



EURE

ISSN: 0250-7161

eure@eure.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Mujica, María Constanza

Santiago en 100 palabras: escenas y fragmentos de la memoria

EURE, vol. XXXI, núm. 92, mayo, 2005, pp. 123-130

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609207>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“Santiago en 100 palabras”: escenas y fragmentos de la memoria

María Constanza Mujica*

* Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile. E-mail: mcmujica@uc.cl.

1. Introducción

Podemos pensar la red completa del Metro de Santiago como un gran espacio debajo de ese otro enorme espacio que es la ciudad. Si seguimos la definición de Augé, los túneles negros que llevan a los nodos que son las estaciones, los trenes que se desplazan por ellos, serían un no-lugar, “un espacio de transición, anticipación y movimiento fluido a través del cual sujetos y cuerpos metropolitanos se mueven en dirección a lugares de intercambio social más definidos y funcionales”^[1] (Blair, 2004). Todos los días, a toda hora, hordas de gente, de estudiantes con mochila, de ejecutivos y ejecutivas con terno y traje de dos piezas, de señoras con carteras y niños al hombro, de trabajadores, esperan y pasan por las estaciones, suben y bajan de los vagones y –como dicta la etiqueta no escrita de este mundo subterráneo- no miran a nadie, no conversan con el vecino y fijan la vista fuera, en la oscuridad de los túneles o en los anuncios publicitarios de brillantes colores y grandes letras.

En ese mundo de miradas perdidas, la revista Plagio, la minera Escondida y Metro de Santiago decidieron insertar “Santiago en 100 palabras”, un concurso de cuentos breves (con una extensión máxima de cien palabras, como su nombre lo indica) en el que el premio es, además de un monto en dinero, la publicación de los ganadores en gigantografías en las estaciones del metro y en afiches en los vagones. El objetivo de la iniciativa, que ya lleva cuatro versiones, es proyectar al espacio público las visiones sobre su ciudad que tienen “personas comunes y corrientes, que transitan por las calles de Santiago”, y a través de la identificación de los lectores con ellas, “generar integración”, volver “más propio” el espacio urbano (Mujica, 2004).

En estas breves líneas la definición de los cuentos parece sencilla: narraciones que ocupan la ciudad de Santiago como escenario, como tema o como personaje. Sin embargo, este artículo busca problematizar ese estatus, mostrar cómo estas narraciones hablan de un tipo de ciudad, de una ciudad fragmentada, son parte de ella y a la vez –con su mera presencia en el espacio público- la subvierten, transgreden, deconstruyen y reconstruyen.

2. Ciudad fragmentada e imaginarios urbanos

Las ciudades contemporáneas parecen no tener límites: “Cada vez tenemos menos idea dónde termina[n], dónde empieza[n], en qué lugar estamos” (García Canclini, 1997: 82). En la enormidad de ese espacio donde viven millones de personas^[2], “cada grupo [...] transita, conoce, experimenta pequeños enclaves, en sus recorridos para ir al trabajo, para ir a estudiar, para hacer compras, pasear o divertirse. Pero son recorridos muy pequeños en relación con el conjunto de la ciudad. De ahí que se pierda esta experiencia de lo urbano, se debilite la solidaridad y el sentimiento de pertenencia” (García Canclini, 1997: 82).

Se hace cada vez más difícil hablar de la propia ciudad, dar cuenta de ella en su totalidad, hablar de lo que en épocas pasadas parecía tan sencillo: decir qué significa, por ejemplo, ser santiaguino, paulista, bonaerense o bogotano.

Como plantea la novelista venezolana Milagros Mata Gil, se hace imposible **decir** la ciudad en su totalidad; por ende, el único modo de acercarse a ella es a través de tanteos, de rodeos que entregan destellos de lo que por un momento podría ser ésta. En metáforas siempre desplazadas, la literatura da indicios, señales, pero no narra la ciudad; apenas la sugiere en una elipse que sólo se aproxima al centro sin nunca llegar al signo mismo.

EURE

El cambio ha sido vertiginoso y ha dado paso a la nostalgia por la ciudad centrada, esa de los barrios de la niñez, de las plazas, esa que tenía un solo centro. De ahí que Pérgolis (1998) sostenga que “investigar la ciudad significa explorar sentimientos de uno mismo, sondear recuerdos, zambullirse en nostalgias y bucear en expectativas de vida” (p. 1).

Esa nostalgia, esos recuerdos, esos vestigios y fragmentos de memoria se convierten en la forma de vivir y de contarnos la ciudad, “la nueva ciudad, la ciudad de los no-lugares, la que se rompe en mil fragmentos ante un tamaño inabarcable y ante la imposibilidad de significar aquello que, hasta hace pocos años, lo significaba todo para el habitante de la ciudad” (Pérgolis, 1998: 2)

Pero no es sólo la magnitud del espacio lo que hace explotar a la ciudad centrada. También lo que García Canclini llama multiculturalidad desdobra el espacio urbano, haciendo que en un mismo lugar convivan simultáneamente varias ciudades, varios tiempos. Y cita a Calvino: “A veces ciudades diversas se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre. Nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí. En ocasiones hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales, y el acento de las voces e incluso las facciones. Pero los dioses que habitan bajo los nombres y los lugares se han ido sin decir nada y en su sitio han anidado dioses extranjeros” (García Canclini, 1997: 80).

Esta nueva ciudad es la urbe del fragmento, de “lo roto, arbitrario” (Pérgolis, 1998: 7), en lo que sólo quedan vestigios de una totalidad que no puede reconstituirse. La unión de fragmentos distintos es siempre inestable, llena de huellas de las fracturas, de vacíos y silencios. El sentido, entonces, está fuera de este todo provisorio y “la estética de la ciudad parece resultar del más desenfundado *zapping*, y así como cada quien arma su propio programa de televisión, juntando velozmente las más dispares imágenes de diferentes emisiones televisivas, puede decirse que cada quien arma ‘su ciudad’, escogiendo arbitrariamente entre la multiplicidad de fragmentos que ofrece el paisaje urbano” (Pérgolis, 1998: 15).

García Canclini la llama “ciudad *videoclip*”, donde no son sólo los relatos fragmentarios de los trozos conocidos de la ciudad los que se editan en una imagen transitoria, sino también los múltiples imaginarios urbanos, entendidos como “la reflexión cultural sobre las diversas maneras en que las sociedades se representan a sí mismas en las ciudades y construyen sus modos de comunicación y sus códigos de comprensión de la vida urbana” (Gorelik, 2002: 1), que nacen de las distintas maneras de leerlos que tienen los diferentes individuos, las diversas comunidades que en ellos conviven.

3. Ni mural, ni *graffiti*: los cuentos como artefacto urbano

Los cuentos breves de “Santiago en 100 palabras” relatan algunos de esos fragmentos, de las nostalgias, memorias y travesías cotidianas de los habitantes de la capital de Chile. Se construyen con las evocaciones que sugieren los espacios de la ciudad, con la contemplación de sus rutinas secretas, con la irrupción de la memoria privada en los espacios públicos y la explosión y difuminación de la vida privada en su choque con la historia nacional.

Pero “Santiago en 100 palabras” no es sólo literatura urbana. Estos cuentos son textos publicados en muros, en “superficies de objetos de la ciudad como lugares límites, eventuales espacios de inscripción y representación” (Silva, 1989: 3), y por lo tanto, ocupan “un lugar particularmente único en el paisaje urbano: no tanto un lugar o una parte de éste solamente, sino más bien una conjunción de ambos. Ocupan un espacio paradójico en el paisaje, una suerte de meta-lugar, refiriendo continuamente al paisaje del cual se han vuelto parte inextricable”^[3] (Lohman, 2001: abstract). En ningún caso esta definición parece más pertinente que en el del cuento *Secreto* (Karen Hasse, mención honrosa 2003), que se inicia con la frase “Estación Baquedano”, mientras una de sus gigantografías estaba ubicada en esa misma estación.

Al igual que el *graffiti*, éstas tienen una escenicidad compuesta de colores, de los dibujos de la diseñadora Sylvia Dummer, por un tipo de papel brillante y por su ubicación detrás de los vidrios

EURE

de las paletas publicitarias del Metro. El mensaje literario ha sido teatralizado, en este caso como una estrategia para lograr impacto dentro de la ciudad (Silva, 1989), de modo de generar esa identificación que describe Marschall (2002) en los murales comunitarios en Sudáfrica y de la que habla la editora de *Plagio*, Carmen García, al explicar los objetivos de publicar los ganadores en el espacio público[4]. Así, la misma forma de publicación de estos cuentos los convierte también en artefactos urbanos, que coexisten con otros como la publicidad y las indicaciones de dirección de la estación.

También comparte con el mural y los rayados callejeros la precariedad, pero por razones distintas. Mientras los primeros tienen duración breve, porque están expuestos al aire, a la lluvia, a la contaminación y porque usualmente se ha hecho utilización ilegal del espacio público, la publicación de los cuentos de “Santiago en 100 palabras” dura tres meses, especificados desde las bases del concurso.

A pesar de compartir estos rasgos con otros tipos de arte mural, estos cuentos no se dejan situar fácilmente en esas categorías. Como recuerda Silva (1989) respecto del *graffiti*, éste “busca impactar racional o afectivamente, para generar dudas y sospechas respecto a lo establecido dentro de las fronteras de un territorio” (p. 3). El muralismo mexicano de los 50 también comparte estos rasgos, siguiendo el estilo del realismo socialista, que daba dimensiones heroicas a personajes obreros, indígenas o pequeños agricultores en los edificios del poder público o empresarial (Marschall, 2002).

Rasgos similares describe Rama (1984), con relación al “rol de los intelectuales y los artistas en la conformación de las matrices de comprensión y de transformación social” (Gorelik, 2002: 3)[5]. El texto aludido recoge como una de las características centrales de los movimientos culturales de América Latina la distancia entre una élite cultural letrada, que configura visiones de mundo que dan cuenta de modelos de integración o marginación política y social en la ciudad, y la vida social real del mundo en que habitan. Se hace un recuento de estos encuentros y desencuentros, y sobre todo, de los acomodos de lo que se bautiza como “ciudad letrada” respecto de una sociedad real, desde la Colonia hasta los años 80.

En este modo de concebir los flujos culturales urbanos, todo intento por rebatir la imposición de la escritura pasa por ella (Rama, 1984), y en ella se disputan las posiciones de poder. Es por eso que los diseños murales, el único papel disponible para todos los habitantes de la ciudad, es el espacio para los autores marginados de las vías letradas. El rayado y el dibujo en las paredes de la ciudad se convierten en el campo de batalla de los no-letrados, en el que el muro es un modo de alcanzar existencia y permanencia; es un arma en el “afán de ser por el nombre” (Rama, 1984: 54).

En las narraciones publicadas en el Metro no predomina esta forma de polémica abierta con los muros en los que intervienen. Por el contrario, los discursos publicados están autorizados y legitimados por un tribunal de letrados compuesto por escritores, la editora de la revista *Plagio* y un ejecutivo de una de las empresas auspiciadoras. No se toman la calle, sino que están situados en el espacio semi-privado (¿semi-público?) del Metro, y conviven y compiten con los estímulos de la publicidad[6]. Las paletas en las que cuelgan las ampliaciones son las mismas que contienen los anuncios de nuevos refrigeradores y de los precios bajos de una multitienda, y los naranjos, azules y amarillos de fondo se parecen a los del llamado a comprar departamentos nuevos. Esto también nos habla de la ciudad a la que se pretende evocar, de un modo particular de hacer emerger su memoria, su flujo, su voz.

Con la publicidad también comparten el vértigo que evoca a la ciudad *videoclip* de García Canclini, a la ciudad *express* y al *zapping* desenfrenado de Pérgolis. Su brevedad, sus 100 palabras no son una determinación arbitraria de los organizadores del concurso; esa es la extensión máxima que puede ser leído en los dos minutos que hay entre tren y tren, en los veinte segundos promedio en que los vagones están detenidos en cada estación. A diferencia del mural, estas gigantografías no pretenden ser contempladas; sólo están ahí para dejar momentos fugaces, impresiones, la sensación de que se ha contemplado una escena.

La diferencia entre los cuentos, los datos de ubicación y los contenidos publicitarios que los rodean es más sutil; está en su mera presencia en el no-lugar que es el Metro. Ellos son el relato de un fragmento del imaginario urbano de un individuo de la ciudad de Santiago. Retienen la marca de la esperanza de que, a la manera de Benjamin, en un lugar en que todas las miradas están fijadas en un túnel oscuro “nuestra mirada será devuelta”^[7] (Blair, 2004).

Pero, ¿qué rasgos tienen esos ojos? ¿Cómo y desde dónde nos miran?

4. Rutina, viaje y transgresión

En el Metro usualmente predomina el lenguaje informativo, el de las “voces anónimas de los altoparlantes que informan esto o aquello, señales peatonales o vehiculares que prohíben o permiten ciertas conductas; avisos, anuncios, etc.”; el lenguaje que “busca que la palabra no transgreda el orden de las cosas, no albergue sorpresas semánticas, incontrolables que impliquen cambios de dirección” (Giannini, 1986: 245-246). A pesar de no tener siempre una retórica exactamente informativa, el lenguaje publicitario puede ubicarse en esta misma categoría, porque “cumple el oficio neto de producir en el transeúnte una operación subliminal con los objetos que indica o recomienda” (Giannini, 1986: 246).

Éste es, entonces, el espacio de la rutina, de la cotidianidad seca, aburrida, muerta, porque el viaje diario que significa salir del hogar ha perdido su valor ritual, su valor como “intento por instaurar el lenguaje poético ante el imperio de la prosa que nos circunscribe en rutinas uniformes” (González, 1999). Es por eso que González prefiere llamar desplazamiento o traslado a lo que hacen miles de personas diariamente en el tren subterráneo. En ellos, lo que vale no es el placer, la aventura, sino la maximización del tiempo, el tomar el camino más corto, más rápido, más eficiente al lugar de trabajo.

En dos niveles, es esa la primera ruptura que significan las narraciones de “Santiago en 100 palabras”. Por una parte sitúan el lenguaje de la narración, el de contar las cosas “que pasan; a lo menos de las cosas que no vuelven a pasar nunca de la misma manera” (Giannini, 1986: 252) en el espacio del lenguaje rutinario; y al hacerlo, lo transgrede. Al mismo tiempo, muchos de los relatos dan cuenta de traslados como los del metro, que son interrumpidos violentamente.

Malas noticias aclamadas por la crítica (Rodrigo Costas, tercer lugar 2004) se inicia con uno de estos desplazamientos, esta vez en una “micro^[8] empantanada en un taco de verano”, a la que se sube un payaso a contar “los chistes de diez veranos atrás”. El narrador se preocupa de marcar que esta *micro* es igual a otras muchas en las que se ha subido, que los pasajeros no tienen nombre como millones de otros con los que ha compartido viajes como ése, que el payaso es uno de tantos artistas callejeros que para él no tienen historia.

Hasta que suena un teléfono celular, el del payaso, y lo que empezó como una rutina gastada da paso a los sollozos. No sabemos qué palabras se intercambian en ese teléfono; para el narrador ese otro sigue siendo anónimo, desconocido. Su sufrimiento, su cuerpo, sus sentimientos, las historias detrás del dolor, en el contexto de la rutina de la calle, son una lista de significantes que se pueden mirar pero no interpretar porque no están en su lugar, lo mismo que los chistes viejos. Por eso se mira casi sin pudor, se observa cómo “entre lágrimas, su cara se deshace en blanco, mentira, noche, sangre, sudor, hueso y carne”, y después del trayecto se puede buscar una moneda para pagar por un espectáculo, como otros.

Algo parecido ocurre en *María* (Danai Rayén Corvalán, segundo lugar 2004). En este caso, la violencia de la ruptura es más potente. La calle, el espacio del flujo, del movimiento, de la impersonalidad y la dispersión (Giannini, 1986 y Figueroa, 2004) es intervenida por la muerte, la inmovilidad definitiva. “La baba chorreando el asfalto y la sonrisa de mujer desparramada entre ambas aceras”. Es interesante hacer notar en este cuento la alusión que se hace al programa Sonrisa de Mujer, organizado por la Primera Dama de la República, Luisa Durán, que financiaba tratamientos y prótesis dentales para mujeres de escasos recursos. Lo personal y lo público se conjugan en la calle, pero toman una cara monstruosa en la violencia de un atropello.

En este cuento sí se nos presentan indicios de la historia de la atropellada. Estaba juntando dinero para un tratamiento de ortodoncia; el Gobierno le dio una parte y el resto lo consiguió “en parte vendiendo la sopaipilla de mañana; en parte, la carne de noche en la esquina”[9]. Pero esa historia queda trunca. El lenguaje de la calle, el de las señales de tránsito, ése que pretende ser unívoco, fue mal interpretado y el código del semáforo se rompe y queda intervenido por otros colores: “Pensó verde, pero era rojo. La micro amarilla aceleró y todo se fue a negro”.

La ruptura de la rutina no se da sólo al relatarla, sino también en el movimiento contrario, contar como si fuera un mero desplazamiento lo que fueron viajes y experiencias vitales. En *Camino recorrido* (Geraldina Matta, mención honrosa 2003), la narradora relata en 99 palabras su historia de vida completa, a través de los viajes que ha tenido que hacer, elidiendo la mayoría de los detalles de lo que sucedió en cada lugar, en cada trayecto. “Nací en Santiago. Acá crecí, estudié, trabajé y me titulé de profesora [...] Al año volví a Santiago a casarme, trabajé y estudié otra carrera [...] A los seis años de matrimonio, por amor me fui a Chiloé y en Castro ejercí como profesora. La crisis del '82 me trajo de vuelta a Santiago. Hoy, con veintisiete años de matrimonio, vivo en Santiago”.

Al construir el relato de este modo se hace patente el modo en que el viaje puede parecer un mero traslado, cómo la riqueza de lo cotidiano puede parecer rutina. Sin embargo, los detalles que sí se incluyen dan destellos de la brillantez, de los vínculos, sentimientos, deseos que la ciudad crea, sugiere y motiva, y también las contradicciones que hay detrás de esa cronología, de este *currículum vitae*... “Por amor me fui a Valparaíso”; “tengo dos hijas concebidas en Valparaíso, pero nacidas en Santiago”; “no me gusta la contaminación, la congestión, el ruido, me gusta Santiago”.

5. Fragmentos de la memoria: algunos recuerdos del 11 de septiembre de 1973

La ciudad posmoderna que describen Jameson (1992) y Sarlo (1994), la del *mall*, la de los condominios cerrados, parece apuntar hacia la búsqueda de lo aséptico, hacia el deseo de vivir en un espacio desconectado del “afuera”, de un lugar sin memoria, sin vínculos, sin recuerdos. Pero, por lo menos en el Santiago de estos cuentos, la memoria de la ciudad, del país, irrumpe en cada recodo, en cada calle, en cada encuentro, en cada sonido.

En *Fantasmas sonoros* (Hugolino González, mención honrosa 2003), la memoria de la ciudad es la memoria del país, el recuerdo del 11 de septiembre de 1973. Se enumeran los ruidos y silencios que construyen la rutina del centro de Santiago, esos que por escucharlos tantas veces ya no se distinguen, no se recuerdan. “Trutruucas mapuches y platillos krishna se pelotean un plato de ruido. Casas comerciales y músicos callejeros sucumben ante la mescolanza de un churro[10] acústico”. Están las voces de los marginados, de los que se toman el espacio público como modos de hacerse escuchar, pero que quedan perdidos en el tumulto urbano. El cuento intenta hacerlas patentes, llevar al oído los ecos que no se han escuchado en medio de la rutina.

En ese recoger lo que ha pasado desapercibido, el narrador lleva la atención a los pasados que se esconden detrás de ella. “Todo grito presente tiene un pasado. Incluso el silencioso smog tiene su historia”. Aunque nadie habla, denuncia, cuenta o recuerda abiertamente ese hecho, el quiebre que significó el bombardeo a La Moneda, al emblema del poder político y económico del país (Franz, 2001), a la ilusión de tener un centro, retumba en la rutina ruidosa de la ciudad. “Santiago suena mientras aún retumban los Hacker[11] Hunter de septiembre”.

Me dolió (Juan Gajardo, mención honrosa 2004) está preñado de recuerdos. Al principio parecen ser recuerdos personales, imágenes de una relación amorosa fallida que se gatillan tras un encuentro frente a la Catedral de Santiago. “Verte ayer frente a la Catedral me dolió. Acúsame si quieres de sentimentaloides, pero [...] reviví tus uñas enterradas en mi espalda, tus ojos sonriéndome cómplices, tus piernas desquiciadas marcándole el ritmo a Santana, tus glúteos pugnando por romper esos pantalones rojos”. Ya ni siquiera es el relato de lo privado, es lo íntimo, aquello propio y por lo mismo comunicable, lo que se convierte en una escena. Las heridas y los dolores no pueden decirse, sólo mostrarse. De ahí que la narración esté construida

EURE

por pequeñas películas de lo que fue una relación. Películas, no sólo fotografías, porque las imágenes van avanzando progresivamente hacia el movimiento: desde la sonrisa cómplice a las piernas que marcan el ritmo de la música.

Pero las memorias personales, propias, se enmarcan en un pasado histórico. Así, hay “recuerdos para nosotros significativos y hasta fundamentales para definir quiénes somos” (Stern, 2000: 11) que no tienen sentido fuera de lo personal, pero que cada uno organiza, ordena, define, lee y relea a partir de una “memoria emblemática”, de una “mitología colectiva importante”, que se constituye en marco de la memoria individual (Stern, 2000: 13).

Una de las cuatro memorias emblemáticas^[12] que, según Stern, organizan los recuerdos de los chilenos respecto de la dictadura, es la del golpe militar como “ruptura lacerante no resuelta”. Es la que enmarca los recuerdos de los familiares de detenidos desaparecidos y que se cristaliza en una ruptura de vida en la que los individuos se convierten en dobles-personas, en las que conviven la persona cotidiana y otra profunda cuyo punto de partida es la memoria viva de una herida insoportable.

El cuento de Gajardo se hace eco de esa memoria, fija la mirada en esa herida que no ha podido cerrarse. “Por eso, al pasar ayer frente a ese grupo de mujeres tristes, me dolió verte en una fotografía, prendida en el pecho de tu madre”.

Del *videoclip* de la relación se pasa a la total inmovilidad de la fotografía, a la realidad del movimiento convertida en la memoria fijada por el dolor de los familiares de detenidos desaparecidos y que duele al narrador que ha preferido olvidar esa fisura. Él no está marchando junto a la madre, él observa la herida y no dice más, porque no hay más que decir, porque “si bien Freud puede pretender que el inconsciente en el proceso psicoanalítico se abre progresivamente mostrando su verdad, subyace, *malgré lui*, una materia que no posee lenguaje, que hasta podemos suponerla más cercana a la animalidad. Deseos en la mente, oscuridades impenetrables, entrañas alteradas, sonidos guturales, arcadas, temblor incontrolable, sensaciones de quema o enfriamiento mortales. Podríamos decir que son los materiales constitutivos, que hacen posible la constitución de la representación, pero que no son traducibles en ella” (Grau, 2001: 40).

Pero el protagonista de *Me dolió* contempla, se conmueve con la ausencia de ese pasado, mientras el de *Ese día* (Beatriz García-Huidobro, primer lugar, 2003) prefiere simplemente no mirar. “Afuera las explosiones. Los destellos se cueñan por las cortinas corridas. Las ventanas tiemblan. [...] Gritos y quejidos. Luego los lamentos, los arañazos, el sonido reptante de los cuerpos. Después el silencio”. Aunque el polvo, las explosiones, sus destellos tienen efectos reales en la seguridad de la casa (temblores, estremecimientos), el personaje prefiere no escuchar, no ver, porque escuchar y ver significa recordar y recordar, poner en escena el recuerdo, significa hacerse cargo, hacerse parte de los gritos y quejidos, del sonido reptante de los cuerpos.

Así, escoge esconderse en lo privado, en lo propio. “Asegura la puerta. Se sienta a solas. Enciende la televisión”.

6. Para cerrar...

El año 2004, más de 22 mil personas participaron en el concurso “Santiago en 100 palabras”. Al hacerlo, buscaban hacer visibles los fragmentos de su memoria, las dolorosas y alegres rupturas de sus rutinas, de los flujos de su ciudad. El mero volumen de esa convocatoria nos habla de la cantidad de historias, de vivencias, de experiencias que quieren insertarse en el flujo de la cotidianidad de Santiago. Y es que tanto en sus historias como en sus estructuras breves, en los rasgos de diseño que se escogen para los cuentos ganadores y su posición en los muros del Metro, lo que logra este proyecto es hacer parte de un no-lugar algunos pedazos de la identidad fragmentada de la capital de Chile, trozos y trazos de la urbe desde un yo que les otorga, desde su subjetividad, significados en los bordes de los imaginarios urbanos oficiales.

EURE

Si en el espacio público posmoderno parece ser necesario seguir caminando, vivir la rutina y dejar lo cotidiano para el hogar, estas narraciones hacen irrumpir el ritual de improviso. Convierten en domicilio, en útero, en propiedad, lo que parecía ajeno, externo y otro. Porque, a pesar de que no dan cuenta de una ciudad total, centrada y organizada, sí se acercan a la experiencia de la ciudad fragmentada que está en la retina de cada uno de los viajeros del Metro, porque no sólo la narran, sino que son parte de ella.

La posibilidad de integración y de identidad ciudadana que proponen no es sólo la del acceso a los productos de la cultura, ni a dar voz a los que están marginados de los férreos círculos de producción de la industria cultural. Su presencia sugiere la posibilidad de configurar otro modo de patrimonio literario urbano, en el que las voces no sólo dicen el Santiago contemporáneo, sino que también son ese Santiago, porque lo ponen en escena, justo en la mitad de un espacio que no quiere devolver la mirada, un sitio donde la posibilidad de ver y ser visto parecía más ajena.

[2] "En 1950, sólo dos ciudades en el mundo, Nueva York y Londres, superaban los ocho millones de habitantes. En 1970, ya había once de tales urbes [...] Para el año 2015, según proyecciones de Naciones Unidas, habrá 33 megaciudades" (García Canclini, 1997: 74).

[3] "A particularly unique place in the urban landscape: neither about place or a part of place exclusively, but rather a conjoining of the two. It occupies a paradoxical space in the landscape, a kind of meta-place: continually referencing the landscape to which it has become an inextricable part".

[4] Los tipos de identificación que se generan son, por cierto, diferentes. Mientras en el caso sudafricano el mural es ejecutado por un grupo de artistas que acuerdan un tema y un estilo para sus pinturas, en Santiago en 100 palabras, cada gigantografía, cada cuento, expresa y pretende compartir un fragmento de lo que significa ser santiaguino, la percepción de uno de los habitantes.

[5] Líneas similares siguen Romero (1976) y Morse (1985). Ver Gorelik (2002).

[6] Análisis aparte merecería la incorporación de televisores en casi todas las estaciones del Metro. Se genera un modo de visionado nuevo para el medio audiovisual (ahora sí totalmente desconcentrado, breve, fugaz) y una nueva forma de convivir o, más bien, dejar de convivir en la espera de las estaciones.

[7] "Our look will be returned".

[8] Microbús, vehículo de transporte público (N. del E.).

[9] Está presente la sugerencia de que el personaje ejercía la prostitución, lo que nuevamente nos sitúa en la contradicción sugerida entre lo privado (el acto sexual, la familia y el hogar, los propios dientes) y lo público (el dinero, la calle, el financiamiento del Gobierno). También se evoca la dicotomía entre la ciudad de día y la ciudad de noche, entre la vida cotidiana que se lleva adelante a la luz y la que se da en la oscuridad de lo clandestino.

[10] Alimento de fabricación y venta callejera, muy popular en Chile (N. del E.).

[11] El nombre de los aviones que bombardearon el palacio de La Moneda fueron los Hawker Hunter, pero se respetó la ortografía original del cuento.

[12] Son la Memoria como salvación, la Memoria como una ruptura lacerante no resuelta, la Memoria como prueba de la consecuencia ética y democrática y la Memoria como el olvido, como caja cerrada. Para más detalles ver Stern (2000)

7. Referencias bibliográficas

- Blair, S. (2004). "Local modernity, global modernism: Bloomsbury and the places of the literary". *ELH English Literary History*, 71, 3: 813-838. <http://proquest.umi.com/>.
- Corvalán, D.R. (2004). "María". www.plagio.cl/04maria.swf.
- Costas, R. (2004). "Malas noticias aclamadas por la crítica". www.plagio.cl/04malas_noticias.swf.
- Figueroa, M. (2004). "Entrevista a Humberto Giannini. Una ciudad para el paso humano". *Boletín*, 14: 95-97. http://boletin.uahurtado.cl/2004/1004/entrevista_giannini.pdf.
- Franz, C. (2001). *La muralla enterrada*. Santiago: Planeta.
- Gajardo, J. (2004). "Me dolió". www.plagio.cl/04me_dolio.swf.
- García Canclini, N. (1997). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- García-Huidobro, B. (2003). "Ese día". www.plagio.cl/ese_dia.swf.
- Giannini, H. (1986). "Rutina y transgresión en el lenguaje". *Revista de Estudios Públicos*, 24: 243-256. http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1803_1065/rev24_giannini.pdf.
- González, S. (1999). "Domicilio y viaje: visitas a la alteridad". *Cinta de Moebio*, 6. <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/06/frames08.htm>.
- González, H. (2003). "Fantasmas sonoros". www.plagio.cl/fantasmas_sonoros.swf.
- Gorelik, A (2002). "Imaginarios urbanos e imaginación urbana: para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos". *EURE Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 28, 83: 125-136.
- Grau, O. (2001). "Lenguajes de la memoria". Grau, O. y R. Olea (eds.), *Volver a la memoria*. Santiago: Lom/La Morada.
- Hasse, K. (2003). "Secreto". www.plagio.cl/secreto.swf.
- Jameson, F. (1992). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Lohman, J. (2001). *The walls speak: murals and memory in urban Philadelphia*. Pennsylvania: University of Pennsylvania. <http://proquest.umi.com/>.
- Marschall, S. (2002). "Sites of identity and resistance: Urban community murals and rural wall decoration in South Africa". *African Arts*, 3. <http://proquest.umi.com/>.
- Matta, G. (2003). "Camino recorrido". www.plagio.cl/camino_recorrido.swf.
- Morse, R. (1985) "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)". Morse, R. et al. (eds.), *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires: Clacso.
- Mujica, M.C. (2004). "Entrevista a Carmen García, editora revista Plagio" (inédita).

EURE

Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ed. del Norte.

Romero, J.L. (1976). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI

Sarlo, B. (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura*. Buenos Aires: Ariel.

Silva, A. (1989) "La ciudad como comunicación". *Diálogos*, 23. www.felafacs.org/dialogos/pdf23/silvatellez.pdf.

Stern, S. (2000). «De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico. Chile, 1973-1998». M. Garcés et al.(eds). *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM.