dislocar los signos” (Guerrero, 2020: párrafo 6).

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

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

Para Foucault, hacer el amor es un acto en que el cuerpo aplaca su necesidad de proyectarse en cuerpos y espacios utópicos para trascender sus límites. Hacer el amor, sostiene el filósofo, “es sentir el propio cuerpo encerrarse en sí mismo, existir finalmente fuera de cualquier utopía, con toda la propia intensidad, entre las manos del otro” (2020: 45) y es por esto que “el amor es un pariente tan cercano del espejo y de la muerte” (Foucault, 2020: 45), porque en estas figuras el cuerpo está aquí. Mientras que el narrador se encuentra buscando “lo inexistente” (González, 2020: 69), Alejandra se encuentra en el presente exigiendo a su amante que regrese de sus profundidades, aunque a él le esté negada la posibilidad de rescatarla de su pequeña muerte, así como también de la real y concreta que luego la alcanzará. Le queda, entonces, seguir buscando la imagen de Alejandra en la utopía que han dejado los restos de su



memoria, búsqueda que se vierte en la re-exploración de los espacios físicos en que se han formado sus afectos.

Conclusiones

La mirada distanciada se presenta como uno de los elementos estructurales de la novela más relevante, puesto que está presente ya sea como materia de reflexión o como fuente organizadora de los eventos que marcan el transcurso de la narración. A pesar de que la actitud distanciada dada por el mismo carácter reflexivo del narrador lo incapacite “para fortalecer una relación afectiva” (Espinosa, 2020: 38), resulta ser el lente por el cual se ejecuta la apropiación de los lugares en que se formaron los afectos y la memoria del narrador protagonista. Por lo tanto, el distanciamiento, lejos de significar una actitud desapasionada y desarraigada, puede significar una modalidad creativa de aproximación a la realidad cuando se busca comprenderla y encontrar un lugar propio en ella. El distanciamiento, pues, se configura como una instancia productiva que permite recrear la atmósfera de un lugar y desenmarañar las experiencias vitales que allí se generan.

Si bien la novela no muestra explícitamente los mecanismos de construcción de la mirada distanciada, este trabajo ha intentado individualarlos a través de categorías narratológicas (a través de la focalización alógena) y temáticas (como la reflexión sobre la escritura y la memoria) para determinar las apropiaciones literarias del espacio urbano en Valparaíso. Desde el momento en que el narrador reconoce la imposibilidad de poner en palabras la experiencia vital, sobre todo aquella que concierne al espacio habitado, expone el deseo de apoderársela. Por ello, el concepto de apropiación espacial alcanza su importancia al proporcionar las herramientas metodológicas para explicitar la manera en que un lugar es vivido, asimilado y transformado por los afectos e imaginaciones de sus usuarios. En el caso de la novela, dichas apropiaciones están teñidas por una actitud distanciada que torna los espacios ocasiones de reflexión sobre los espectros de una ciudad a la deriva, cuyos recuerdos borrosos claman por adquirir un sentido y una organización narrativa que pudiera, al fin, dar nombre al dolor, a la ausencia, a la pérdida y al amor.



BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio [2014] (2017). *El uso de los cuerpos*. Traducción de Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ANÓNIMO (2020). “Felipe González: Hay una tendencia a la lectura literal, a los discursos nítidos y correctos”. En <http://loqueleimos.com/2020/11/felipe-gonzalez-hay-una-tendencia-a-la-lectura-litera-a-los-discursos-nitidos-y-correctos/> [Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2021]
- BRAIDOTTI, Rosi [2006] (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Traducción de Alcira Bixio. Barcelona: Gedisa.
- BRECHT, Bertolt [1933-1947] (2004). *Escritos sobre teatro*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona: Editorial Alba.
- DE CERTEAU, Michel [1980] (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Traducción de Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- ECO, Umberto [1994] (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.
- ESPINOZA, Patricia (2020). “El cultivo de la memoria”. *Las Últimas Noticias*, 25/09/2020, p. 38.
- GONZÁLEZ, Felipe (2020). *El Faro*. Santiago de Chile: La Pollera.
- GUERRERO VALENZUELA, Claudio (2020). “Abrazar espectros”. En <https://revistaelipsis.org/2020/09/14/el-faro-una-critica-de-claudio-querrero-valenzuela/> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2022]
- FAJARDO, Marco (2020). “Felipe González en *Cita de libros*, y su novela sobre un desaparecido en democracia: ‘si no perteneces a una clase acomodada, la justicia es indiferente’”. *Cita de libros*. Podcast Addict. En <https://podcastaddict.com/episode/113308036> [Fecha de consulta: 2 de octubre de 2020].
- FOUCAULT, Michel [1966] (2020). *Utopie. Eterotopie*. Napoli: Cronopio.
- KOCIATKIEWICZ, Jerzy y KOSTERA, Monika (1999). “The Anthropology of Empty Spaces”, *Qualitative Sociology* (enero 1999), 22, 1, 37-50 pp.
- TURCO, Angelo (1988). *Verso una teoria geografica della complessità*. Milano: Unicopli.
- WESTPHAL, Bertrand (2009). *Geocritica. Reale Finzione Spazio*. Traducción de Lorenzo Flabbi. Roma: Armando Editore.