ELECTRODOMÉSTICOS: EL FRÍO MISTERIO Y ESTRELLAS MUERTAS:
RECORRIDOS POR LA MEMORIA DE LAS RUINAS EN EL PAISAJE
CHILENO ACTUAL¹

POR

MACARENA URZÚA OPAZO
Universidad Finis Terrae-CIDOC

*Steranko tenía razón: la memoria es un hotel fantasma
lleno de pasajeros que se agitan en sus piezas recorriendo
rutinas autorrecursivas, contemplando el infierno que
se posa en las esquinas, el infierno que es aburrimiento,
soledad, desespero, suspensión de todo tiempo.*

Alvaro Bisama, *Caja negra*

*No puede llamarse ciudad el lugar donde uno se pone
a caminar y encuentra solamente ruinas maltrechas y
tierra abandonada.*

Sergio Chejfec, *Boca de lobo*

Si la ruina surge como una suerte de arquitectura no planeada que irá poblando el paisaje de vestigios de la memoria, se observará a través de estos dos ejemplos, creaciones de los últimos años en Chile, cómo lidian con el pasado cercano de los años ochenta y noventa. El documental *Electrodomésticos: el frío misterio* (2011) de Sergio Castro y la novela *Estrellas muertas* (2010) de Álvaro Bisama, dan cuenta de cómo la geografía y los mapas expuestos en ellos, se refieren a la pertenencia al paisaje, de modo que el lugar mismo deviene texto, y la cartografía, un intento de construir una identidad, una memoria individual que no necesariamente forma parte del relato de la historia reciente.

Los paisajes y recorridos presentes en estas vistas al pasado, muestran en primer lugar de qué manera se superponen las temporalidades en ellos. En segundo lugar, muestran de qué modo esa superposición habla de la historia, la memoria y la imposibilidad de

¹ Este trabajo forma parte de mi proyecto FONDECYT de Posdoctorado “Ruinas en el paisaje de la memoria. Recorrido por la producción literaria y cinematográfica chilena de la última década”. Proyecto N° 3130371, período 2013-2015.

cierto relato que es representado por la ruina. A través de los mapas de esta novela y el documental, podemos observar cómo se configura una parte de la memoria de los años ochenta y noventa en Chile, a partir de ciertos recuerdos registrados en el documental sobre la banda Electrodomésticos y de la ficción creada por Álvaro Bisama en *Estrellas muertas*.

En su introducción a *Ruins of modernity* (2010), los editores del volumen Julia Hell y Andreas Schönle definen la ruina y postulan que ésta ha perdido su función o sentido en el presente, mientras que retiene un sugerente, inestable potencial semántico (6). Asimismo afirman que sus límites son difusos, al intentar definirla, ya sea desde la estética o como una categoría conceptual, no se sabe dónde ésta empieza y dónde termina, si es un objeto o un proceso. De esta manera, al leerla desde hoy en día, esta lectura ocurre a partir de una tensión: “The ruin’s dialectic between absence and presence, fragment and whole, is also one between the visible and the invisible” (7). Hell y Schönle, citan a Walter Benjamin haciendo alusión a su definición de ruina en *El origen del drama alemán*: “La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario [...] Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (*El origen del Trauerspiel alemán* 180). De esta manera, tanto la ruina como la alegoría hablan de una disrupción en la relación entre la forma y el significado, ausencia y presencia, pasado y presente.

Por su parte Michael Lazzara y Vicky Unruh en la introducción a *Telling Ruins in Latin America* (2009), señalan que la ruina funciona como un poderoso generador para proponer reflexiones crítico teóricas, y agregan que muchos intelectuales del siglo XX la han concebido como una metáfora para ciertas preguntas (2).

Así podemos observar en los espacios de la película y el documental hasta qué punto la geografía, los mapas y el recorrido trazado en ambos, se refieren a una pertenencia al paisaje, de modo que el lugar mismo deviene en texto. El hincapié en los espacios marcados por las memorias se configura como el trazado de una cartografía alternativa. Un intento por construir una memoria fuera de lo oficial, la que no necesariamente forma parte de un relato colectivo.

En los últimos diez años ha habido en Chile una producción importante de documentales acerca de movimientos contraculturales durante la dictadura, tales como *Maldito: la historia de los Fiskales Ad-hok* (2004), que habla sobre el punk y el *underground* en el Santiago de los ochenta, o *Actores secundarios* (2004), que trabaja acerca de la generación de estudiantes secundarios que mostraron su resistencia a Pinochet. En este mismo contexto, aparece años más tarde, en 2010, el documental *Electrodomésticos. El frío misterio*, que presenta la historia de una banda de rock experimental, surgida en los ochenta, llamada Electrodomésticos. Para sus integrantes, quienes a pesar de no contar con una educación musical formal, ni menos aún con espacios de representación bajo la dictadura, surge la necesidad urgente de expresarse.

“Electrodomésticos” se apropia de sonidos del pop y de la electrónica naciente, totalmente importada de Europa, creando una vanguardia que se suma a la ironía del exitismo económico de los ochenta en Chile, los sonidos de *shows* evangélicos que pasaban en la televisión pública en esa época, junto a otros discursos de Pinochet, que son yuxtapuestos en sus temas.

Esta banda es la primera en usar el *sampling*, en el contexto de la música chilena, este modo de experimentación que hoy es realizado por computadoras, cuyos sonidos son digitalizados, nace de una forma más artesanal y adquiere otras connotaciones. Así lo sostiene Simon Reynolds:

se usaba principalmente como una máquina de citar, como dispositivo para copiar un segmento de música pregrabada y luego volver a tocarla en un teclado en cualquier tono o tempo [...] Esto implica que la fuente puede ser alterada hasta el punto de que no se la reconozca, abriéndose así un campo infinito de posibilidades de mutación del sonido. (155)

De esta forma el hacer música de cierta manera se democratiza, volviéndose no necesariamente imperativo el saber tocar un instrumento, ya que “rompe con las ideas tradicionales de ‘musicalidad’” (156).²

Los Electrodomésticos emplean estos *samplings*, no solamente como una manera de componer música, sino que en sus composiciones se ve cómo forma y contenido dan cuenta de una realidad fragmentada, plagada de imágenes y sonidos impuestos e impostados. Mirado desde el presente puede pensarse el uso del *sampling* como una herramienta que sirve también a la producción de memoria. Su música y su propuesta hablan de una necesidad de crear un espacio de representación que no existía para ellos en los años ochenta, en el contexto de la dictadura. La música deviene espacio, y aún más un instrumento subversivo: “su transgresión del copyright, su democratización punk de la creación musical” (Reynolds 157).

La primera escena que vemos del documental son las imágenes de una población, al parecer de madrugada. Se alude así a este frío, presente en el título del documental, que es también el nombre de una canción de la banda. La imagen de un terreno baldío, en donde un pedazo de zinc, suponemos el resto de algo, es movido por el viento, da la idea de un espacio que es ruina, un lugar que remite más a un pasado que a un presente. La realizadora Susana Díaz describe esta primera toma de manera muy

² Otra definición de este concepto es definida por Mark Katz en *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*: “Digital sampling is a type of computer synthesis in which sound is rendered into data, data that in turn comprise instructions for reconstructing that sound. Sampling is typically regarded as a type of musical quotation, usually of one pop song by another, but it encompasses the digital incorporation of any prerecorded sound into a new recorded work [...] a sound is cut up into pieces and then put back together to form a digitized ‘picture’ of that sound” (147).

poética: “una mediagua con sus techos a punto de morder el polvo por el viento y la lluvia. El amanecer y la desolación constituyen el frío misterio que con toda propiedad cala hondo en el espectador” (“Electrodomésticos”).³

En la siguiente escena, aparece Jordi Lloret, poeta que integra este movimiento contracultural, situado en un galpón que fuera antes uno de los escenarios de la banda Electrodomésticos. El espacio hoy se encuentra transformado en una bodega. Junto con Lloret y la cámara recorreremos los pasillos llenos de cajas vacías, otras llenas de papeles, imagen que puede leerse como un preludio al almacenaje de recuerdos y memorias que componen el documental. De esta manera, en la película se observa un deseo de mostrar los vestigios del pasado, junto con la idea de reterritorializar esas ruinas de la memoria. Cajas y archivadores viejos, empolvados, elementos de archivo que toman sentido otra vez al ser retratados por la cámara de San Martín. El gesto de darle un lugar a ese registro que también pertenece a un terreno desconocido olvidado, un galpón enmohecido en algún lugar de Santiago. Imágenes que a lo largo de la película van siendo intercaladas con archivos de prensa de la calle y la represión en los ochenta, dando cuenta del contexto en el que se genera la creación de un grupo como Electrodomésticos. Así, el documental también desentraña, excava y toma posesión de una memoria que desde el presente se lee como un archivo.⁴

Andreas Huyssen se refiere a la escritura de las ruinas en “Authentic ruins” y a la imaginación e imaginería catastrófica como algo propio de la modernidad. Así afirma: “Real ruins of different kinds function as screens on which modernity projects its asynchronous temporalities and its fear and obsession with the passing of time” (19). De esta manera esta temporalidad asincrónica se proyecta indistintamente en los fragmentos y residuos, en las ruinas de los recorridos mostrados por el documental y la novela.

³ Susana Díaz ha realizado, entre otros, el documental *Hardcore* (sobre música underground en los noventa), y se encuentra actualmente editando otro trabajo sobre las bandas femeninas en Chile durante los años noventa.

⁴ Varios autores se han referido a la relación entre ruina, archivo y narración, tal como Walter Benjamin en *The Arcades Project*. Recientemente el estudio acerca del archivo ha suscitado nuevas lecturas en torno a éste, tal como el trabajo de la historiadora Carolyn Steedman en *Dust from Dust: The Archive and Cultural History*. Steedman a su vez hace una relectura del texto de Derrida acerca de la llamada fiebre del archivo: *Archive Fever: A Freudian Impression*, cuya idea principal sería la exploración de la relación entre memoria y escritura (5). En la introducción, señala de qué manera el archivo es también una forma de mirar, una forma de conocimiento, es decir un símbolo o forma de poder (2). “The archive is a record of the past, at the same time as it points to the future. The grammatical tense of the archive is thus the future perfect ‘when it will have been’ (7)”. Steedman propone más adelante en el libro la idea de que al narrar la historia ésta nunca aparecerá de la forma en que será representada, “(the happening exists in the telling or the text)” (154). De esta manera, historia y narración son representaciones, la historia está hecha a partir de materiales que no existen, tampoco en el archivo, solo hay silencio (154).

Los integrantes de *Electrodomésticos* deambulan por la ciudad de Santiago como si fueran turistas del pasado que se ha derrumbado, del cual también fueron protagonistas. Estos recorridos se revisitan a través de la imagen y del lenguaje, donde se toma posesión de ese pasado y de una revisión que es crítica de él, como lo es también del presente.

El documental chileno reciente (durante los últimos veinte años) ha abarcado y representado tanto memorias autobiográficas como colectivas, relatos e historias que aún no habían sido estudiadas, o representadas. Algunos ejemplos como el documental que narra la historia de una banda punk, *Malditos: la historia de los Fiskales Ad-hok* (2004), o *Actores secundarios* (2004), acerca de los estudiantes secundarios contra Pinochet, entre otros, abordan el tema de la memoria reciente y del trauma de la dictadura para la generación de jóvenes que creció bajo el régimen de Pinochet, o bien que son hijos de exiliados o militantes políticos de oposición.

Para el teórico del cine Michael Renov la poética del documental opera en distintos planos y adquiere diversas funciones, entre ellas distingue las siguientes: “to record, reveal or preserve, to persuade or promote, to analyze or interrogate, to express [...]” (“Toward a Poetics of Documentary” 21). Podemos afirmar que estos mecanismos son los mismos que utiliza la memoria al recolectar ciertas historias; la memoria ordena las imágenes que se pasean por la mente de los retratados en el documental. El director lo que hace es enmarcar estos registros para darles un sentido y, en la terminología de Renov: revelar, analizar, interrogar.

Sergio Castro, director de *Electrodomésticos: el frío misterio*, al preguntársele sobre cómo aparecen memoria y nostalgia en la película, responde, en comunicación personal: “Los personajes de la película claramente tienen una nostalgia del pasado, pero creo que lo dicen con tanto humor que la lectura es otra, o mejor dicho, se le puede dar una lectura en el montaje”. Sobre este punto quisiera detenerme, ya que el documental sí alude a una memoria del *underground* dictatorial. Está compuesto de residuos y fragmentos de esa memoria, de los medios y del medio que ellos tienen para expresarse.

El documental tiene como una de sus protagonistas a la música de *Electrodomésticos*. Dentro del contexto de los ochenta, ésta es una de las primeras bandas electrónicas surgida en territorio nacional, pionera también en usar el *sampling*, es decir en usar deliberadamente la cita en sus composiciones, realizadas con cintas de casetes. Sus composiciones se nutren no solo de su música, sino que también a partir de retazos y citas de discursos de personajes populares como Yolanda Sultana (lo que funciona como estribillo), astróloga y predictora del futuro, favorita de Pinochet, el predicador norteamericano Jimmy Swaggart, así como también inserta fragmentos de versos del himno nacional, como se observa en el tema “Viva Chile”: “¿El Futuro de Chile a dónde está? En ese mar que tranquilo nos baña. Ahí está el alimento nuestro diario. Es tan barato el pescado y no lo sabemos utilizar. Amigos queridos, Yolanda Sultana

les dice: ¡Viva Chile!". El tema no tiene estribillo, nadie canta, sino que son estos discursos de otros los que forman la canción o más bien el *track*. En otro tema "Yo la quería", Carlos Cabezas toma la voz del asesino serial de la película de Miguel Littin *El chacal de Nahueltoro* (1969) que se inspira en el personaje y compone la canción, de la cual cito aquí un fragmento:

Parece que tomé lo primero que pesqué
Era el cuchillo que nos había regalado mi compadre
Y ella gritaba como loca, no sé porque gritaba tanto

No entiendo qué pasó
Yo la quería hartito eso sí
Yo la quería hartito
La verdad no entiendo
Estábamos re-bien, no entiendo

Por su parte, el director Sergio Castro sostiene: "Son una banda experimental que obviamente tenían la dictadura metida en el cuerpo (quién no la tenía ahí) y esa mezcla producía algo raro, encriptado, muy hermético [...] El *sampler* es fundamental, es la repetición, es el origen conceptual de la banda" (Castro).

Este *sampling* sin duda puede analogarse al trabajo y rol de la memoria, en cuanto a rescatar esos archivos hoy, los que sin duda estarán traspasados por ciertos sonidos que la acompañan: la televisión, la radio, la omnipresencia de los medios de comunicación masiva y el uso de ellos durante la dictadura. En síntesis, lo que significó la explosión de la cultura de masas entre los ochenta y los noventa. Estos archivos de la memoria colectiva o de masas son rescatados y mezclados generando una nueva propuesta y discurso. Así uno de los entrevistados en el documental se refiere a que ésta es otra resistencia, esta forma de hacer arte y no de hacer protesta de forma tradicional. Lo que hace Electrodomésticos es apropiarse de estos discursos de la radio o la televisión para darles un uso y sonido pop-electrónico que hoy puede leerse como un relato que es más bien una porción de una memoria colectiva, que denota aburrimiento y desencanto. Un relato que es también "sampleado" desde esta nueva forma de crear, que deviene también en protesta, como sostiene Carlos Cabezas: "Creo que lo que hacíamos era en protesta por lo fome⁵ que era todo, y por el extremismo que habitaba en todos lados; y contra el toque de queda contra las restricciones [...] Me atacaba el Canto Nuevo. Para mí, todo eso era la retórica de la retórica" (García, *Canción valiente* 376). Es así como el grupo con su música crea otro "paisaje sonoro", diferente al que sonaba en la

⁵ Según la Real Academia Española, fome significa "aburrido, sin gracia".

calle, la radio, la televisión.⁶ Sonidos que todos quienes vivimos en esa época en Chile oímos: la adivina en la radio Yolanda Sultana, el predicador evangélico Jimmy Swaggart.

Desde otro punto de vista, *Electrodomésticos*, la película, en su factura y poética, incluye registros de la época y relatos de cada ex-integrante de la banda aquí retratada, los que irán creando un discurso que muestra cómo la memoria se va desdibujando. De modo que su configuración es la de un recuerdo que parece cada vez más una ruina, en el sentido de que ésta muestra en sí la dimensión del pasado y del presente. Por lo tanto, es necesario volver a revisitarla y reapropiarse de ella.

Gran parte de los documentales producidos desde el 2000 en adelante, se presentan como un intento de ir contra el olvido del pasado reciente, o bien en palabras de Nelly Richard se oponen al “blanqueamiento de la memoria”, tal como lo había señalado en *Residuos y metáforas*. Un blanqueamiento que se apropió de gran parte de los discursos de la transición a la democracia chilena. En concordancia con esta idea, Castro San Martín cree que su película no atañe solo a la banda retratada: “A veces pienso que “Electrodomésticos” es el pretexto para hablar de otra cosa. No se hablará mucho de los “Electrodomésticos”, podíamos decir que son el protagonista pero más un documental desde ellos que sobre ellos” (Castro). En este punto, adquieren especial relevancia la perspectiva de los integrantes de la banda como Cabezas o Paredes al mirar el momento histórico y cultural en el que surgen, para recorrer su propia memoria y con ella la del Chile neoliberal primero y luego democrático.

El final del documental muestra un “*close-up* descifrado”, como sostiene Susana Díaz en su reseña: “*Electrodomésticos, el frío misterio y Pank, orígenes del punk en Chile*; dos visiones retrospectivas sobre los ochentas”. Según Díaz esa escena nos muestra un paisaje desolado, que da cuenta del vaciamiento del presente de la memoria de los ochenta: “Tongoy actual, playa desolada, probablemente en invierno, cámara subjetiva, tomas largas y fijas, buena fotografía. Los músicos se dejan captar por el lente, se devela el misterio que se construye anteriormente con la ausencia de los miembros de la banda. Carlos Cabezas y Silvio Paredes, dos dinosaurios de la música” (“Electrodomésticos”). Este final habla de una memoria que se va vaciando, así como también se muestra un paisaje playero, antiguo lugar de fiestas, pero que hoy es mostrado en invierno, despojada del aura de la juventud. En otras escenas el paisaje es mirado desde la ventana, de esta manera se nota un cambio en la percepción de aquel espacio playero, el cual deviene en un paisaje cada vez más vaciado y nostálgico para los protagonistas del documental.

⁶ En una entrevista con Marisol García, el líder de Electrodomésticos confesaba: “teníamos la conciencia de que en lo que uno escucha inconscientemente en la micro, en la calle, hay muchas claves de lo que somos, de cómo somos, de cómo hacemos las cosas, de lo que esperamos. Las cosas que estaban mimetizadas en el paisaje sonoro las tomábamos, las cambiamos de contexto, ofrecíamos otra lectura” (“Electrodomésticos”).

ESPACIOS AFECTIVOS: LA MEMORIA OCHENTERA Y LA RUINA DE LOS NOVENTA

*De noche, las luces desparramadas profusamente
por cerros y avenidas dan cierta seguridad al paisaje
que, sin ellas, parece partir a la deriva, empujado
por el viento sur. Las rachas son violentas; las luces,
inmóviles*

Benjamín Subercaseaux, “Donde Valparaíso aparece
muy lejos o muy cerca, según el camino que tomamos”

Estrellas muertas, la novela de Álvaro Bisama, publicada en el 2010, y ganadora del Premio Municipal de Literatura el año 2011, se presenta como un contrapunto a otra visión de las ideas de derrota y desencanto de la juventud en posdictadura. El texto habla de aquellos jóvenes marginales que no han sido protagonistas de ninguna historia, ni menos de una épica, han quedado fuera de esos grandes relatos, de manera que ésta narrativa se presenta asimismo como una literatura que representa aquel fin de las utopías.

Tanto la novela como el documental muestran diferentes escenas y *slide-shows* de espacios y mundos más cercanos a la contracultura. Y con esto hablan también de la caída de relatos anteriores, de aquellos grandes discursos y también de los espacios que están a punto de ser cubiertos por el olvido. El documental muestra el *underground* de fines de los ochenta, mientras que el mundo mostrado en *Estrellas muertas*, se fija en el discurso gastado de estudiantes universitarios de izquierda en los años noventa en la ciudad de Valparaíso.

Uno de los temas principales de la novela *Estrellas muertas* es la memoria y el olvido, situados desde el lugar de la ruina, la cual es elaborada a partir del relato del pasado que tampoco es superado por los narradores, de hecho éste tiñe todo el presente. “El” y “ella”, dos ex universitarios se reúnen a recordar las andanzas del Donoso y Javiera, ésta última ha sido torturada durante la dictadura y además fue parte del Partido Comunista. Javiera fue compañera de universidad de quienes van armando este relato a retazos. El diálogo en el cual se enmarca esta otra historia, habla en gran medida del desencanto y sobre todo del territorio ruinoso y decadente del Valparaíso de los años noventa.⁷

⁷ Pensar hoy en mayo de 2014 en el paisaje de la ciudad de Valparaíso, me lleva indistintamente a observar dos imágenes de este lugar que claramente quedan fuera de su imagen de postal. En primer lugar el edificio del Congreso Nacional, cuya construcción se comenzó bajo órdenes de Pinochet a fines de la dictadura. De modo que hoy observamos un monumental edificio, que no guarda ni relación ni proporción con el resto de la ciudad y se erige como un último estertor del periodo dictatorial. En segundo lugar, la vista de la ciudad es de una ruina: tres de sus cerros completamente destruidos por un incendio (abril de 2014), que destruyó 2.500 viviendas. En palabras de Álvaro Bisama: “Ardió la

Más adelante en la novela, podemos situar el texto a través de ciertas marcas temporales que aluden a que se está hablando de los años noventa en Chile:

Dijo ella: Pasaron cosas malas. Creo que por esa época se murió Cobain. Creo que por esa época se mató un tipo que conocía. Se tiró de un octavo piso, deprimido porque la ex no le contestaba el teléfono. No era amigo pero lo conocía de los pasillos. O, mejor dicho, creo que no me acerqué, pero había tomado jarabe ese día y puede que sí me acercara pero me olvidara de su rostro, de cómo los padres lo habían peinado y vestido para estar presentable ante las condolencias de todos [...] Mi propio recuerdo se desvanece, mi memoria se convierte en algo que funciona sólo de oídas, que funciona como un relato contado por los otros, por una voz que no es la mía [...] ¿No te ha pasado, como me pasó a mí, que pierdes la memoria y cuando abres los ojos y la recuperas, hay una mujer golpeada, un bebé muerto y una cantidad de mugre alrededor? (95)

La memoria es una ruina, y un despojo, la “mugre” es el paisaje social, cultural, lo externo que rodea a esta época en la que murió Cobain, los años noventa, los años de la transición democrática, y de la supuesta alegría que llegaría con la democracia. En este sentido no sólo es un contraste con esta idea, sino que también llama la atención la cara, mostrada en la novela, de la ciudad de Valparaíso, diametralmente opuesta a aquella publicitada hoy como el lugar turístico y pintoresco, Patrimonio de la Humanidad, según la UNESCO.

Para Andreas Huyssen, la ruina aparece en la forma de una arquitectura que parecería atravesar el fondo de la imaginación estética que privilegia el fragmento y la alegoría, el collage y el montaje, liberada del ornamento y de la reducción de lo material (“Authentic Ruins” 19). Así es cómo el Valparaíso de *Estrellas muertas* es un paisaje de ruinas, de fragmentos en donde vemos diversas temporalidades. Una ciudad que deviene también en textos en la que todo termina siendo absorbido por esas calles: el amor, la memoria y la historia. La historia de Donoso, un joven estudiante que comienza a militar más que nada por enamorarse de “la Javiera”, con quien luego tienen una hija, termina en tragedia con la muerte de la niña. El relato se da a través de un diálogo entre dos personas, que van reconstruyendo a partir de retazos esta historia llena de imágenes compartidas de la tragedia, de la que fueron testigo: lo ocurrido con Donoso y la Javiera, y la historia que les tocó vivir. Es decir, la ruina de la gran historia, que se transformó en el comienzo del desencanto, junto con el establecimiento de los noventa en el contexto de la transición, pero visto aquí desde la provincia. De esta forma la ruina, usada como alegoría se refiere a cómo ésta conecta

pobreza”, como señaló en una crónica publicada en la revista *Anfibio*: “El incendio desnudó el verdadero rostro de Valparaíso, ese que solo aparece cuando la máscara del patrimonio se cae al no alcanzar a resolver la narración de un espacio colectivo. Así, el incendio triunfó ahí donde los narradores y los poetas y los arquitectos y los nostálgicos de la ciudad han fracasado: describir Valparaíso”.

en ella el pasado y el presente, desplegándose en ella la historia que va narrándose a medida que leemos el libro.

Para Ignacio Álvarez, las novelas contemporáneas en el caso chileno pueden leerse como alegoría nacional: “Todo texto literario es una alegoría contextual, lo que implica eventualmente el nivel nacional de ese contexto [...] cabe hacerse cargo de lo nacional como el nivel de integración del texto alegórico” (19-20).⁸

En la novela de Bisama se muestra el espacio y la narración poblados de muertes, decepciones, paisajes en vías de desaparecer, o ya abandonados, tiñéndose de olvido. Así se observa en el capítulo 16, el cual tan solo consta de las siguientes líneas: “¿Te acuerdas del puerto en esos años?, dijo ella. Dije: Sí, la ciudad entera era una ruina” (*Estrellas muertas* 41).

Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, señala que la literatura de posdictadura en el Cono Sur, particularmente la narrativa, se caracteriza por mostrar lugares mayoritariamente deshabitados o en vía de desaparecer. Los textos de este período expresan “alegorías de la derrota”. Para Avelar “la alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia [...] Alegoría sería la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido” (19-20). Esto se expresa, sostiene Avelar, en una obsesión de muchos de los autores por situar estas narrativas en lugares sin nombre, antiguos restos de lugares, que aparecen en estos textos posdictatoriales, es decir, ruinas. Avelar toma el concepto de alegoría a partir de la reflexión de Walter Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán*. Así, tanto en Benjamin como en Avelar la conceptualización de *alegoría* aparece como una forma de hablar de un pasado que se ha vuelto un residuo, una ruina que sobrevive en el presente. Sin embargo Avelar, en un artículo publicado más recientemente (2009), sostiene que actualmente la producción posdictatorial ya no solo se fija en fragmentos y metáforas: “over time the metaphors of recovery, recuperation, and restoration have lost relevance” (“History, Neurosis and Subjectivity” 184). Es decir que el relato sobre la memoria ya no es uno, sino que se vuelve una pregunta que está siendo cuestionada todo el tiempo, ya que los relatos también son múltiples y contradictorios. Si bien Avelar se refiere a la narrativa argentina reciente, creo que su reflexión sobre discursos y representaciones de la memoria en la posdictadura pueden analogarse a los relatos aquí presentados y leerse como alegorías de la memoria reciente, particularmente en la novela de Bisama.

Parte de estos paisajes de ruinas, se hacen presentes como imágenes en la ficción de la memoria de los noventa en la novela *Estrellas muertas* y del recuerdo de los ochenta en el documental *Electrodomésticos: El frío misterio*. Para Michael Roth, historiador del arte, resulta más útil hablar de procesos de ruina, en el sentido de cómo

⁸ Álvarez en su artículo, discute y reescribe el concepto de alegoría como una característica de las narrativas tercermundistas planteadas por Fredric Jameson en “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986).

el lugar mismo se transforma en un trazo del pasado que expresa su propio proceso de decadencia (*Irresistible Decay* XI). El pasado y el presente se proyectan en una pantalla que son los muros de la ciudad, un lugar narrado desde una distancia como en este documental y esta novela.

La novela *Estrellas muertas* dibuja un mapa alternativo, al situarse deliberadamente desde un espacio de ruina al margen de lo urbano. Al leerla se puede reconocer una memoria que no solamente habla del pasado histórico, sino que también se vincula al paisaje mismo. Aquí la función de la ruina es la de inscribirse en el territorio quebrado, en donde tanto personajes como paisajes son residuos de un pasado inmediato, restos de una historia no narrada, haciendo de la narración una resistencia y una forma de resignificar el pasado.

De esta manera, si volvemos a leer la figura del ángel de la historia descrita por Benjamin en una de sus “Tesis de la filosofía de la historia” y extrapolamos su figura a la del narrador de *Estrellas muertas*, o a la música creada por Electrodomésticos, se puede confirmar de qué modo estas representaciones no se someten al discurso de la historia, o a las filosofías deterministas del progreso y tal como Hannah Arendt discute en 1944 en su texto “Kafka”, el ángel no acepta aquella “natural law of ruin” (Hell y Schöle 9).

A través de las diversas voces que aparecen tanto en el documental y la novela, se le intenta dar sentido a estos discursos, retazos que aparecen en pantalla y página, respectivamente. Las voces que aquí aparecen son voces en *off*, se narra siempre desde un afuera, tanto en *Estrellas muertas* como en *El frío misterio*, se habla desde la incomodidad de un pasado, haciéndose más evidente aún en la novela, dónde son “Él” y “Ella” quienes van narrando, casi como una trama cinematográfica, la historia central de Javiera y Donoso. En la siguiente cita, en donde se reflexiona sobre la escritura del testimonio, vemos incluso la desconfianza en la idea del fragmento como una forma de narrar:

[Una mujer belga] Dijo que era imposible escribir cualquier clase de testimonio, porque la idea misma es superflua y falsa; porque lo que recordamos de nuestro pasado, de la vida de los otros, son apenas fragmentos machacados, momentos sueltos que intentamos unir y pegar para que reemplacen la experiencia, para que sean la experiencia, dijo ella. (24)

De modo que los narradores en *Estrellas muertas*, intentan darle algún sentido al pasado, a la escritura y a los fragmentos de memoria que van surgiendo, a medida que transcurre el diálogo que compone la novela. Al dar cuenta de la ruina en la que ha devenido la ciudad en esos años, a través de descripciones tanto de lo exterior como de la arquitectura ruinosas: “La década del ochenta ya había terminado, pero ese departamento era su mausoleo. Pero no era sólo eso. El campus completo era así. Aún

recuerdo su arquitectura” (Bisama 47). En el mismo capítulo 19 se hace evidente esa sensación de sentirse fuera, del espacio y la historia experimentada por esos jóvenes, en cuanto a su inclusión en el olvido que es asimismo una forma de exclusión:

La universidad era el verdadero museo de una revolución que nunca había llegado, de una resistencia que había sido masacrada en las trincheras [...] El pasado era una liturgia donde estábamos excluidos del milagro, dijo [...] La era de la sangre y el vértigo ya había pasado. A nosotros nos tocaba sentarnos en el suelo y escuchar en silencio los cuentos de la guerra. (47-49)

Habitar un lugar que es un museo, un vestigio de alguna memoria heroica a la que no se puede entrar. Los personajes de la novela solo pueden acceder a un relato, a una capa de esa memoria, a recorrer ese espacio como un mapa del pasado. No obstante, se observa que más allá de una añoranza por un pasado lo que se advierte es una crítica por el presente. Así podemos observarlo en el siguiente pasaje de la novela de Bisama, donde el protagonista contempla la siguiente imagen que habla de un naufragio y sus remanentes, es decir, la ruina:

Yo miré una de las fotos del naufragio. La imagen era ambigua: el hundimiento del barco podía ser también un submarino saliendo a la superficie. O un cetáceo. Recordé alguna vez que fui a la caleta Quintay y caminé por su ballenera abandonada. No había nadie ahí. Lo que ahora era abandono antes había sido un mar de color rojo sangre, lleno del olor a cadáver de ballenas gigantes muertas. La imagen del naufragio me recordó todo eso: la pestilencia fantasma que nunca sentí, esa factoría abandonada, la sensación horrible de que lo nuestro se rompió de modo irremediable. (22)

Una idea similar en cuanto a cómo se experimenta aquello olvidado, en vías de constituirse como ruina, es planteado por Svetlana Boym en su artículo, “Ruins of the Avant-Garde”, al sostener que las ruinas no son solamente recordatorios: “but ruins are more about remainders and reminders [...] Ruins make us think of the past that could have been and the future that never took place tantalizing us with utopian dreams of escaping the irreversibility of time” (58). Asimismo, Boym sostiene que el sentido de las ruinas no puede ser controlado: “Ruins are not only anthropomorphic but also anamorphic: in our imagination they morph into different shapes like clouds or stones; they make up the invisibles cities of our dreams and nightmares, conjuring them to life and they reveal the memento mori in every lively tableau [...]” (83). Siguiendo esta idea, la ruina toma diversas formas y tanto discurso como personas son también residuos de ese naufragio, la forma de los narradores es también cambiante en su apariencia y sentido, “Pero no somos esos reflejos, dije yo. Aunque estemos acá, quebrados y quebrándonos, dije. Dijo ella: No. No lo somos. Somos el mar negro de las fotos. La superficie sucia del océano donde todo se hunde. Eso somos” (Bisama 74-75).

Así la novela de Bisama conjura espacios físicos y de la memoria en el texto para traerlos al presente, haciéndose evidente la atemporalidad y la visión crítica del pasado sin una añoranza por éste. Los espacios y discursos hablan del olvido, de espacios que se vacían de significado. Esas palabras, no hacen más que intentar revivir un pasado del desencanto. Esta idea, que exhibe un espacio que va vaciándose está presente también en *El frío misterio*, en donde las imágenes de la ciudad, el recuerdo y los recorridos de los protagonistas de la movida contracultural ochentera traen al presente ese pasado que ya no vuelve, salvo en el relato y en la recreación de esos mapas que fueron por ellos transitados.

Electrodomésticos con sus composiciones dieron cuenta de una crítica inmediata al presente vivido, hacia fines de los ochenta en Chile. Desde su forma de crear puede observarse una particular mirada a la contingencia, así lo sostiene Irene Depetris: “Si en el manejo de la repetición se ponen en duda ciertas ideas del sentido común del presente, en *Electrodomésticos*, el uso de *samplers* y secuenciadores permite asimismo una nueva perspectiva de lectura del pasado en su diálogo con el presente.” (“Desterritorializando el espacio sonoro” 5). *Electrodomésticos*, a partir de estos sonidos, revelan de qué modo esa superposición habla en ese momento y escuchados los temas desde hoy se refieren también a la historia, la memoria y a la imposibilidad de armar cierto relato, que se construye como fragmentario. El recurso del *sampling* se convierte en un eco de los sonidos que acompañan a los años ochenta: la televisión, la publicidad, la radio, los discursos de los políticos en cadena nacional, en resumen: los medios masivos.

En el contexto de los ochenta y los noventa, *Electrodomésticos* encuentra y crea una forma de dialogar con el presente y con el pasado, a partir del uso de estos fragmentos, de mezclar, poner música, realizar *sampling* a partir de los sonidos del entorno. Actualmente, la banda ha seguido componiendo y tocando, alejándose de la inmediatez de la crítica al presente y la actualidad, al ruido de fondo del Chile de los ochenta.

Podemos afirmar que en ambas narraciones, las cartografías y recorridos denotan y hablan de una multitemporalidad. El habitar una ciudad, implica deambular por la historia y la memoria, al mismo tiempo que constata de qué manera esos espacios están siendo constantemente despojados de su memoria y se constituyen como lugares que exponen el olvido. La novela de Bisama y el documental de Castro San Martín, se construyen como cartografías que son personales, se apropian del mapa de la ciudad de Valparaíso y Santiago, respectivamente, y asimismo toman posesión de esa memoria. El paisaje y la ruina, el recorrido por la ciudad como un mapa íntimo del amor y de los afectos en el contexto de los años noventa.

La teórica Giuliana Bruno en *Atlas of Emotion*, se refiere a los conceptos de cartografía y mapa, los cuales se van transformando por el cine y la literatura:

In cartographic terms, a story can be laid out as an experiential trajectory on an existing geographic map, as on a palimpsest, and that map will be transformed in the process. Like cinema and its spatially bound genres, many books are built around, across, and through a map of specific places and, through their narratives, reinvent and revisit sites charted by emotional cartography. Thus in spatial forms of literature, as in film narratives, fiction participates in the architectonics of a social psychogeography. (234)⁹

Estas cartografías emocionales de la ruina y el desengaño, podemos leerlas en este caso a partir de los recorridos por los espacios de Santiago y Valparaíso, en el documental y la novela, respectivamente. Ambos viajes hablan de la reminiscencia no solo de la memoria, sino que también intentan construir un presente a partir de un recuerdo de aquellos mapas personales, que están cargados de intimidad y experiencia. De la incapacidad de dialogar, de narrar, incluso desde la ficción, aquella que termina construyendo tanto espacio como lenguaje en ruina.

Bisama hace una representación del Valparaíso de los noventa, no del sector turístico, no de los cerros, ni de la postal. Sino que por el contrario, aparece un espacio más parecido al referido por Benjamín Subercaseaux en los años cuarenta en *Chile o una loca geografía* (1948), descripción que bien podría representar en gran parte a la ciudad hoy: “Las últimas casas del plan apoyan en ellos sus dependencias interiores, y hay vetas de agua que carcomen la arcilla, y las gallinas merodean entre las ruinas del viejo funicular que dejó ahí sus pilotes de cemento y un trozo de riel” (137). Bisama, desde ese paisaje ruinoso, reconstruye narrativamente un Valparaíso en donde el espacio no es visto con nostalgia, sino que es más bien una nostalgia reflexiva, es decir crítica, que no se queda en el pasado. Svetlana Boym, en *The Future of Nostalgia*, la define como una nostalgia que es crítica y que no sólo se queda en el restablecimiento de la ruina (55). Boym en su análisis distingue dos tipos de nostalgia: restauradora y reflexiva, siendo esta última aquella que pretende reconstruir esa memoria, no desde una nostalgia que sólo añora, sino que con una visión crítica que es muchas veces irónica y paródica, contiene un elemento de humor. Y así distingue Boym estos dos sentimientos: “Restorative nostalgia invokes national past and future; reflective nostalgia is more about individual and cultural memory [...] Nostalgia of the second type is more oriented toward an individual narrative that savors details and memorial signs, perpetually deferring homecoming itself” (49).

Ninguna de las dos representaciones analizadas aquí se quedan en esa añoranza (*longing*) de lo pretérito, esa mirada hacia el pasado está cargada también de crítica. Así lo vemos hasta en la última sección de *Estrellas muertas*:

⁹ Bruno toma como punto de partida el estudio de Franco Moretti, *Atlas de la novela europea 1800-1900*.

Todo lo que yo conocía se extinguió. La humanidad completa se volvió una legión de vampiros, una multitud de ratas detenidas en medio de la pista de baile, a centímetros del espeñadero. Nunca más volvimos al Hesperia. Entre nosotros, en algún momento del futuro, sobrevino el llanto [...] Nunca salimos de ese café. Nunca nos fuimos de ahí, nunca abandonamos realmente el puerto. La ciudad se quemó, desapareció. El cielo se llenó de estrellas muertas. (184)

Un cielo lleno de estrellas muertas, no permite ser leído en una temporalidad común, entre lo visto y lo interpretado. El futuro está lejos de ser una promesa de éxito de cambio, o la idea de que en la juventud se encuentra el futuro del país, aquel discurso gastado que venía desde la era pinochetista. Esta lógica funciona también con aquella repetición del siguiente verso en el tema de *Electrodomésticos* llamado “Viva Chile”: “¿El futuro de Chile dónde está?”.

Por su parte, la novela de Bisama funciona como una pantalla en donde se proyecta el pasado y en la cual vemos también el presente de la narración: es decir, leemos tal como los narradores el pasado en capas, pero siempre con una mirada crítica a aquella memoria descrita de los años noventa. Valparaíso es de este modo no solo una metáfora, es una muestra del desencanto, y también un soporte de las memorias que en ese espacio transcurren. Francine Masiello en “Los sentidos y las ruinas” sostiene la idea de que la ruina contiene una conexión entre pasado y presente, y también entre vida y muerte: “[las ruinas] señalan lo precario de toda producción humana en la cual artista y crítico trabajan a partir de los restos de la cultura heredada para confabular una novedad” (105). De esta manera tanto en el texto de Bisama y la película documental sobre *Electrodomésticos* se trabaja a partir de los restos o retazos de lo anterior, pues ambas transportan a sus personajes ficcionales o reales al habitar esa ruina, y al mismo tiempo dejarnos como espectadores de la nostalgia, tal como lo plantea Huyssen en relación a la ruina: “In the body of the ruin the past is both present in its residues and yet no longer accessible, making the ruin an specially powerful trigger for nostalgia” (“Nostalgia for Ruins” 7). En ambas obras el pasado aparece como algo inaccesible, de narrar o de filmar: sólo accedemos a él a través de estos recorridos y cartografías afectivas. Según el crítico y escritor Patricio Jara, la novela de Bisama retrata en sí a una generación:

Tan simple pero a la vez complejo: mostrar en vez de decir: dejar que los personajes digan cosas (cosas), que echen espuma por la boca, que hablen en lenguas y se azoten la cabeza en la muralla de tanto punk grabado en mesas de cuatro pistas [...] Estrellas muertas es un planeta rocoso como lo fueron las universidades chilenas en los 90. (270)

Un espacio detenido en el tiempo, que el autor extrae desde el recuerdo más profundo tal como la narradora señala: “Mi propio recuerdo se desvanece, mi memoria se

convierte en algo que funciona sólo de oídas, que funciona como un relato contado por los otros, por una voz que no es la mía". (Bisama 95)

En el caso de *El frío misterio*, lo que vemos es también un deambular por un paisaje afectivo que va de Santiago a Tongoy, recorrido revisitado por Carlos Cabezas, Silvio Paredes y otros músicos y protagonistas de la movida musical *underground* de los ochenta, para la realización del documental. De este modo podemos leer estos espacios transitados desde una clave afectiva, de acuerdo a lo planteado por Giuliana Bruno, en la que lo que se observa es "the plan of an unconscious topography in which emotions can "move" us, for they are organized as a course" (245). Es decir el mapa, esa cartografía a la que asistimos como espectadores es también el texto del recuerdo, el deambular por el pasado: la ciudad y la playa en el caso de *El frío misterio*. Y por otra parte, de asistir al desenterramiento de la experiencia en el caso de la topografía del Valparaíso noventero narrado por Él y Ella, en la novela de Bisama, un lugar que se ha quemado y solo se ven desde el cielo las estrellas muertas, aquellas que tardamos años en reconocer.

En este sentido es que nosotros lectores y espectadores nos enfrentamos a espacios y ciudades que se leen y también nos leen a nosotros, ya que ambas narraciones se sitúan en lugares determinados y ampliamente reconocidos por quienes alguna vez han visitado Chile.

Así, es posible ver las capas que componen ambos recorridos, una ciudad que es vista tras la superficie de un texto y que puede leerse como un palimpsesto, Valparaíso es escrita y revivida desde un mapa emocional. De manera que nosotros los lectores percibimos el espacio, al mismo tiempo que éste deviene en ruina y en texto. Así nuestro recorrido por la historia chilena reciente aparece cada vez más distante como otra estrella ya muerta, hacia la que se voltea la vista, tal como se haría al enfrentarse a un espacio ruinoso para intentar leer un pasado, o al menos revisitarlo. Así podemos confirmar la idea planteada por Kerstin Barndt: "Ruins are palimpsests that invite us to contemplate a layered temporality" (270).

Esta temporalidad por capas que permite leer el espacio de ruinas como un palimpsesto permite también crear subjetividad. Fuera de una narrativa autobiográfica o de una memoria de lo histórico o lo colectivo, lo que aquí se presentan son miradas, las que se sitúan más allá de aquel "giro subjetivo" planteado por Beatriz Sarlo. Creo que es posible hablar de un "giro espacial", según lo planteó Fredric Jameson y más aún: del hecho de volver la mirada a un territorio que se lee como esa cartografía afectiva e íntima. Mirada que con ambas narrativas, presentadas aquí, permite acercarnos a otras preocupaciones del Chile actual y leer como en palimpsestos aquellas ruinas de espacio y de memoria. *El frío misterio* y *Estrellas muertas* crean paisajes dentro de cada ciudad,

Santiago y Valparaíso, respectivamente: uno es un paisaje sonoro, revisitado desde una nostalgia por el contexto en el que surgió la banda Electrodomésticos, dando cuenta de ese desencanto de ser joven en los ochenta, la falta de discurso que los interpelara, y ese estar harto o “chato” en sus propias palabras de ese momento histórico en que se desarrolló su juventud.

El otro espacio descrito es un paisaje ruinoso al ser recordado y redibujado por esta narración. Una ciudad que no puede habitarse si no es desde la ruina, desde el despojo del pasado y del lenguaje que no puede llenar el presente. Desde ambos espacios, desde su ficción y su registro permiten leer y percibir en ellos un palimpsesto, otra nota de la memoria reciente en Chile, desde la ficción y la creación musical. La imagen de un frío misterio se acopla a ese cielo que se hace también pasado y no puede leerse, tal como se hacen ilegibles, por años luz, las *Estrellas muertas*.

BIBLIOGRAFÍA

- Actores secundarios*. Pachi Bustos y Jorge Leiva, dirs. Chile: Alerce, 2004. DVD.
- Álvarez, Ignacio. “Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y del dos mil”. *Taller de Letras* 51 (2012): 11-31.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- _____. “History, Neurosis and Subjectivity: Gustavo Ferreyra’s Rewriting of Neoliberal Ruins”. *Telling Ruins in Latin America*. Michael Lazzara y Vicky Unruh, eds. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Barndt, Kerstin. “Memory Traces of an Abandoned Set of Futures. Industrial Ruins in the Postindustrial Landscapes of Germany”. *Ruins of Modernity*. Julia Hell y Andreas Schönle, eds. Durham: Duke UP, 2010. 270-93.
- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada editores, 2012.
- _____. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus. 1989. 175-93.
- _____. *The Arcades Project*. Cambridge: Bel Knap UP, 2002.
- Bisama, Álvaro. “Ardió la pobreza”. Crónica. *Revista Anfibia*. 21 abril 2014.
- _____. *Caja negra*. Santiago: Ediciones B, 2006.
- _____. *Estrellas muertas*. Santiago: Alfaguara, 2010.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York, 2001.
- _____. “Ruins of the Avant-Garde. From Tatlin’s Tower to Paper Architecture”. *Ruins of Modernity*. Julia Hell y Andreas Schonle, eds. Durham: Duke UP, 2010. 58-83.
- Bruno, Giuliana. “A Cartography of Emotions”. *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002. 223-27.
- Castro San Martín, Sergio. “Re: Preguntas documental sobre Los Electrodomésticos”. Mensaje a la autora. 13 de marzo de 2010. E-mail.

- Depetris Chauvin, Irene. “Desterritorializando el espacio sonoro: Electrodomésticos y la crítica del Milagro Chileno”. Ponencia presentada en ICA 54, Viena, Austria. Junio, 2012.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Eric Prenowitz, trad. Chicago: U of Chicago P, 1998.
- Díaz, Susana. “*Electrodomésticos, el frío misterio y Pank, orígenes del punk en Chile; dos visiones retrospectivas sobre los ochentas*”. *Revista bajo tierra*, 2010.
- _____. *Hardcore: la revolución inconclusa*. Santiago: 2011. DVD.
- Electrodomésticos: el frío misterio*. Sergio Castro San Martín, dir. Santiago: 2010. DVD.
- García, Marisol. “Electrodomésticos. Experimentos con cintas”. *Musicapopular.cl. La enciclopedia de la música chilena en internet*, 2010. Web. Agosto 2012.
- _____. “Nuevo pop: La voz de los ochenta”. *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B, 2013.
- Hell, Julia y Andreas Schönle, eds. “Introduction”. *Ruins of modernity*. Durham: Duke UP, 2010. 1-14.
- Huyssen, Andreas. “Authentic Ruins”. *Ruins of Modernity*. Julia Hell y Andreas Schönle, eds. Durham: Duke UP, 2010.
- _____. “Nostalgia for ruins”. *Grey Room* 23 (2006): 6-21.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- _____. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text* 15/15 (1986): 65-88.
- Jara, Patricio. “Desde el planeta de los simios sólo se ven estrellas muertas (Presentación de *Estrellas muertas*, de Álvaro Bisama)”. *Taller de Letras* 49 (2010): 269-70.
- Katz, Mark. *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. Berkeley: U of California P, 2010.
- Lazzara, Michael y Vicky Unruh, eds. *Telling Ruins in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Littín, Miguel. *El chacal de Nahueltoro*. Santiago: Cine experimental de la universidad de Chile, 1969. Film.
- Malditos: La Historia de Fiskales Ad- Hok*. Pablo Insunza, dir. Santiago: Fondart, 2004. Documental. DVD.
- Masiello, Francine. “Los sentidos y las ruinas”. *Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* 8/30 (2008): 103-12.
- Moretti, Franco. *Atlas de la novela europea 1800-1900*. México: Siglo XXI, 1999.
- Renov, Michael, ed. “Toward a Poetic of Documentary”. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.
- Reynolds, Simon. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Gabriel Livov, Patricio Orellana trads. Buenos Aires: Caja Negra, 2010.

- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Roth, Michael, Claire Lyons y Charles Merewether. *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Los Angeles: The Getty Institute for the History of Arts and Humanities, 1997.
- Steedman, Carolyn. *Dust from Dust: The Archive and Cultural History*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- . “Something She Called a Fever: Michelet, Derrida.” *The American Historical Review* 106/4 (2001): 1159-1180.
- Subercaseaux, Benjamín. *Chile o una loca geografía*. Santiago: Editorial Universitaria, 2011.
- “Viva Chile”. *Electrodomésticos. Viva Chile*, EMI Odeón: Santiago, 1986. Cassette.
- “Yo la quería”. *Electrodomésticos, Viva Chile*, EMI Odeón. 1986. Cassette.