

“NARRATIVAS DE TRANSICIÓN EN EL CINE Y LA LITERATURA DE CHILE:
NEORREALISMO, VIRTUALIDAD Y CUERPOS CIBERNÉTICOS DE LA POST-
DICTADURA”

Por

David A. Vidal-Jones

UNA TESIS DOCTORAL

Entregada a
Michigan State University
en cumplimiento parcial de los requisitos
para el grado de

Doctor en Filosofía – Estudios Culturales Hispánicos

2016

“TRANSITIONAL NARRATIVES IN LITERATURE AND CINEMA: NEOREALISM,
VIRTUALITY AND CYBERBODIES IN POSTDICTATORSHIP CHILE”

By

David A. Vidal-Jones

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

Hispanic Cultural Studies – Doctor of Philosophy

2016

RESUMEN

NARRATIVAS DE TRANSICIÓN EN EL CINE Y LA LITERATURA DE CHILE: NEORREALISMO, VIRTUALIDAD Y CUERPOS CIBERNÉTICOS DE LA POST- DICTADURA

Por

David Vidal-Jones

Este proyecto de disertación explora narrativas culturales en Chile durante la transición a la democracia desde los años 1990 al 2010. Examina el impacto de la literatura y el cine en la construcción de discursos (post) nacionales y sus implicancias en el contexto de una sociedad chilena globalizada. En las obras de Alberto Fuguet, Carlos Franz, Alicia Scherson, Ernesto Díaz-Espinoza y Gonzalo Contreras, planteo la idea de un tercer espacio en transición que nos permite localizar el lugar de enunciación post-colonial entre el realismo democrático y las narrativas autoritarias de la dictadura.

Siguiendo a Bernardo Subercaseaux en su conceptualización sobre el tiempo nacional histórico como un mundo teatral de espectáculo, esta disertación explora narrativas emergentes y liminales que interrumpen los discursos dicotómicos sobre el pasado. Este estudio sitúa el presente cuerpo literario y cinematográfico entre el discurso centripeto de comunidades nacionales imaginadas y la dinámica centrífuga de la imaginación globalizada.

La conceptualización de Walter Dignolo sobre ‘pensamiento de borde’ nos ayuda a problematizar el eje local-global post autoritario, llevándonos a la siguiente pregunta: ¿Se puede determinar la existencia de un nuevo realismo de carácter post-nacional en el período post-autoritario en Chile? y de ser así ¿Presentan o no, estas narrativas, una ruptura con respecto a la retórica de la post-dictadura?

La novela *Mala onda* (1991) y la película *Se arrienda* (2005) de Alberto Fuguet, nos ofrecen personajes fracturados que van entrando en los espacios fluidos entre modernidad y resistencia. A medida que sus protagonistas fallan, desacralizando el *bildungsroman*, nos permiten una representación crítica del sujeto inserto en el realismo democrático que define Nelly Richards. Inversamente, Ernesto Díaz-Espinoza y su trilogía fílmica *Kiltro*, *Mirageman* y *Mandrill* (2006-2009) nos ofrece una visión paródica del héroe nacional entre espacios locales y globales dialogantes. A través de la novela *Películas de mi vida* (1993), Alberto Fuguet desarticula el período de transición política hacia la democracia mediante el uso de nuevas velocidades y temporalidades que relocalizan la narrativa desde espacios extraterritoriales. Este estudio problematiza también el concepto de ‘realismo virtual’ en la película *Play* (2005) de Alicia Scherson y la novela de Carlos Franz *Santiago cero* (1988). Estos trabajos navegan el mundo de la hiperrealidad creado a través de intercambios epistolares y juegos virtuales para impugnar el lugar de enunciación del sujeto nacional, inserto en el proceso de construcción y desconstrucción del paisaje neoliberal de Santiago de Chile. Finalmente, la figura del *cyborg* aparece para resistir el progresismo democrático, memoria e historicidad en la novela de Gonzalo Contreras *La ciudad anterior* (1991) y la película de Alberto Fuguet *Velódromo* (2009).

Es importante establecer una conexión entre estos trabajos y los nuevos imaginarios ‘glocales’ poco explorados desde la década de 1990. Estas producciones culturales en su dinámico lenguaje textual y visual cuestionan identidades nacionales intersectando lo global con lo local a través de procesos de folclorización, parodia y realismo hiperbólico. Deconstruyen la figura del héroe nacional naturalizado y reconstituyen identidades cibernéticas precarias y virtuales interrumpiendo así los discursos dominantes tanto de la dictadura como de la democracia de transición.

ABSTRACT

TRANSITIONAL NARRATIVES IN LITERATURE AND CINEMA: NEOREALISM, VIRTUALITY AND CYBERBODIES IN POSTDICTATORSHIP CHILE

By

David Vidal-Jones

This dissertation project explores cultural narratives in Chile during the transition to democracy from 1990 to 2010. I examine the impact of literature and cinema in the construction of (post) national discourses and its implications in the context of the globalized Chilean society. In the works of Alberto Fuguet, Carlos Franz, Alicia Scherson, Ernesto Díaz-Espinoza and Gonzalo Contreras, I advance the idea of a third space in transition which allows a post-colonial place of enunciation that falls between democratic realism and authoritarian narratives of dictatorship.

Following Bernardo Subercaseaux's conceptualization of historical national time as a theatrical world of spectacle, this dissertation explores emergent narratives of liminal communities, interrupting dichotomist discourses about the past.

This study situates the following literary and cinematographic corpus between the centripetal discourse of national imagined communities and the centrifugal dynamics of globalized imagination. Walter Mignolo's concept of 'borderthinking' helps to problematize the post authoritarian local-global axis, inciting the following question: Can we determine the existence of a new kind of post-national neorealism in Chile's post-authoritarian period? If so, do these narratives present a disruption from the post-dictatorial rhetoric?

Alberto Fuguet's novel *Mala onda* (1991) and film *Se arrienda* (2005) offer fractured subjects as they enter fluid spaces between modernity and resistance. As the main characters fail, desacralizing the bildungsroman, they allow a critical representation of the subject within

democratic realism, defined by Nelly Richards. Conversely, Ernesto Díaz-Espinoza and his film trilogy *Kiltro*, *Mirageman* and *Mandrill* (2006-2009) render a parody of the national hero between the fluid spaces of global and local realities. Through the novel *Películas de mi vida* (1993), Alberto Fuguet dislocates the period of political transition towards democracy with new temporality and velocity relocating the narrative from extraterritorial spaces. This study problematizes also the concept of ‘virtual realism’ in Alicia Scherson’s film *Play* (2005) and Carlos Franz’s novel *Santiago cero* (1988). These works navigate the world of hyperreality created through epistolary interchanges and virtual gaming to contest the place of enunciation of the national subject, specifically its construction and deconstruction process of Santiago’s neoliberal landscape. Finally, the figure of the *cyborg* appears to challenge democratic progressivism through historicity and memory in the works of Gonzalo Contreras’s novel *La ciudad anterior* (1991) and Alberto Fuguet’s film *Velódromo* (2009).

It is important to establish a connection between these works and new ‘glocal’ imaginaries that have been overlooked since the decade of the 1990s. These cultural productions, in their visual and textual dynamic language, challenge national identities by intersecting the global with a local through folklorization, parody, and hyperbolic realisms. They deconstruct the naturalized national hero and reconstitute virtual and precarious cyborg identities disrupting dominant discourses such as the dictatorship and the democratic transition rhetoric.

AGRADECIMIENTOS

Mi comité doctoral ha tenido un rol preponderante en el desarrollo de esta investigación, no sólo en estas páginas sino desde mis primeros pasos en las aulas de Michigan State University. Con cada uno de ellos comparto un recuerdo especial y un vínculo de respeto y valoración por el trabajo académico en cultura. Miguel Cabañas ha sido un apoyo intelectual y humano importante en la dirección de esta tesis, promoviendo siempre los más altos estándares de calidad y disciplina. Joseba Gabilondo ha sido un instigador intelectual, genuino modelo de pasión e ingenio en el aula y fuera de ella. Helene Weldt-Basson me ha ayudado a poner todo en perspectiva con su incansable exploración de las preguntas difíciles pero tan necesarias para avanzar. Elvira Sánchez-Blake siempre tuvo palabras de apoyo y amistad en estos años de estudio desde que comencé el programa de magister en literatura. No fue fácil hacer la transición desde el mundo del periodismo al de las letras. Mi primera maestría en comunicación me enseñó a lidiar con los aspectos culturales y bilingües que fueron pavimentando mi recorrido hacia la carrera de estudios culturales. Siento que mi investigación doctoral ha tenido una trayectoria circular en la cual múltiples disciplinas y experiencias se reúnen y se retroalimentan.

Quiero agradecer muy especialmente a mi familia a la distancia: a mi madre Marta Vidal y abuela Marta Obregón por la formación y el apoyo de toda una vida; a mi hermana Paulina con quien comparto un amor por la academia, la cultura y las lenguas; y principalmente a mi esposa Allison por su admirable muestra de amor y compromiso, no sólo conmigo y mis lecturas, sino con nuestros hijos Elisa y Joaquín. A todos los familiares y amigos que han seguido este proceso y que son también parte de este logro, gracias.

TABLA DE CONTENIDOS

LISTA DE FIGURAS.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
Marco Contextual.....	6
La Nueva Narrativa Chilena.....	10
Neorrealismo.....	17
Cine del Neorrealismo.....	19
Marco Teórico.....	23
Organización de Capítulos.....	37
CAPÍTULO I.....	42
NEOLIBERALISMO, REALISMO E HIPERREALIDAD: DISCURSO Y POLÍTICA CULTURAL EN <i>MALA ONDA</i> Y <i>SE ARRIENDA</i> (2005) DE ALBERTO FUGUET.....	42
CAPÍTULO II.....	84
NACIÓN, POST-NACIÓN Y GLOCALIZACIÓN EN <i>PELÍCULAS DE MI VIDA</i> DE ALBERTO FUGUET Y LA TRILOGÍA <i>KILTRO-MIRAGEMAN-MANDRILL</i> (2006-2009) DE ERNESTO DÍAZ ESPINOZA.....	84
CAPÍTULO III.....	119
SIMULACRA Y VIRTUALIDAD EN <i>SANTIAGO CERO</i> DE CARLOS FRANZ Y <i>PLAY</i> (2005) DE ALICIA SCHERSON.....	119
CAPÍTULO IV.....	156
MEMORIA, IDENTIDAD Y CUERPO CIBERNÉTICO EN <i>LA CIUDAD ANTERIOR</i> DE GONZALO CONTRERAS Y <i>VELÓDROMO</i> (2009) DE ALBERTO FUGUET.....	156
CONCLUSIONES.....	196
APÉNDICE.....	209
BIBLIOGRAFÍA.....	214

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Entrenamiento.....	210
Figura 2:	Escena final	210
Figura 3:	Zetas y Jedis	210
Figura 4:	Villanos en capa	211
Figura 5:	Traje de <i>Mirageman</i>	211
Figura 6:	Mandrill DVD.....	211
Figura 7:	Casino <i>Atlantic City</i> , Perú.....	211
Figura 8:	La otra identidad de Cristina.....	212
Figura 9:	Cristina sigue a Tristán por la calle	212
Figura 10:	La realidad fuera del videojuego.....	212
Figura 11:	La polilla sale de la boca de Tristán.....	213
Figura 12:	Simulacro videojuego <i>Street-Fighter II</i>	213

INTRODUCCIÓN

Este proyecto de disertación propone que en los años que marcan el fin de la dictadura de Augusto Pinochet y el comienzo de la reorganización democrática en Chile --temporalmente durante la última década del siglo XX y la primera del XXI--, aparecen narrativas que replican, pero paradójicamente escapan o subvierten la agenda político-cultural de los gobiernos de la Concertación¹ y que problematizan los trazos de la recién terminada dictadura y de su agenda neoliberal. Estas narrativas aparentemente descentradas del discurso literario consensual funcionan desde una multiplicidad de voces locales emergentes dentro de un proceso mundial de globalización. Sus posiciones discursivas reflejan los efectos universales de expansión global pero a su vez características particulares de identidad encapsuladas en el período de la transición democrática y consolidación del neoliberalismo como modelo. Por esto, las narrativas de esta tesis precisamente proponen un diálogo entre la producción literaria y la realidad palpable de este convulso período. Esta reflexión contempla representaciones de lo nacional, lo local y lo global en un momento histórico cambiante y coyuntural. En su estado de contingencia, los relatos de este estudio exploran las relaciones complejas, nuevas temporalidades, espacios y geografías post-nacionales que van más allá del trauma de un estadio histórico anterior². Más aún, abordan la articulación existencial de narraciones que friccionan, a varios niveles, discursos o retóricas en relación de conflicto. En su función de resistencia, contribuyen al cuestionamiento y

¹ Corresponden a los períodos gubernamentales de la transición chilena que Nagy, S. y Leiva F. organizan en tres fases: *Concertación I* (Gob. de Patricio Aylwin, 1990-1993), *Concertación II* (Gob. de Eduardo Frei, 1994-1999) y *Concertación III* (Gob. de Ricardo Lagos, 2000-2006) en: *Democracy in Chile: The legacy of September 11, 1973*. Portland: Sussex, 2003. Print.

² Tomando la conceptualización de 'nación contingente' de Ernest Gellner como referencia, entendemos post-nación como un momento de crisis de un imaginario nacional, configurado generalmente a través de sus narrativas y héroes, en pos de un imaginario que trasciende los bordes soberanos, territoriales e imaginativos de una nación constituyendo una geografía de carácter global. El 'postrauma' representa el momento de reorganización democrática posdictatorial inmediato al trauma del autoritarismo, caracterizado por un periodo gradual, de relativa apertura política, ideológica y cultural.

relocalización de la cambiante identidad chilena, extrapolada al contexto de nación en período de transición.

Por esto, veremos cómo enfrentan los textos cinematográficos y literarios de esta época las contradicciones de la modernidad en cuanto a la búsqueda (o rechazo) de identidades y su diálogo con los discursos locales, globales y/o nacionales con el fin de observar si es posible que puedan construir una identidad imaginada, un espacio enunciante distinto al que se puso en marcha con los gobiernos de la Concertación y de paso saber entonces de qué tipo de realidad o nuevas realidades dentro de la tradición literaria chilena estamos hablando. Por esto, es importante ahondar en las relaciones coyunturales de identidad de sus protagonistas donde surgen nuevos imaginarios de lo nacional a medida que se rearticulan las tecnologías de la memoria. Inauguramos entonces esta investigación con la siguiente pregunta: ¿Se puede determinar la existencia de un nuevo realismo de carácter post-nacional en la producción cinematográfica y literaria de la post-dictadura en Chile? y de ser así ¿Presenta o no, esta narrativa, una ruptura con respecto a la retórica de la post-dictadura?

Para comenzar a responder estas preguntas se debe estar consciente de las dinámicas que enmarcan los procesos de transición democrática. La etimología misma de la palabra transición—*transitio*—denota movimiento o tránsito desde un estadio a otro. Esta acción y efecto es dinámico e interconectado, por lo que resulta complejo y arbitrario querer definir cualquier limitación exacta de un comienzo o un final de transición. Las transiciones democráticas raramente concuerdan con los marcos temporales que se les asignan. En Chile, mientras algunos marcan el comienzo de la transición democrática en los años ‘80, con los cambios en la Constitución, otros establecen su inicio durante las negociaciones previas al traspaso de mando de 1990 entre Augusto Pinochet y los líderes de la Concertación de gobiernos

por la democracia. En este estudio consideraremos como inicio de la transición chilena el momento de las primeras elecciones democráticas nacionales desde la dictadura, donde se pone en marcha un cambio histórico relevante para la producción cultural. Este período marca el comienzo de la reconquista gradual de las libertades de expresión perdidas con la dictadura, y el cambio radical en el mapa de la producción literaria y cinematográfica del país.

Esta tesis examina las obras de transición: *Películas de mi vida* (1993), *Mala onda* (1991), los largometrajes *Se arrienda* (2005) y *Velódromo* (2009) de Alberto Fuguet; la trilogía de cine de acción *Kiltro-Mirageman-Mandrill* (2006-2009) de Ernesto Díaz Espinoza; el largometraje *Play* (2005) de Alicia Scherson y las novelas *Santiago cero* (1988) de Carlos Franz y *La ciudad anterior* (1991) de Gonzalo Contreras.

Estas producciones culturales, que de ninguna manera pretenden agotar la muestra cultural de la época de la post-dictadura, son parte de un tipo de narrativa con características definidas que podríamos circunscribir dentro de la llamada Nueva Narrativa Chilena de los Noventa³. Este movimiento, el cual se abordará en detalle más adelante en esta tesis, agrupa a una serie de escritores de la década de 1990 en Chile que aglutina a una masa heterogénea de producción local, cuya conexión más general será la transición como contexto histórico.

Se han seleccionado estas obras literarias porque representan un período inmediato al cambio de paradigma dictadura/democracia y abarcan el imaginario del principio de la década de los noventa. Estas narrativas han sido probablemente pensadas y gestadas durante el autoritarismo—sus escritores, sin duda han sido testigos de los largos años de la opresión—sin embargo abordan relatos despolitizados y urbanos, más centrados en la experiencia identitaria cotidiana y existencial del personaje que de su trauma por la opresión política.

³ Para una definición más acotada de sus protagonistas ver la edición de Carlos Olivárez: *Nueva Narrativa Chilena* (LOM, 1997) que compila los resultados del seminario con el mismo nombre traducidos en ilustrativos ensayos sobre la gestación de este movimiento.

Incluyo en este cuerpo de estudio además producciones cinematográficas porque responden visualmente a las temáticas y estéticas de esta generación. El cine de la década temprana de 1990, sin embargo, hace referencias vagas a la historia inmediata y al sujeto de la transición. Quizá debido a la proximidad de la dictadura o al proceso mismo de decantación que necesita el cine en sus etapas de pre y postproducción, los temas del cine en la última década del milenio se centran todavía en la crítica al régimen. En esta etapa, el cine chileno todavía tiene una esencia propagandista contra la dictadura, especialmente en coproducciones con financiamiento internacional ⁴. En esta primera etapa de transición, mientras la novela ya había avanzado al mundo del individuo y sus preocupaciones, el cine seguía fiel a su función social colectiva.

Como vehículo de las preocupaciones de la sociedad, el cine nacional es un medio que evitó el retrato inmediato de la transición, dedicándose a la tarea de reproducir las necesidades reivindicatorias de la sociedad de la posdictadura. En sus temáticas se recurrió frecuentemente a la crítica ideológica, la descripción del trauma y el rescate de la memoria. Por ejemplo, en el filme *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano, se reconstituyen los campos de concentración del régimen en los años '70, y en *La frontera* (1991), de Ricardo Larraín, se relata el exilio interno del sujeto en dictadura.

El compromiso político de crítica y reivindicación estará siempre presente directa o indirectamente en el cine chileno aunque ya terminado el milenio surgen otras temáticas más diversas. El director Silvio Caiozzi, siguiendo los pasos de su película *La luna en el espejo* (1990), explora las relaciones paternas de autoridad y los trazos de la burguesía chilena en

⁴ A penas culminado el gobierno militar de Augusto Pinochet, muchas de las ayudas financieras a la producción de cine llegaron a su fin debido a la apertura democrática. La coproducción con países opuestos a la dictadura fue una práctica común para conseguir financiamiento durante el régimen. Muchas de estas producciones se filmaron en clandestinidad y se produjeron en el exterior. Sólo a partir de 1994 se crean fondos nacionales como el FONDART (Fondo nacional para el desarrollo de la cultura y las artes) para reactivar el decaído panorama fílmico chileno.

Coronación (1999). Películas como *El gringuito* (2000) y *Machuca* (2004) abordan temas de restitución de la memoria histórica y retorno a la democracia. A medida que avanza el nuevo milenio se va cerrando el capítulo del trauma para entrar de lleno a cuestiones del individuo en proceso de transición.

Las narrativas filmicas de esta investigación retoman esta tendencia de alejarse de la trinchera política. Se conectan y entrelazan cómodamente con las temáticas literarias del individuo fracturado de la postdictadura a partir del año 2005 con la película *Se arrienda* de Alberto Fuguet. La literatura chilena de transición se había adelantado al cine nacional en cuanto a hacerse cargo del relato del individuo dislocado y su problema de identidad, pero se encuentra con el género cinematográfico en estos temas comunes. Por lo tanto, las novelas de esta tesis describen al sujeto en transición desde los años '90 y el cine retoma esta dinámica desde los primeros años del nuevo milenio.

Como veremos más adelante, cada capítulo incluirá el diálogo desde la novela y el filme conectándolos bajo imaginarios de nación, post-nación, neoliberalismo, virtualidad, *glocalización*, *cybercuerpo*, etc. En su conjunto representan una estética y una práctica discursiva compleja y poco explorada, dadas las condiciones político-históricas de transición dentro de las cuales fueron imaginadas y finalmente distribuidas.

Los textos y las películas que mejor reflejan los signos de la inestable transición en el individuo y la identidad, han sido a mi juicio desaprovechados y rápidamente integrados al circuito de consumo y multiplicación tardo-capitalista, por cuanto se ven obligados a coexistir en las esferas públicas con grandes narrativas o retóricas nacionales de desarrollo económico, democratización y consenso de la memoria, período que la crítica cultural Nelly Richard

denomina ‘realismo democrático’(222)⁵. Usaremos esta definición de realismo entendido como visiones, miradas, o aproximaciones a la realidad estrechamente ligadas a discursos o retóricas de la democracia como sistema político-ideológico.

Marco Contextual

Históricamente, la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989 con la simbólica apertura de la puerta de Brandeburgo y el fin de la República Democrática Alemana, son uno de los tantos acontecimientos globales que marcaron el inicio de la última década del milenio. Ya la matanza de Tiananmen en China y las independencias de Estonia, Letonia y Lituania de la fragmentada Unión Soviética, y su posterior proceso de balcanización, marcaban los eventos el mismo año. Estos sucesos apuntan hacia los cambios políticos, sociales y económicos de carácter global que terminaron por inclinar la balanza hacia el liberalismo como modelo. En el continente americano, mientras se marcaba el fin de la dictadura de 36 años de Stroessner en Paraguay, en Chile la Constitución de 1980 se reformaba para hacer posible las primeras elecciones presidenciales desde que Augusto Pinochet tomaba el poder en 1973. Estos procesos de reforma constitucional de 1980, la consulta popular de permanencia o continuidad de Pinochet (marcada por la “campana del Sí/No”), y otras medidas subsecuentes, conforman un espacio intermedio e indeterminado desde donde comienzan a producirse cambios estructurales y profundos en la sociedad chilena, los cuales después de terminados los gobiernos de la Concertación continúan desarrollándose con cada vez más vertiginosidad, a medida que desaparecen las barreras de nación en la globalización.

En el año 1990, mientras Patricio Aylwin jura posesión de la presidencia de la república en Chile, la prensa global y la televisión con sus imágenes de la invasión de Kuwait en vivo, dan

⁵ Ya en el año 2001 Richard venía anunciando en los ensayos *Residuos y Metáforas* (Cuarto Propio) la mecánica del discurso de Transición de los gobiernos chilenos de la Concertación post-autoritaria, transición que se extiende hasta el gobierno de Michelle Bachelet en el cual se ha forjado coincidentemente el slogan ‘realidad sin renuncia’ dentro de su mandato.

la partida a un proceso de espectacularización del conflicto a escala global como síntoma de la simultaneidad y expansión mundial de los medios de comunicación. En Santiago, los grandes *malls* repletaban sus cines *Hoyts* con los estrenos de *E.T.* y *Atracción Fatal*, mientras allá afuera se gestaban eventos cívicos sin precedentes como la elección presidencial y parlamentaria que marcarían el fin de la dictadura y el comienzo de los gobiernos de la Concertación de Patricio Aylwin, Eduardo Frei y Ricardo Lagos, respectivamente entre los años 1990 y 2006.

Marcados por la era de la *aldea global* y bajo la mirada de la comunidad internacional, la clase política entrante busca establecer una ‘transición modelo’ desarrollando una fuerte política de consensos⁶. La caracterización de la transición pactada y mediada por el consenso reaparecerá periódicamente en esta tesis. El consenso se explica a través de su función de asegurar, como gran meta de los gobiernos de la Concertación, un traspaso de poder sin uso de la fuerza, negociando con Augusto Pinochet las condiciones de su salida. La política de consenso viene a reemplazar la del antagonismo. Funciona como una mecánica de negociación del *status quo* dentro del cual se respetarán las condiciones económicas, políticas y sociales puestas en la mesa por el gobierno saliente. Usaremos la definición de Nelly Richard sobre consenso para guiar nuestro estudio:

[El consenso] neutraliza los contrapuntos diferenciadores, los antagonismos de posturas [...] a través de un pluralismo institucional que obligó a la diversidad a ser ‘no-contradicción’: cadena pasiva de diferencias que se yuxtaponen [...] sin confrontar sus valores para no desapaciguar el eje de reconciliación neutral de la suma [...] en pactos de entendimiento y negociación que contuvieran sus excesos. (28)

⁶ Nelly Richard desarrolla la idea de política consensual de realismo progresista en los gobiernos de la transición democrática de Chile en: *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio, 2001 y *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.

El paradigma de la normalidad impuesto por la democracia termina asegurando la continuidad de algunas medidas de poder que constituyen en su conjunto los llamados “poderes fácticos” heredados de la dictadura. Los poderes fácticos son enclaves autoritarios establecidos por la Constitución de 1980 que se mantuvieron como medida de presión durante los gobiernos de transición. Uno de estos enclaves se refiere a la asignación de senadores designados por el gobierno militar y la mantención de Augusto Pinochet en calidad de senador vitalicio después de haber dejado el poder en 1989⁷.

Atrapados en medio de este clima de traspaso de autoridad, de emergencia de libertades artísticas, de cambios globales como el fin la guerra fría, la caída del muro y las nuevas democracias post-dictatoriales en Europa y Latinoamérica, emerge una generación joven, desencantada y visceral denominada X, retratada por Manuel Vázquez Montalbán de esta forma:

Sus pasiones son musicales, su curiosidad es egocéntrica [...] La mayoría adopta algunos de los trazos de su modelo tribal para sentirse identificados e interpretar un personaje que les dé mismidad, ante la sospecha de que ni siquiera han heredado la identidad social de sus padres: bípedos reproductores consumistas en la era del pleno empleo, del pluriempleo y del crecimiento continuo de las deudas y del espíritu. (378)

Dentro de esta camada de jóvenes creadores, la llamada *Generación Kronen* forja incipientes escritores como Benjamín Prado, Ismael Grasa, José Ángel Mañas y Ray Loriga, algunos de los cuales también encuentran voz a través del movimiento literario denominado *McOndo*⁸. La antología del mismo nombre reúne escritores de la década de los años ‘90 como Alberto Fuguet,

⁷ Para nombrar algunas leyes de control durante la dictadura: el decreto de ley N° 77 que impuso la disolución de los partidos políticos inmediatamente después del golpe militar de septiembre de 1973 y la ley Bando N°15 y 32 permitió la intervención de medios de comunicación, universidades y centros de estudio. Documento completo en Archivo Chile obtenido online en Agosto 2015 (http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html). Ver Toloza y Lahera (Eds.) *Chile de los noventa*. Santiago: Presidencia de la República: Dolmen, 1998. Print.

⁸ La idea de la generación de *McOndo* nace del prólogo de la antología con el mismo nombre, editada por Mondadori en 1996 que se transformó en declaración de manifiesto para una generación anti-Realismo Mágico. Ver Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.) *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996. Print.

Sergio Gómez, Edmundo Paz Soldán, Ray Loriga, Jaime Baily y otros autores de España y Latinoamérica pertenecientes también a varias otras generaciones emergentes, que son parte de lo que los críticos han llamado narrativas del fin de milenio.

Aunque algunas de estas ficciones se sitúan cronológicamente posteriores a procesos de dictadura, tanto en España como en Latinoamérica, las literaturas de post-dictadura del tipo “generación X” convergen en temas de consumo urbano y problemáticas anti-ideológicas alejándose de la novela de testimonio, memoria o trauma. Las generaciones del post-*Boom* en sí mismas son propuestas políticas de un ‘pos’ o ‘anti’ y desde allí forman su propuesta de identidad literaria.

En el contexto latinoamericano, *McOndo* encuentra su contemporáneo en la generación del “Crack” mexicano, con la cual comparte su correspondiente manifiesto reaccionario al *Boom*, escritos ambos en 1996. La principal diferencia entre los movimientos del *Crack* y *McOndo*, sin embargo, es la relación de identidad para con sus padres literarios. Mientras el *Crack* pretende refundar el *Boom* desde otro espacio, *McOndo* simplemente rechaza la idea de Realismo Mágico a ultranza por considerarlo plagado de esencialismos reduccionistas. La generación *McOndo* mantiene una lucha retórica contra la “pesada nostalgia por el realismo mágico, existencialismos, criollismos que sirvan de criterios ordenadores” (Olivárez 71).

Al separarse esencialmente del Realismo Mágico como estilo narrativo, estas novelas desarrollan temáticas urbanas, neorrealistas o virtuales, apoyadas sobre todo por la inmediatez y la descripción puntual y descarnada de realidades pasajeras⁹. La mayoría de estas realidades parten de la ciudad y su trasfondo económico-social como escenario. En el Chile de la

⁹ Con la introducción de la cultura del ‘punk, rock y pop’ en el canon, las formas literarias de estas camadas han sido tildadas ‘historias light’, ‘de deshecho’ y ‘de consumo’, por su apego a los temas cultura popular, cine, música y tecnologías mediáticas. Stephanie Decante y otros académicos han refutado estas observaciones agregando interesantes aportes al debate. Ver Decante, Stéphanie. “Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los ‘90: el caso Fuguet”. *Arizona Journal of Hispanic Studies* 9.1 (2005) :181-91. Print.

postdictadura, marcado por un acelerado y comprimido desarrollo económico, se reproducen escenarios mediáticos y realidades atomizadas que dan pie a la creación artística joven concentrada en lo que se ha denominado Nueva Narrativa Chilena de los años Noventa.

La Nueva Narrativa Chilena

Siguiendo la periodización literaria de Cedomil Goic, sintetizada por Ricardo Cuadros¹⁰, la Nueva Narrativa se puede localizar en la intersección de tres generaciones chilenas: la nacida en 1972 (Novísimos), la del 87 (Post-golpe, Marginales) y la del año 2002 (nacidos entre 1965 y 1979) (Olivárez 77). Esta nueva generación de escritores jóvenes gravita alrededor de la deconstrucción de un paisaje nacional, no-rural, a través de la narrativa de la precariedad, siguiendo una lógica anclada en el presente, sin visible (ni deseable) futuro, cuyos personajes son sujetos traslapados y letales, que son parte de lo que Rodrigo Cánovas llamó “una generación X que nació muerta, desterrada de sí misma, viviendo en un presente perpetuo” (Olivárez 25). Su explicación se basa en el tropo consistente de la ‘orfandad’ que inicia una ruptura con las nociones de totalidad del sujeto, exagerando la falta y el desapego. Este estilo impugna los relatos históricos del héroe nacional y se establece como síntoma de una sociedad de recambio: “La novela de las generaciones emergentes diagrama un paisaje nacional fundado en las contradicciones existenciales e ideológicas de una comunidad nacional en crisis” (26). Es la crisis representacional de una generación que ya no cree en utopías y no cuenta con las herramientas para proyectarse a futuro pues han sido arrebatadas por la censura del régimen militar recién expuesto. Es la crisis del padre ausente y de la historia: “Es la desafiliación de los sistemas unívocos sostenidos en formas ligadas a un reato historicista, de carácter heroico y

¹⁰ Ricardo Cuadros hace una evaluación crítica del modelo de periodización generacional de Cedomil Goic en *Estudios de literatura chilena e hispanoamericana contemporánea*. Ed. Eduardo Barraza. Osorno: editorial Universidad de los Lagos, 1996. 53-58. Print.

melodramático” (26). La culpa recae, entonces, en la generación anterior y sus modelos fallidos de nación.

La identidad de la Nueva Narrativa Chilena nace de la práctica discursiva ‘anti’, ‘post’, rebelde y dislocada como un verdadero fenómeno de representatividad nacional. Stuart Hall y Paul Du Gay caracterizan el fenómeno identitario como “representacional” (2), donde sus participantes se entienden a sí mismos dentro de su mismo discurso usando un sistema de lenguaje común. Hall y Du Gay observan que estas prácticas relacionales y cambiantes buscan siempre legitimarse con una historicidad y crean una narrativa con pasado, muchas veces con un mito de origen desde el cual se nace (3).

Sin embargo, este esfuerzo de representatividad no ha estado exento de crítica. Diana Palaversich embiste contra el impulsor del ‘agenciamiento’ de la Nueva Narrativa, Alberto Fuguet, usando el mismo punto de partida desde el cual se elogia la obra de Fuguet: ambigüedad, pasividad y neutralidad de sus personajes, anti-teleología, hibridez, se le reprocha una “actitud consensual y políticamente correcta al situarse en el *mainstream* político y cultural de Chile y de América Latina y no en sus márgenes” (69). No obstante, al ver la trayectoria de Alberto Fuguet a través de su obra, parte de la cual se expone en esta tesis, es evidente que se tiene conciencia del lugar de enunciación desde el cual describe precisamente el contexto neoliberal, urbano, pero al analizar su obra con mayor atención es posible sustraer el componente paródico y crítico de la sociedad que describe y de la cual es partícipe. Sin embargo, Palaversich localiza políticamente a la persona del autor al dictaminar que “los neoliberales al igual que Fuguet, borran la pobreza” (58), pero falla en admitir que la penetración cultural y los problemas de la cultura global pueden ser reflexionados también desde los centros urbanos y los espacios de clase, y no solamente desde el discurso subalterno. Para evitar estas dicotomías de trinchera, se ha propuesto el

análisis de un espacio intermedio de transición, bordeando tanto los centros como las periferias, partiendo tanto de las subjetividades locales híbridas como de las voces globalizadas.

Compartimos la idea de relación intermedia de la expresión cultural que Néstor García Canclini plantea en *La globalización imaginada*: “Hay muchas más oportunidades en nuestro futuro que optar entre McDonald’s y Macondo. Lo global no puede prescindir de lo local, ni lo local o nacional, puede expandirse o aun sobrevivir, desconectado de los movimientos globalizadores” (52). Citando a Fernando Calderón, Palaversich concede que “al añadir la parte (pos)moderna, urbana y con mayor poder adquisitivo, que existe como temporalidad paralela pero conflictiva, al mundo rural, pobre y subdesarrollado, Fuguet presenta la complejidad del continente” (58). Haciendo eco de esta afirmación, hay que considerar, y al menos dar crédito a la dimensión paródica (y por ende crítica) de la obra de Fuguet y de otros narradores de su generación.

En la búsqueda de un lugar identitario para esta generación se ha logrado especificar características de realismo experimental, cuyos personajes divagan en los márgenes sociales normativos en búsqueda de sí mismos. Es desde esta marginalidad desde la cual las nuevas narrativas chilenas, como eje de producción de subjetividades modernas, de carácter global-local (*glocal*), plantean un tipo de realidad urbana y post-nacional, en cuanto al individuo y su relación con los imaginarios nacionales.

En estas páginas presentamos diálogos transversales en el cine y la literatura entre localidades y globalidades que desarman los constructos heredados del realismo, proclamando un tercer espacio entre narrativas y fórmulas dominantes. Planteamos contracciones y expansiones de imaginarios desde la teoría de borde y de la virtualidad ¹¹. Intentaremos definir y aplicar estos

¹¹ Nos referiremos a la teoría de borde (*'borderthinking'*) expuesta por el semiólogo Walter D. Mignolo, en *Local Histories / Global Designs* (Princeton, 2000) y a la conceptualización de Pierre Lévy en *¿Qué es lo virtual?* (Paidós, 1999).

términos en espacios liminales de discusión sobre humanidades y post-humanidades. Será necesario reformular las nociones y dicotomías entre héroes-antihéroes, en el fondo, presentando identidades en la producción cultural chilena que catalicen los cambios transitorios de una sociedad. Por esto, veremos máquinas y cuerpos de sujetos post-teleológicos que dialogan con la ciudad y sus habitantes en narraciones diversas, marcadas por identidades que se ubican en la ciudad o el espacio urbano, desconectados de la política, observando desde sus márgenes dinámicos.

Este esfuerzo contempla la inclusión del cine de transición al diálogo literario y también la búsqueda de espacios en común entre ambos. Es importante considerar las múltiples conectividades y ramificaciones dentro del relato del texto escrito y visual como centro de este análisis. Los productos culturales creados en las dos décadas que abarca este estudio se entrelazan arbitrariamente al contexto histórico desde el cual se crean. Las condiciones materiales como matriz histórica, y por ende la presión ejercida por el contexto social, van a ser siempre relevantes de una forma u otra en el autor y su experiencia. Sin embargo, habrá que dejar los prejuicios en cuanto a que la obra deba ser un espejo de la realidad, o que se subordine a ésta. De igual forma, no habrá que asumir al autor como relator fidedigno de la realidad ni del protagonista como voz literal de lo que piense su novelista. Estas son cuestiones relevantes de discutir probablemente en un ensayo separado. Lo importante es notar que se ha producido un retroceso de los personajes en las novelas de transición desde espacios colectivos (utópicos) a espacios privados. Los primeros corresponden a relatos más políticos en los cuales la lucha de clase, la reivindicación social, las historias del colectivo evocan triunfos de la sociedad en su conjunto frente a amenaza posible: la injusticia, un dictador, un sistema opresor, una ideología,

etc. Los espacios privados, hacia los que se está transitando, son de tono más existencial, retratan los problemas del individuo frente a sí mismo o la sociedad desde una voz interna, un diálogo desde y hacia el individuo. Estos relatos intimistas están pensados desde una reivindicación personal, incluso desde una desarticulación del yo que abre la posibilidad a un sinfín de mundos distópicos.

Se ha mencionado que este cambio de mirada de lo colectivo a lo individual, obedece a explicaciones de mercado o herencias de la privatización en las cuales el individuo se ha constituido como centro de la historia y del consumo. Aún cuando esta afirmación sea correcta, habrá que recordar no caer en la ilusión de la literatura y cine como mero espejo de la realidad. Estas individualidades y voces narrativas son más bien dialogantes dentro de un sistema más global que traspasa fronteras nacionales e interactúa con las tecnologías de la modernidad. Estos micro-relatos hablan de un mundo conectado virtualmente, de cambio de mapas cognitivos y espacialidades, de flujos de identidades, y creación de subjetividades superpuestas, síntoma de introspección y cambios locales-globales más complejos.

Lo que finalmente se entiende aquí es que, a partir de la cuidada lectura de las obras literarias y cinematográficas de esta generación chilena, se puede demostrar que sí problematizan la modernidad, el consumo y la presencia de la cultura de masas a través de una serie de diálogos con la post-modernidad, poniendo énfasis en la deconstrucción de la figura del héroe nacional y del *bildungsroman* del realismo moderno, mediante la parodia, la repetición, el pastiche irreverente. Por esto, al margen de la polémica centrada en un solo autor, la literatura y cine de la Nueva Narrativa pareciera localizarse discursivamente a cierta distancia de cualquier esencialismo (ya sea realista mágico, folclórico o neoliberal) orbitando más bien cerca de la visión postmoderna del desarrollo económico urbano (que reivindica el aspecto híbrido de la

cultura de consumo) para desde dentro desestabilizarlo. Por esto, vamos a partir de la definición de Terry Eagleton sobre postmodernismo: “Es una reacción a o separación del ‘modernismo’[...] es una postura hacia la tradición cultural del pastiche irreverente [...] un artefacto lúdico, auto-irónico e incluso esquizoide” (Mi trad. Harvey 7). Si consideramos la teatralización, el simulacro y la parodia como artefactos trasgresores habrá que remitirse también al concepto de Linda Hutcheon “postmodernismo paródico” (Mi trad. Harvey. xii). Ambas concepciones serán abordadas en esta tesis desde esta definición de postmodernismo, sin perjuicio de otras posibles interpretaciones del uso del término, las cuales pueden ser exploradas en subsiguientes estudios.

En la misma línea, habrá que tener en consideración la postura crítica de Fredric Jameson frente a la teoría postmoderna, describiéndola “[as] only the reflex and the concomitant of yet another systemic modification of capitalism itself” (xii). Específicamente, notar su problema con el tratamiento del pastiche: “the art of language of simulacra [that] produces a glossy mirage of the present”(21). En esta tesis se usan estas herramientas críticas de la posmodernidad con el fin de dismantelar y desestabilizar el nuevo momento del capitalismo tardío. El pastiche, para ser precisos, no es siempre un fenómeno crítico de simulacra o falsedad, como lo observa Jameson, toda vez que sea útil en esta tesis para explicar mejor los fenómenos identitarios de la realidad latinoamericana. Murcia Serrano, por ejemplo, desmitifica: “Hay que relativizar la importancia que Jameson atribuye a la dependencia del pastiche de la cultura de masas y, sobretodo, plantear que estas conexiones no tienen por qué ser sinónimos de mediocridad estética o vulgaridad” (233). Por otro lado, usaremos trazos de la teoría post-colonial y aplicaciones del postmodernismo en concordancia con Donald Shaw quien plantea la importancia de usar teoría postmodernista y post-colonial adaptándolas a la realidad cultural e histórica latinoamericana: “Post-colonialism can be seen as resisting Postmodernism, accepting ideology preferentiality,

and responding to a third world need to explore national identity and local social problems [however] post-colonialist writers from Mexico to New Zealand may well write with an awareness of the heritage of Modernism and the thrust of Postmodernism” (22). Las nociones postcoloniales parecen adecuadas en el análisis de la herencia del modernismo, alegorías e identidades nacionales, con la ayuda y empuje del lenguaje postmoderno¹².

Consciente de que aunque las teorías postcoloniales de subalterinidad y las postmodernistas no parecen enteramente compatibles en principio, es posible rescatar de ambos acercamientos teóricos herramientas de análisis crítico, tanto desde el esfuerzo deconstructivo del postmodernismo como del propositivo de la teoría post-colonial de borde.

Hecha esta salvedad, podemos avanzar en el diagnóstico de desesperanza que conlleva la convivencia de los personajes incómodos de esta generación con el modelo liberal y los centros urbanos. Patricia Espinoza, desde la academia chilena, observa que “las novelas y personajes presentan una evidente conciencia de un mundo desestabilizado, que enmascara con cinismo y desencanto la añoranza por el regreso al orden. Está presente la estética del orden fallido sumada a la imposibilidad de conseguir algún fin” (Olivárez 70). Esta postura desenvuelve una suerte de drama privado para sus personajes, un ‘microtrágismo’, precisa Espinoza, que conlleva a la presentación de sujetos sin metas deseables donde se visualiza un discurso de base antiteleológico (70).

Así como el manifiesto de *McOndo* fue un acto que interrumpe la teleología de un cierto realismo, podríamos definir la Nueva Narrativa Chilena como un esfuerzo de representación a través de la *diferencia* literaria no sólo con el *Boom*, sino con *McOndo*, a través de un acto enunciativo retórico de expresar identidad propia en la producción cultural de los años noventa.

¹² Sobre esta postura reivindicadora del postmodernismo como mecanismo adaptado a la realidad latinoamericana ver el artículo de Donald L. Shaw: "The Post-*Boom* in Spanish American Fiction," *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 19:1(1995)11-27. Print.

La Nueva Narrativa comprende una etapa de creación heterogénea que por primera vez se desmarca de la representatividad de otras tendencias menos dispersas. Su *poliglosía* aparece fragmentada y difusa y sus márgenes son indefinidos, tiende a integrar prácticas discursivas y formatos diversos en un centro de producción donde cualquier identidad fija es un cliché, donde todas las características de indefinición identitaria son justamente su fortaleza, en una alusión metafórica a sus mismos personajes, sus espacios y el contexto histórico en que se materializan.

Neorrealismo

Cuando se habla de nuevo realismo post-nacional se deja abierta la posibilidad de una retórica transterritorial de nación, que proyecta identidades supranacionales y que fractura las ficciones nacionales. Su condición postmoderna las acerca más a la idea de un ‘nuevo realismo’ sobre el cual habrá que establecer ciertas delimitaciones y diferencias en los campos de la literatura y el cine.

En la literatura chilena, el neorrealismo aparece con la generación chilena del ‘38, que propone el fin del criollismo hacia una visión realista de corte social, con una clara proyección universal (Manuel Rojas, Fernando Alegría, Nicómedes Guzmán) ¹³. Con la generación literaria del ‘50, más imaginista que neorrealista, se transita hacia otros temas como la angustia existencial por influencias europeas y norteamericanas, así como también temas de la vida moderna, la crisis social y la construcción de una nueva sociedad (José Donoso, Jorge Edwards, Guillermo Blanco, Enrique Lafourcade). La producción literaria de fin de siglo hereda los temas relacionados a la modernidad, especialmente buscando una identidad en lo marginal y lo urbano,

¹³ Posteriormente, a partir de 1950 y hasta 1964, señala Ricardo Cuadros en su análisis del método de periodización de Cedomil Goic: “los neorrealistas abandonan el realismo social y surgen así, en estos años, las figuras más relevantes de la generación -entre ellos Julio Cortázar, Juan Rulfo y el chileno Carlos Droguett-, las cuales tienen en común la preferencia por el ‘superrealismo’, tendencia que a partir de 1935 sería la dominante para todo el período”. En Revista online Crítica.cl: <http://critica.cl/literatura/la-periodizacion-generacional-de-cedomil-goic>, obtenido 03/16/2016.

hace préstamo de la estética de la 'basura' del realismo 'sucio' ¹⁴. Podemos considerar desde aquí una definición temprana de neorrealismo como la apropiación de una estética de la realidad urbana, inmersa en la expresión fotográfica de la modernidad pos-industrial. Recaba imágenes no filtradas de los aspectos más duros de la modernidad con un lenguaje apolítico, coloquial, cotidiano y directo.

En Chile, los escritores de la Nueva Narrativa toman distancia de la estética refractaria del *Avant Garde* (Diamela Eltit, Raúl Zurita, Pedro Lemebel) y aún más de sus predecesores del criollismo literario (Baldomero Lillo, Francisco Coloane) pero aún mantienen lazos con los talleres del post-*Boom* (Lafourcade, Edwards). Alberto Fuguet, por ejemplo, se forma en los talleres de José Donoso que fue parte de los escritores del *Boom* después de su retorno a Chile en 1981. En busca de una identidad propia, mantienen una posición ambigua entre la trasgresión y la vuelta a la generación precedente, entre la posibilidad de situar sus propios cánones o mantenerse como mediadores entre el pasado y el presente. Uno de los representantes de la Nueva Narrativa Chilena, Jaime Collyer en *Casus Belli* intenta autolegitimar una posición de agencia, mediante el acto enunciativo, de nombrar(se):

Ya estamos aquí, ha ocurrido el fin del anhelado despliegue. La llamada Nueva Narrativa acaba de irrumpir en escena [...] Nuestra obra se sostiene por sí misma, sin necesidad de interesados padrinazgos, porque escribimos como los dioses, con nuestras cicatrices a cuestas [...] somos cosmopolitas y universales, internacionalistas hasta la médula. (*Casus Belli*, 1992)

¹⁴ Anke Birkenmaier define el realismo sucio desde la literatura europea y norteamericana (Charles Bukowski, Henry Miller, Richard Ford) donde se asocia el término con lo abyecto, con lo pornográfico, y con la violencia: es decir, una estética de la "basura". Dentro de ésta se han incluido también autores del Crack mexicano, la generación MacOndo y La Onda por su realismo crudo y lenguaje coloquial. Ver Birkenmaier, Anke. "El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez" *Miradas: revista del audiovisual* (2004) Web. 17 Dec. 2015

Esta declaración de intenciones nos lleva a reflexionar sobre estéticas y prácticas dentro de las que destacan autores y obras emblemáticos de la Nueva Narrativa Chilena como Gonzalo Contreras (*La ciudad anterior*), Alberto Fuguet (*Mala onda*) y Carlos Franz (*Santiago cero*). Tres de los cuales están unidos no solo por sus estilos ligados esencialmente al aprendizaje moral y afectivo, sino por la capacidad de despolitizar historias cuyos contextos siguen la sombra de la dictadura. Sus historias de dolor, destierro y viaje se articulan alrededor de personajes desgarrados por la pérdida, el vacío del shock y una posterior búsqueda o adquisición de un saber, marcados por el contexto local y global en medio de procesos de transición política, eso sí sin caer en la prosa testimonial que inunda la escena literaria de la post-dictadura. Muchos de ellos como Arturo Fontaine (*Oír su voz*), Marco Antonio de la Parra (*La secreta obscenidad de cada día*), Ana María del Río (*Siete días de la Señora K*) y Jaime Collyer (*Gente al acecho*), entre otros, forman parte de la misma generación que estudio, marcada por su formación en talleres y concursos literarios, y que son por lo tanto parte de una herencia simbólica traspasada hoy en día, de la misma forma a escritores emergentes como Alejandro Zambra (*Bonsái*), Rafael Gumucio (*Historia personal de Chile*), Matías Celedón (*La filial*), Alejandra Costamagna (*En voz baja*) cuya identidad multitemática deambula en torno a la diversidad narrativa y el minimalismo editorial ¹⁵.

Cine del Neorrealismo

En nuestro tiempo mediático, la literatura como gesto fundacional aparece a menudo complementada además con estéticas y prácticas visuales. Por esto, se incluirán alegorías cinematográficas que comparten origen, temáticas y códigos narrativos con esta generación de escritores.

¹⁵ Ver la nota de Roberto Careaga C. "El nuevo mapa de la literatura chilena" Diario La tercera online. Enero, 2014. Web 10 Mar. 2016 <www.latercera.com> .

Para contextualizar, el cine de esta generación, principalmente de corte neorrealista urbano, toma de la herencia de *McOndo* los espacios intermedios, mediáticos y virtuales, dejados por el relato breve inmerso en la cultura *pop*¹⁶. Los temas que emergen siguen la estética del consumo y la orfandad, la comunicación de masas, el imperialismo cultural estadounidense y el marketing como referencia. En ellos hay hibridez de contenidos de la cultura popular y temas de cuestionamiento ontológico del individuo. Aunque aún se mantienen influencias de las tradiciones canónicas anteriores en películas como *Coronación* (Dir. Silvio Caiozzi, 1999) que mantiene la temática *Boom* del libro homónimo de José Donoso publicado en 1957; *Sub Terra* (Dir. Marcelo Ferrari, 2003) que retrata la novela costumbrista de Baldomero Lillo publicado en 1904; la película *La Frontera* (Dir. Ricardo Larraín, 1991) que se enmarca en un espacio intermedio de corte mágico realista, *Amnesia* (Dir. Gonzalo Justiniano, 1994) y *Machuca* (Dir. Andrés Wood, 2004) las cuales mantienen el discurso ideológico contestatario de los años 70. Las cintas que analizamos en este estudio, especialmente *Kiltro* (2006), *Mirageman* (2007) y *Mandrill* (2009), más allá de distanciarse del tono político-social de la tradición cinematográfica anterior, reorganizan los códigos del héroe transnacional traspasando los límites de nación y sus imaginarios.

Play (2005), sigue los pasos de aquellas producciones nacionales que abordan las disyuntivas centro urbano versus periferia, como es el caso de *Caluga o Menta* (Dir. Gonzalo Justiniano 1990), *Taxi para tres* (Dir. Orlando Lubbert, 2001) y *Johnny 100 Pesos* (Dir. Gustavo Graef Marino, 1993). Sin embargo, si bien *Play* traza los temas tangenciales de impacto del progreso económico en la metrópoli, se distancia de la estética del realismo sucio e incorpora al género cinematográfico la composición digital y el sonido como nuevos vehículos de significado.

¹⁶ *McOndo* es definido como alegoría distópica de “realismo virtual” (12) en la Antología de *McOndo* de Fuguet y Gómez (1996).

Tradicionalmente, en el cine latinoamericano de fines del siglo XX y comienzos del XXI, se ha reflejado esta estética sucia más hacia la violencia y lo auténtico en las producciones brasileña, mexicana y argentina *Cidade de Deus* (2002), *Amores Perros* (2002) y *Pizza, Birra, Faso* (1998). El estilo y contenido cinematográfico de la generación post-dictadura siempre había tenido parentesco con el neorrealismo italiano de Vittorio De Sica y de Federico Fellini en la descripción de espacios inmediatos, de realidades sociales periféricas y de una estética de cinematografía documental. Sin embargo, había que diferenciarse de la estética italiana de los años de la posguerra mundial, para considerar espacios no sólo locales y marginales, sino transnacionales y globalizados, formatos y estilos experimentales donde se pueda incorporar más cómodamente los trazos de la postmodernidad como en los trabajos de Ernesto Díaz Espinoza y Alicia Scherson vistos en esta tesis.

La irrupción firme de las temáticas más postmodernas se observan en los procesos de identidad individual de los personajes fragmentados en las cintas *Se arrienda* (2005) y *Velódromo* (2011) de Alberto Fuguet. Como parte de este cuerpo de estudio, sirven de preámbulo a una generación más propensa a la ruptura de las convenciones del género cinematográfico y nos brindan la oportunidad de explorar temas emergentes.

Estas nuevas concepciones literarias y cinematográficas de la realidad urbana, ofrecidas en las películas que aquí se estudian, anteceden y contextualizan el uso de realismo ‘virtual’, como elemento cinematográfico de ruptura de lo ‘real’, pero no restringen su uso a contextos más contemporáneos como los observados en producciones de la generación de fin de milenio.

El aspecto realista virtual de estas micronarrativas se puede diferenciar de otros realismos por existir dentro de un sistema interconectado de tecnologías virtuales mediáticas y de redes que determinan sus etapas de creación, producción y distribución. Marie-Laure Ryan, señala que lo

virtual debiera ser entendido dialécticamente desde dos extremos: uno que conlleva la idea de duplicación, copia, falsificación; y el otro, más escolástico, que sugiere productividad apertura y diversidad (45). Pierre Lévy nos ofrece una definición aplicable a los capítulos siguientes:

El término virtual se suele emplear a menudo para expresar la ausencia pura y simple de la existencia, presuponiendo la ‘realidad’ como una realización material, una presencia tangible [...] En la filosofía escolástica, lo virtual es aquello que existe en potencia pero no en acto [...] Es un real fantasmagórico, latente. Lo posible es idéntico a lo real; sólo le falta la existencia [...] es un conjunto problemático, un nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación [...] y que reclama un proceso de resolución: la actualización. (10)

Lo virtual se entenderá en este estudio desde plataformas referenciales y materiales de producción local-global como realidad latente, inmersa en su potencia, en ausencia de existencia, esperando materializarse.

Como objetos e instrumentos de análisis, los textos literarios y cinematográficos abordados en esta tesis, tienen un importante valor no solamente para la sociedad de cambio y recambio democrático, sino en sí mismas como paradigmas de la identidad deseada. La importancia de esta tesis gravita en torno a observar nuevos imaginarios de lo nacional sumando relaciones coyunturales de identidad obviadas por la crítica. Continuar líneas de estudio que van más allá del binarismo literario que asume que la Nueva Narrativa es un mero reflejo de la sociedad capitalista sin cuestionarla. El aporte puntual al campo intelectual es ahondar en las complejidades inherentes a una literatura transicional, sin dejar de lado el lenguaje audiovisual. Este estudio se refiere, entonces, a autores y cineastas que, desde un exilio interior se han formado en la dictadura para dar frutos narrativos en la época de la transición democrática, y que

están marcados tanto por un apego a la producción heterogénea y postmoderna. Principalmente, las ideas de esta tesis girarán en torno a dos ejes fundamentales: el aspecto ideológico-cultural y económico-global de este espacio y los efectos en las identidades textuales como alegorías de un proceso más amplio de nación transicional y porque no de otras realidades post-dictatoriales en el continente y fuera de él.

Son elementos narrativos de autocrítica que han sido poco estudiados con detenimiento y teoría. Para ser consecuentes con el proceso heurístico que requiere el trabajo académico, se procurará examinar en *au ralenti*, la producción cultural de esta época transmilenaria. Más concretamente, volveremos a los textos escritos hace una década o más, para observar alegorías del antihéroe, subjetividades ahistóricas de jóvenes en formación, de cuerpos virtualizados y cibernetizados. Este estudio identifica la necesidad de reorganizar los conceptos teóricos alrededor de la cultura, cine y literatura, y reconfigurar procesos de identidad nacional a la luz de elementos nuevos en discusión. Del mismo modo, reintegrar el diálogo medular sobre quienes imaginamos ser, las identidades que habitamos y los discursos que se proyectaron desde las múltiples periferias narrativas.

Marco Teórico

Conceptualmente a *grosso modo*, para resumir los acercamientos en el diálogo cruzado y multivalente de esta disertación, sus lineamientos teóricos se situarán entre los límites centrípetos de comunidad imaginada y las dinámicas centrífugas de imaginación globalizada considerando la nación como un borde conceptual desde el cual se define un 'post'. En el diálogo sobre el *locus* se consideran dinámicas de enunciación de borde y de emergencias (o retrocesos) en torno a la memoria e identidades poshumanistas. También, habrá que contemplar su condición estética bien como fantasías periféricas (marginales) o como fantasías consensuales (de centro). Será clave

considerar la idea de lo virtual y su relación a la superestructura capitalista como contexto económico social. La idea de hiperrealidad y simulacro guiará la discusión sobre el realismo democrático y una posible ruptura o discontinuidad marcada por la presencia de las narrativas cinemáticas y literarias del estudio. Jean Baudrillard ya había desarrollado la teoría del simulacro, sentenciando que este “no oculta la verdad, sino es la verdad la que oculta que no existe” (46). De esta afirmación centrada en el aspecto ilusorio de la virtualidad, se afirma radicalmente que no es ya cuestión de estar frente a una falsa percepción de ésta, sino más bien de que la imagen representada en la fabricación mediática marca la ausencia total de realidad, constituyéndose en hiperrealidad.

Aplicaremos entonces el término hiperrealidad según la conceptualización de Baudrillard en la cual ésta se presenta como una realidad más real que la realidad, pero además más seductora ya que ha dejado de ser un mero reflejo de ésta. Lo hiperreal es realidad mejorada. Nelly Richard conecta acertadamente este término al empeño de la democracia de “abarcarlo todo y de ponerlo todo a la vista” (164). La hiperrealidad será entonces una noción descriptiva de lo hiperbólico y acompañará conceptos ligados al capitalismo, dictadura y democracia, entre otros. Será preciso aclarar que los usos asociados al realismo: hiper-, neo-, post-, realismo democrático, de clase, mágico etc, partirá de la definición básica y genérica del término ‘realismo’ ligado a la estética como “la descripción detallada, acabada y precisa de la naturaleza de la vida contemporánea” (Enciclopedia Británica). En el desarrollo de los temas sugeridos en cada capítulo abordaremos realismos como visiones, miradas, o aproximaciones a la realidad estrechamente ligadas a discursos o retóricas.

Estableceremos, por lo demás, un diálogo sobre la linealidad histórica y la presencia (o ausencia) de la memoria, bajo el concepto de matriz dadas las condiciones materiales de los

relatos. Trabajaremos con la conceptualización del sociólogo Tomás Moulián de matriz primordial que proviene del conocimiento de la historia emanada de una “diversidad de voces interpretativas (...) donde hay intervención de sujetos sobre estructuras” (375). Así, analizaremos cómo se pervierte o se parodia la memoria histórica en la literatura y cine post-autoritario, y cuál es la influencia de dichos sujetos y sus relatos en las estructuras de sentido. Es importante además considerar las teorías híbridas de producción local/global y la condición de sus ciudadanos/consumidores o cuerpos cibernéticos, a través de los relatos transmilenarios de este corpus.

Específicamente, este proyecto continúa una línea de investigación trazada por las primeras publicaciones sobre la nueva narrativa nacional de los años 80. Primeramente, la edición de Carlos Olivárez, *Nueva Narrativa Chilena* (1997), que recopila una serie de críticas, ensayos y análisis literarios, resultado del seminario que buscó identificar las características de esta generación. Este texto intenta determinar los alcances de un grupo emergente de escritores chilenos que conforman una “textura y densidad de una escritura” que se consideraba entonces como el “ADN de un grupo heterogéneo de jóvenes narradores” lo que dio origen al evento literario conocido como la Nueva Narrativa Chilena (10). Las hipótesis principales que se plantean dentro de sus análisis proponen al sujeto nacional como un ente en estado de orfandad, “activado por un acontecimiento histórico, el de 1973” (Cánovas 21); como la generación del “post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-*baby*-boom, post-capa de ozono” (Olivárez 39), representada por los ‘Mc-jóvenes’ de la literatura anti-realismo mágico.

Las obras de esta tesis incorporan una lectura más acabada de las tensiones que giran alrededor de situaciones y personajes en su desadaptación al medio, su movimiento entre bordes socioeconómicos y de clase, locales y globales. Este diálogo se emparenta más con la segunda

plataforma de investigación preliminar, *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*, de Verónica Cortínez (2000), que es una compilación de ensayos cuya hipótesis central determina que la Nueva Narrativa Chilena se encuentra “dominada por dos tensiones opuestas: la del exilio, la dispersión, la diáspora, o la del núcleo oscuro, la concentración y la marginalidad” (14). Estos escritos abordan el tema de espacios emergentes de la post-dictadura: “urbanos hostiles, anónimos, ajenos, que vuelca a los héroes a su intimidad” (Skármeta 32) y que reaparecen en las claves identitarias de Matías Vicuña y Beltrán Soler en *Mala onda* y *Películas de mi vida*, respectivamente. También tienen una huella del género de la nueva novela policial las novelas de Contreras y Franz a través de sus personajes Carlos Fera y el informante de la CNI en *Santiago cero*. En la muestra de Cortínez también se rescatan la “novela realista” (74) del costumbrismo chileno, la escritura femenina de los ‘90 (Trevizán 128), la producida en exilio “de gradual y tenso alejamiento y alienación” (Castillo 161). Estas perspectivas culturales expanden el abanico literario para estudiar nuestros textos, incluyendo la interesante lectura vanguardista de Daniela Eltit y su novela que “interroga a la modernidad y al orden dominante” (Olea 2001).

Sincrónicamente a la literatura, se han creado compendios históricos y cronológicos sobre el cine chileno que comprenden etapas del 1902-1966 (Mario Godoy), 1960-1985 (Jaqueline Mouesca), 1902-2002 (Remberto Latorre) y especialmente el trabajo de Antonella Estévez, *Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 al 2003* (2005), el cual indaga en las historias de cine recientes, en los cambios de mercado y en las opiniones de cineastas que participaron de la transición democrática. Su tesis principal muestra que las “transiciones de la filmografía de esta última década [1993-2003] [...] obedecen a un deber social [...] y entienden el cambio no como un acomodo estratégico para generar ganancias sino como un deber al placer, a la función de la creación” (11). La presente propuesta toma de esta cronología y voces de sus

directores, la posición comprometida de sus creadores y las dificultades de hacer cine nacional en el contexto de la dictadura. En este sentido, nos permitió contextualizar el ambiente creativo y los cambios en la industria cinematográfica en forma periodizada y entender la relevancia de creadores de cine de acción transnacional como Ernesto Díaz Espinoza.

En esta misma línea, Cavallo, Douzet y Rodríguez en *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición 1990-1999* han sugerido la tesis, ya planteada en el ámbito de la literatura, del sujeto nacional gobernado por la “orfandad que viene de un sentimiento de expropiación, desorientación y extravío debido al obsesivo conflicto con el padre” (250), el cual es “incapaz de incorporarse plenamente a la competencia capitalista lo cual trae un sentido de derrota y autocompasión” (248). Los alcances teóricos de esta percepción han permitido describir de mejor forma a personajes como Gastón Fernández y Ariel Roth representados en el cine de Fuguet como protagonistas desengañados, ciertamente desilusionados, aunque no siempre faltos de figuras paternas. Lo inexplicado, y que es lo que se intenta exponer en nuestro análisis, es su función ambigua tensionada por la falta y la oportunidad del modelo económico en el que viven y los mecanismos como el cuerpo, la máquina o la utopía, mediante los cuales son capaces de reaccionar al medio, cooperando con este o resintiéndolo.

El diálogo teórico entre los actores de la transición del período 1990- 2010, en concordancia con la hipótesis planteada sobre la oportunidad de narrativas emergentes de replicar, subvertir o escapar del modelo retórico de la post-dictadura, aborda inicialmente la idea de imaginación de una comunidad literaria, la Nueva Narrativa Chilena, identificables en el concepto de *Imagined Communities* (1983) del historiador y académico Benedict Anderson. Como “artefactos culturales particulares transferibles de un grupo a otro” [mi trad.] (4), la comunidad literaria chilena de este periodo se permite una imaginación primordial (también

remota) basada en ciertas lealtades comunes como hemos visto en la declaración de identidad de *McOndo*. Aunque cabe destacar que esta teorización podría ser insuficiente para explicar la tendencia globalizante de estas narrativas. Mi impresión es que las obras seleccionadas de este estudio se proyectan más allá de las limitaciones de soberanía nacional que Anderson plantea como condición de comunidad imaginada. Por esto se rescata de su teorización, únicamente las condiciones virtuales y remotas de imaginación de una comunidad, lo que hará posible para estas narrativas imaginarse simultáneamente a sí mismas local y globalmente. Este es el verdadero desafío de la literatura de transición: saber imaginarse más allá de los límites de la patria, recién salidos de la retórica uniforme de la dictadura; imaginar el nuevo tipo de ciudadano post-nacional globalizado; y saber reorganizar la metáfora del héroe, ahora marcado por el realismo post-territorial y las fantasías globales. De esta forma, la literatura y cine de los '90 se puede apreciar mejor desde su perspectiva postmoderna que desde sus barreras imaginarias de nación.

En el extremo opuesto, tampoco debe considerarse esta generación como desbordada hacia una globalización rampante, la cual teoriza el antropólogo cultural Arjún Appadurai en *Modernity at Large* (1996). Se ha definido más bien una postura inexacta e intermedia de la producción chilena de fin de siglo, entre los dos extremos nacional y global de un mismo fenómeno, más en línea con la definición del antropólogo y teórico cultural Néstor García Canclini donde “la globalización se presenta como un conjunto de procesos de homogenización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordena las diferencias y desigualdades, sin suprimirlas” (49). Esta postura es reafirmada por Appadurai en la siguiente definición:

Globalization is itself a deeply historical, uneven, and even localizing process.

Globalization does not necessarily or even frequently implies homogenization or

Americanization, and to the extent that different societies appropriate the materials of modernity differently, there is still ample room for the deep study of specific geographies, histories, and languages. (17)

Esta conceptualización nos será útil para enmarcar la discusión sobre identidades de borde cuyos imaginarios puedan ser igualmente locales y transnacionales. En este escenario, los espacios e identidades nacionales estarán siendo repensados desde su riqueza imaginaria entre zonas de transformación.

Precisamente, en la transición chilena de fines del siglo XX, hay flujos que producen problemas con la modernidad y que se manifiestan de manera local, pero requieren soluciones globales. Lo global influye en los espacios locales sin que esto signifique la homogenización de contenidos. De igual forma debemos evitar los esencialismos binarios que pudieran surgir con la excesiva identificación con lo local.

En cuanto a la Modernidad, será oportuno considerar el acercamiento de David Harvey en la siguiente definición: “generally perceived as positivistic, technocentric, and rationalistic, universal modernism has been identified with the belief of linear progress, absolute truths, the rational planning of ideal social orders, and the standardization of knowledge and production” (9). Esta distinción general será útil e instrumental en la explicación del *telos* de la democracia al asignar un discurso liberal dentro de la cultura de transición. Las escrituras y estéticas de esta tesis van a desmitificar los usos de la modernidad mediante la dislocación del héroe, desestabilizando dicha estandarización del conocimiento en los discursos de la democracia¹⁷.

De esta manera, se ha repensado en los capítulos siguientes la posibilidad de imaginación e identidad en la producción de esta época sin restringirla sólo a un discurso nacional ni sólo a un

¹⁷ Será oportuno señalar aquí que la discusión sobre la modernidad podría constituir todo un estudio aparte. Los capítulos siguientes se limitarán al uso y la definición dadas aquí por David Harvey en *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. Print.

discurso descentralizado global, sino orbitando un espacio intermedio en disyunción local-global, concepto que se desarrolla especialmente en el cine transterritorial de Díaz-Espinoza, donde, guardando las proporciones, se utiliza la teoría postcolonial con el fin de describir la dislocación entre el cine nacional como posible lenguaje colonial de diferencia y el cine nacional como un fenómeno de *mimicry* del lenguaje de Hollywood, siguiendo también teóricos de subalternidad como Homi Bhabha y Edouard Glissant ante un posible proto-lenguaje criollo de resistencia en el cine chileno. Concretamente lo veremos a través de la dinámica dialéctica de folclorización de los tropos hollywoodenses y de cine asiático, en los antihéroes urbanos Zamir, Maco y el James Bond criollo Mandrill, por un lado, y la imitación paródica del mundo mitológico de *Star Wars* y la serie *Kung-Fu* en la estética de sus espacios, guiones y personajes, por el otro.

Parodia será entendida en su función, según Linda Hutcheon, como un prisma que evidencia “una crisis de toda la noción de sujeto como una fuente de significación continua y coherente” (Mi trad. 4). En esta función de auto-reflexividad puede ser reveladora, desacralizadora e incluso ridiculizante, sin embargo es irónica y reveladora de diferencias más que de similitudes: “Parody is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversión” (6). Utilizaremos este amplio concepto bajo la definición de Linda Hutcheon, en la cual la aplicación paródica es clave para mantener un distancia crítica con la obra que se examina.

Con esta mirada observaremos los espacios híbridos entre refritos del *Spaguetti Western*, películas de acción y mitología de ciencia ficción, que aluden a lo que García Canclini denomina “interculturalidad e hibridez” (50). Esta nos permite explicar las relaciones entre territorios, naciones e identidades, dentro del *kish* melodramático de esta cinematografía.

Concentramos entonces este diálogo en procesos de identificación y (des) identificación a través del concepto de ‘glocalidad’ definido por Rob Wilson y Wimal Dissanayake como:

A new world-space of cultural production and national representation which is simultaneously becoming more globalized (unified around dynamics of capital logic moving across the borders) and more localized (fragmented into contestatory enclaves of difference, coalition, and resistance) in the everyday texture and composition. (1)

Es decir, constituye una doble dinámica entre discursos globales/locales del día a día y de las dinámicas de borde que se intersectan en un horizonte fluido aún no explorado a cabalidad. Estas fuerzas están adecuadamente representadas en las estéticas del cine chileno de los años ‘90 expuesto a los procesos de apertura del mundo cultural y las nuevas ‘libertades’ de creación artística reconquistadas durante la democracia.

El espacio enunciativo de lo ‘glocal’ se alimenta de la dinámica nacional/local confrontada a lo global y viceversa, permitiendo la emergencia de un lenguaje imaginario transnacional sin perder las particularidades de su esencia local contestataria. Para delimitar esta postura fue preciso especificar el lugar desde el cual estas micronarrativas se producen. El teórico postcolonialista Walter Mignolo, a través de la idea de toma de conciencia de un llamado *locus of enunciation*, nos permite teorizar acerca de la re-localización de este imaginario que parte desde un borde indeterminado y contingente dentro de la epistemología de *borderthinking*, o pensamiento de borde. Mignolo expone una función deconstructiva y decolonizadora de saberes de la modernidad, expresada por el concepto de *borderthinking*: “[It is a] de-link from territorial and imperial epistemology grounded on theological (Renaissance) and ego-logical (Enlightenment) politics of knowledge [...] Border epistemology goes hand in hand

with de-coloniality” (Mignolo en “eipcp.net”)¹⁸. Pensar desde un borde es un acto discursivo que demanda una de-subalternización de la epistemología dominante en cuanto al conocimiento y que se extiende dentro y fuera del límite colonial/moderno y que existe en la fractura entre los diseños globales y las historias locales (XVI).

Al localizar este lenguaje y pensamiento fronterizo se vuelve pertinente también situarlo dentro de lo que Michel De Certeau define como acto lingüístico de movimiento urbano. En este, el acto de caminar por un sistema metropolitano es de por sí un acto de enunciación, apropiación del recorrido y además de realización espacial del lugar (110). Ha sido especialmente útil para conceptualizar los movimientos de Cristina y Tristán en *Play*, de Alicia Scherson, mediante los cuales se impacta igualmente las identidades fijas, integrales y unificadas a medida que cruzan fronteras de clase, género y de espacio físico para situarse finalmente en un entremedio difuso, inestable, pero no menos verdadero. Las técnicas cinematográficas del uso del digital en *Play* y la metanarrativa visual en *Se arrienda* desarticulan límites de la tradición canónica realista basada en el relato heroico, político, testimonial e invariablemente romántico.

Por eso, también se aborda a Arjún Appadurai como referencia conceptual a través de la “teoría de la ruptura” (3), la cual es responsable de explicar el impacto de las tecnologías globales de comunicación en la imaginación de los individuos. La ruptura, como concepto, es el punto de quiebre producido por sistemas de imaginación global como aspecto constitutivo de subjetividades emergentes donde los elementos mediáticos “entregan nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de identidades imaginadas y mundos imaginados” (Mi trad. 3). La trama pausada y los personajes desencantados de *Velódromo* de Alberto Fuguet, nos presentan una serie de discontinuidades presentes también en la narrativa de la transición. Estas

¹⁸ Publicado por Walter Mignolo en el portal del Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, EIPCP. Web. 5 Mar. 2016. (<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>)

están dadas tanto por la existencia identidades prostéticas, ruptura de códigos literarios y cinematográficos nacionales, como por la presencia de protagonistas y subtextos que muestran deconstrucción identidades solidificadas. Estas características son complementarias a la conceptualización de Stuart Hall y Paul du Gay en cuanto a identidades cambiantes y contingentes, más acorde con ideas del poshumanismo. En concreto, se identifican voces narrativas como la de Ariel Roth, cibernauta, cuerpo-máquina, cuya motivación principal es el ciclismo y el cine arte, cuyo ‘acto de posicionamiento’ está justamente en su identidad líquida que en palabras de Hall se encuentra “under erasure, in an interval between reversal and emergence” (2).

Este proyecto provoca una discontinuidad con la historicidad narrativa asociada al trauma de la dictadura y re-enmarca teóricamente la coyuntura de fines del siglo XX y comienzos del XXI desde una imaginación globalizada. En este escenario Nelly Richard identifica ‘residuos’, que manifiestan “desajustes con el idioma tecnificado de una sociedad numeraria”, refiriéndose al ya mencionado realismo democrático de la Concertación chilena que se sustenta en la “retórica de la seguridad” (234), o la “retórica del *Centro*” (10). Esta idea del residuo nos sirve para complementar la teoría de la ‘ruptura’ y entender primordialmente si se producen dichas rupturas con linealidades históricas de la memoria, y si sus autores y directores reproducen o subvierten la historicidad (y las estructuras heredadas de dicha memoria) en sus relatos. Este quiebre como marca de la postmodernidad, veremos en los capítulos posteriores, resolvería optar por deconstrucción de la Historia con mayúscula como meta-narrativa universal. Este proceso comienza en la ficción desde la perspectiva de la (des)memoria en la cual el prisionero político y el vendedor de armas como protagonistas de sus propias interpretaciones comienzan a desautorizar la historia y recomponer sus propias historicidades. Lo conceptualizamos con la

teoría cultural de Paul Ricoeur, Pierre Nora y Alfredo Jocelyn-Holt desde la intersección de la memoria protésica dentro del contexto de matriz histórica.

El cine, a través de sus aparatos tecnológicos, propone el filósofo y crítico literario alemán Walter Benjamin, entrena a sus espectadores a negociar con el aparato más grande en que vivimos: el de “phantasmagoria” (26). En el espacio fantasmático se desarrollan los procesos visuales de espectacularización de la realidad. Esta tendencia, motivada por el mercado y el mundo de la publicidad tiende a monetarizar el tiempo ficcional de la imagen y a extrapolarlo al mundo externo. Se puede entender también desde la conceptualización de Guy Debord quien define la “sociedad del espectáculo como una acumulación de espectáculos de falsa conciencia, de ilusiones en las relaciones sociales como modos dominantes de producción” (Mi trad. 12). Esta conceptualización nos permitirá situar la narrativa desde un espacio basado en lo espectacular como noción sociocultural de crítica marxista.

Aplicados estos conceptos al cine de la Nueva Narrativa se ponen en evidencia los mecanismos de la sociedad de consumo de Santiago en *Se arrienda* desde la perspectiva de quien retorna de un largo exilio y se encuentra con una ciudad con ciudadanos superados por la hiperrealidad del capitalismo. Dentro de este espacio, el ciudadano común, en su vestidura de individuo global y moderno se desliga de los límites geográficos de nación, aludiendo a George Yúdice y Toby Miller, desde su condición de ciudadano disciplinado a consumidor. Su protagonista, Gastón, da cuenta de que las lealtades y utopías han cambiado con los tiempos de la transición y nos informa sobre el rol del estado en imponer sistemas de inclusión y exclusión, para establecer un “*ethos* nacional” (Yúdice 11), un patrón de buen gusto, una cierta estética de la modernidad.

Gran parte del análisis cinematográfico y algo del literario en esta tesis, resulta de estéticas y post-realismos definidos como espacios virtuales de resistencia¹⁹. Este enfoque comienza con el modo en que estos textos son imaginados dialécticamente como *simulacra* y también como virtualidad. Desde la primera dimensión planteada por la teoría cultural de Jean Baudrillard lo virtual es visto como ilusión, como copia de la realidad, con una fuerte tendencia a la interpretación negativa de la realidad contemporánea. Desde la teoría mediática bajo el punto de vista de Pierre Lévy, veremos que lo virtual será visto como potencia y oportunidad (12). Marie-Laure Ryan, por ejemplo, apunta a que en la obra que analizamos, *Play*, lo virtual debiera ser entendido dialécticamente como duplicación, o irrupción digital seriada pero también como ruptura y apertura al realismo cinematográfico como género (45). Y en cierta forma hay sincronía entre teoría y cinematografía tomando en cuenta la trasgresión de género que significa imponer estética digital sobre estética realista. Lo vemos también en el tratamiento del sonido donde lo virtual puede acercarnos a ver las cosas de la realidad no antes percibidos.

El realismo virtual del cine y la literatura en este proyecto lo usaremos como hemos dicho en su función dialéctica como potencia y como simulacra considerando las condiciones materiales (reales) desde las que se imagina, crea, produce y reproduce. De manera inversa, la fantasía no puede desprenderse de sus causas y consecuencias en el mundo material. Volveremos recurrentemente entonces al concepto de “realismo virtual” (Olivárez 39), aplicado también por Raquel Olea a la Nueva Narrativa Chilena. Exploraremos el distópico “realismo virtual” (12) de *McOndo* ficticio que Fuguet y Gómez vislumbran en su antología literaria de 1996²⁰.

La repetición homogeneizante del discurso de la modernidad y el modelo capitalista es

¹⁹ El académico y filósofo chileno Bernardo Subercaseaux sobre los discursos oficiales de progreso observa una “escenificación del tiempo nacional e histórico. Un mundo lleno de teatralidad y espectáculo” (12) concepto que asociamos pertinentemente a un mecanismo de virtualidad.

²⁰ Diana Palaversich ha definido el realismo virtual como universal, moderno y anticanónico contrastándolo con un realismo mágico regional, retrógrado y cliché (16). Ver *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México, D.F: Plaza y Valdés, 2005. Print.

cuestionada por el imaginario realista-virtual de la literatura y el cine chileno de esta generación. Tienen gran valor tanto sus temáticas denunciadas como ‘light’ inclinadas al pastiche postmoderno como las que enfatizan la individualidad antidisciplinaria. Van más allá de sus posturas jóvenes, mediáticas o de cultura digital, porque rechazan cualquier posible identidad fija o teleologías de progreso y como síntoma de una sociedad ahondan en la desilusión sistémica, que no es un tema fácil de exponer. Proveen un tramado de alegorías visuales y sonoras ‘despolitizadas’ y aceptan la orfandad e incertidumbre ontológica en sus personajes sin pretensiones. Así se presenta el *cyborg* en la película de Alberto Fuguet, *Velódromo* que ayuda a ilustrar la identidad cibernética. Estudiado por Chris Hables Gray y especialmente aplicado a la literatura latinoamericana por Andrew Brown, intersecta lo natural y lo artificial impactando forma y fondo en el proceso de acceder al conocimiento y a la identidad. Como tendencia o corriente de pensamiento del posthumanismo, provee la conceptualización adecuada para explicar la función del organismo cibernético en la literatura y el cine, comenzando por su rol de sujeto global, interface entre los ambientes locales y globales, entre diversas culturas de nación.

El *cyborg*, que desde la filosofía post-estructuralista de Gilles Deleuze y Félix Guattari es el “cuerpo sin órganos” (8), es la clave para impugnar la tradición heroica liberal asociada a la masculinidad progresista, ligado al avance de un modelo determinado de desarrollo en Latinoamérica. *Cyborg* será entendido para cuestiones de esta tesis desde la conceptualización de Donna Haraway como “illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism [...] exceedingly unfaithful to their origins [...] an extension of the machine [...] resisting the model of the organic family, this time without the Oedipal project” (293). Desde el feminismo, Haraway apunta contra los aparatos tecnológicos del estado patriarcal definiendo los cibernautas como hijos del ciberespacio global, posicionándolos bajo un modelo post-teleológico de

resistencia. Roth, el protagonista, desconfiando de la sociedad santiaguina, el mundo del trabajo, la vida heteronormativa, los aparatos del estado e incluso los medios de transporte, reivindica la identidad marginal del ciudadano urbano que opta por no participar de la modernización impuesta por la transición democrática. Impone y proyecta su propia estructura de valores interrumpiendo la fantasía liberal. Su importancia es gravitante para la demostración de la pregunta de tesis en cuanto a si existe un fenómeno descentralizador, una narrativa que agite el discurso unificador del realismo nacional centrífugo y problematice la existencia de límites territoriales que restrinjan la producción global de imaginarios culturales.

Con la contextualización teórica de la situación de la literatura y cine del período de transición democrática entre los años 1990 y 2010, es posible avanzar, mediante los pilares conceptuales expuestos en esta parte, hacia la aplicación práctica de dichos cuerpos de ideas. La idea siempre será buscar dinámicas de relaciones postmodernas que propongan un diálogo descéntrico, periférico, rupturista del cual se conciban identidades heterogéneas de la producción literaria y cinematográfica de la post-dictadura. Las obras seleccionadas como objeto de estudio conforman una especie de pastiche narrativo representativo de las letras y el lenguaje filmico ordenados en cuatro capítulos temáticos.

Organización de Capítulos

Se ha establecido previamente la importancia de un lugar de enunciación: primero, de disrupción y reformulación de identidad *local-global*, y segundo, la posibilidad de habitar estos espacios de borde con un lenguaje propio. En el Capítulo I, con el fin de contextualizar este proceso de vaciamiento, encontramos en *Mala onda* y *Se arrienda* de Alberto Fuguet la oportunidad de definir un contexto político social específico dentro de ambos bordes de la dictadura en Chile. Veremos en *Mala onda* que es importante describir los contextos y

personajes que rodean el ambiente político y económico de la época tanto como los espacios y contradicciones internas que vive el protagonista en su proceso de aprendizaje. Unos de los ejes de la discusión girará en torno al quiebre dramático del personaje en su relación con el padre y con el hiperrealismo de clase, que relatan la saturación y posterior dislocación identitaria del protagonista. Se observará, mediante la trasgresión de los límites territoriales y de autoridad paterna, los procesos metonímicos de nación en época de crisis dictatorial y cambio generacional.

Los años de acelerado crecimiento económico y cambio de utopías que marcaron el advenimiento del realismo de la democracia, se examinarán desde el lenguaje del cine en *Se arrienda*, donde se observa el persistente retroceso deliberado de sus personajes desde un espacio utópico a los espacios privados como síntoma de la post-dictadura. La idea fuerza de este capítulo problematiza la aceptación y a la vez el rechazo a la hiperrealidad excepcional del discurso realista del desarrollo que justifica el fin modernizador nacional, forzando las nuevas identidades a replegarse o a integrarse al imaginario propuesto. Esta es precisamente la disyuntiva que cruza a ambos protagonistas literarios y filmicos, en cuanto a tener que negociar con un estado de excepción dentro del neoliberalismo como modelo, no menos excluyente y arbitrario que el del período autoritario que le precede.

Teniendo en cuenta este contexto, abordamos el Capítulo II con *Películas de mi vida* de Alberto Fuguet, novela que sirve de lienzo para abrir la discusión sobre identidades y espacios deterritorializados. Uno de los aspectos que inaugura la discusión en este capítulo es el paso de una linealidad en el relato a una discontinuidad narrativa debido a la inserción del pastiche, tijeretazos de eventos autobiográficos arbitrarios y de textos extraliterarios, finalmente, cuestionando la convención del género literario biográfico.

Desde el cine, con el fin de establecer la idea de un tercer espacio entre convenciones, épocas y límites nacionales, se describen emergencias en las producciones cinematográficas de borde *Kiltro*, *Mirageman* y *Mandrill* de Ernesto Díaz Espinoza, donde se presenta la disrupción de los discursos del héroe de acción. Se problematiza la ruptura con la mirada estilizada del cine de Hollywood/Asia a través de la ‘chilenización’ del cine de artes marciales como grieta discursiva en estos imaginarios globales dominantes a través de procesos locales de simplificación, repetición, exageración, parodia y mímica que se resumen en el deseo de folclorización de dichas fórmulas de cine de acción. Nos interesa ver si se puede aplicar en ambos casos una epistemología de borde para entender estas películas y literaturas como resistencias, y de ser así, ver cómo se negocia la emergencia de una identidad intermedia por un lado, y *local-global* por el otro, funcionando como contra-lógica a los grandes relatos. Con esto se continúa el eje de discusión que gira en torno las nuevas literaturas y cinematografías postmodernas como signo de la heterogénea generación de jóvenes de la post-nación chilena.

En el Capítulo III entramos en el mundo del realismo virtual a través de la aplicación de teorías sobre la virtualidad y el simulacro con el fin de dibujar los trazos de resistencia dentro del escenario ficcional de la dictadura y fuera de ella. Con *Santiago cero* se entra de lleno al tema de lo virtual, el hiperrealismo democrático, el simulacro discursivo de los años de la dictadura. En sus páginas se enfatizan los espacios de control panóptico, y dentro de ellos, los residuos o desajustes de la nueva democracia en ciernes. La discusión que se propone en este capítulo parte de realidades virtuales fabricadas en epistolario, donde Carlos Franz describe micro-mundos que se constituyen como refundación imaginaria virtual de la transición, imponiendo velocidades y giros narrativos distintos al discurso ya existente. El film *Play*, de igual forma, por medio de un lenguaje rupturista (visual y sonoro), permite acceder al espacio virtual desde donde se hace

evidente un simulacro, la teatralidad montada de la hiperrealidad urbana, moderna, de una nación en pleno desarrollo. En este capítulo abordamos las transacciones semánticas de luz, sonido y afectos digitales de Alicia Scherson y las transacciones de espacio y tiempo en el texto epistolar de Franz. Ambos ejemplos, desde la virtualidad como marco teórico y desde las inestables fronteras de la dictadura, contienen en sí la riqueza de lo espectral como virtud en *Play* y lo simulado como ilusión en *Santiago cero*.

De esta forma, se nos permite avanzar al Capítulo IV y final orientado a través de las páginas de *La ciudad anterior* a las contradicciones de la (des) memoria en la formación de identidades pasajeras. El largometraje *Velódromo* discute las complejidades de personajes que metonímicamente representan contradicciones y resistencias a modelos de desarrollo neoliberal y normatividades de transición democrática. A través de sus incertidumbres, de sus violentadas temporalidades, se explora el cambio de función del ciudadano en torno a su (supra) nacionalidad, y en un nivel más profundo, la negación de una identidad anterior. Esta dinámica se replica en el cine de Fuguet a través de la identidad cibernética y las relaciones mecánicas el cuerpo con el medio. La discusión sobre historicidades y memoria se complementa con la posición poshumana del *cyborg*, metáfora que indica cierto *état de choses* en la ficción de la transición tardía. Se discute si existen o no puntos de fricción contra las narrativas de progreso de los gobiernos de la Concertación, y en qué medida las pequeñas historias contribuyen a un nuevo imaginario desestabilizador y postmoderno.

Todas las narrativas expuestas en estos cuatro capítulos ayudan a ejemplificar las eventuales rupturas con respecto a la retórica de la post-dictadura partiendo desde la identidad fracturada del sujeto y de su precaria temporalidad. Se ha querido establecer la posibilidad de un nuevo imaginario de nación, explicando la función, importancia y trascendencia del realismo

post-nacional dentro del proceso de ficción nacional chileno. Hasta este punto se habrán dispuesto las principales temáticas de esta tesis, que se han obtenido de los textos visuales, sonoros y escritos: Las narraciones como actos de enunciación de identidad(es) que presentan disyuntiva, fricción y diálogo para con sus contextos, parodiando, antagonizando realismos, estilos y normas de género. Como gestualidades incómodas o incompletas en sus procesos, son en el fondo iniciadoras de diálogo sobre imaginarios emergentes en un tiempo de escenificación nacional bosquejado por sus creadores entre borraduras y grietas. Los capítulos que continúan en este estudio, ilustran las temáticas complejas de una sociedad chilena que deben ser vistas no sólo como alegorías refractivas de un contexto económico, sino como gestualidades narrativas sospechosas de este. Al exponer la función crítico-paródica de estas narrativas chilenas se podrá emplazar antojadizos esquemas de representación binaria, y con esto enriquecer el vocabulario en torno a temporalidades postmodernas y espacios híbridos no explorados.

CAPÍTULO I

NEOLIBERALISMO, REALISMO E HIPERREALIDAD: DISCURSO Y POLÍTICA CULTURAL EN *MALA ONDA* Y *SE ARRIENDA* (2005) DE ALBERTO FUGUET

El pasado es como un país extranjero:
allí hacen las cosas de otro modo.

L.P. Hartley

En este capítulo se abordarán las políticas de escenificación del tiempo nacional a través del diálogo entre la narrativa del realismo democrático de progreso y su contexto moderno. Desde los trazos de la dictadura presentes en *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet se puede problematizar el fenómeno económico social del neoliberalismo en Chile. La generación en transición y desarrollo económico está expuesta, en su relación a la cultura contemporánea, a los temas propios de autoridad que convergen en la estética del realismo de la Concertación. *Se arrienda* (2005) constituye desde el cine el paradigma de la narrativa visual de la transición, del lenguaje cinematográfico de la post-dictadura, y de los contenidos que plantean temas de consumo y condiciones materiales que sirven a su vez como fenómeno de contexto para su gestación. Estas novelas dialogan tempranamente sobre las preguntas de esta tesis y las hipótesis planteadas sobre neoliberalismo como telón de fondo dentro del cual se tejen las relaciones sociales locales y globales. Desafiando la hipótesis del discurso literario consensual, en este capítulo se buscan evidencias literarias que permitan posicionar estas narrativas dentro de un locus discursivo como producciones rupturistas con respecto al canon, críticas, adyacentes o parodiantes de la agenda neoliberal.

La llamada Nueva Narrativa Chilena de esta década está fuertemente influenciada por la tendencia anticanónica iniciada con el movimiento *McOndo*²¹. Más aún, su identidad parte de propuestas políticas reaccionarias al *Boom* latinoamericano a las que se adscribe Fuguet.

Lo que se criticó en su momento fue el acto de apropiación a través del modo de producción moderna de lo mágico y maravilloso mediante el cual, según plantea Jean Franco, el *Boom* se apropia de la ‘magia’ para traerla a la narrativa secular con el fin de “desestabilizar el positivismo, destacando su intención de ejercer control en espacios retóricos donde la narrativa de la ciencia es inadecuada o inaccesible” (Mi trad.162). Teniendo esto en cuenta, se sabe que *McOndo* ha optado por la posición política de querer distanciarse de sus predecesores de *Boom*. La Nueva Narrativa Chilena, en la misma línea del post-*Boom*, a su vez, se distancia de los imaginistas de la estética de la vanguardia refractaria, entre los que se encuentra por ejemplo Diamela Eltit, Raúl Zurita y Pedro Lemebel. A su vez la vanguardia se distancia de sus predecesores del criollismo literario como Baldomero Lillo, Francisco Coloane o Manuel Rojas; En este renegar de los padres literarios se manifiesta una posición ambigua entre la trasgresión por un lado y la vuelta a la generación precedente por otro, entre la posibilidad de situar sus propios cánones o mantenerse como mediadores entre el pasado y el presente.

El proceso de reencantamiento del mundo a través de lo mágico y su consiguiente creación del estereotipo de identidad de la literatura latinoamericana, sin embargo, sirvió en Chile como paraguas conceptual e imaginario para escritores que alcanzaron cierta popularidad en el mundo del Realismo Mágico del *Boom* como Isabel Allende o Enrique Lafourcade, entre otros, los cuales mantienen la red comunitaria formada en los talleres que organizaban José

²¹ La generación de *McOndo*, reúne autores de la década de 1990 como Alberto Fuguet, Sergio Gómez, Edmundo Paz Soldán, Ray Loriga, Jaime Baily y otros autores de España y Latinoamérica los cuales son pertenecientes también a varias otras generaciones de jóvenes emergentes, parte de lo que han llamado nuevas narrativas del fin de milenio o “generación X”. En Latinoamérica se les ha denominado urbanas, neorealistas o virtuales sobretudo al separarse del Realismo Mágico como estilo. De estas, *McOndo* tiene su contemporáneo en la generación del “Crack” mexicano con la cual comparte su correspondiente Manifiesto del tipo ‘pos’ o ‘anti’ Boom escrito el mismo año 1996.

Donoso y Jorge Edwards. De este grupo, Donoso, en cuya pluma se formaron Carlos Franz, Marco Antonio de la Parra y posteriormente Alberto Fuguet y Gonzalo Contreras, entre otros, reacomoda los códigos de la generación joven que le precede ayudando a restaurar “un largo periodo de sequía de la vida cultural chilena, y en particular de la creación literaria” (Orellana 45). De esta forma, tras su regreso a Chile, Donoso se transforma en una especie de padre putativo de la Nueva Narrativa Chilena de los años noventa. Gran parte esta generación joven chilena nace entonces del taller literario y no de la industria.

El cambio de timón más relevante, sin embargo está en que la Nueva Narrativa Chilena resiste el canon del Boom, cuyas características generales esbozadas por Donald Shaw enfatizan: elitismo, estoicismo, resistencia a la linealidad y cronología en el relato, excesiva fantasía, misterio y universalidad (12), pero además se separa tangencialmente del *post-Boom* donde se observa una vuelta a un tipo de realismo cronológico, simplificado, referencial, más amigable al lector y menos experimentalista (16). Entonces, cualquier exposición de las características de la Nueva Narrativa debe incluir el reordenamiento de los tropos literarios a una temporalidad presente, no-mágica, basada en el contexto económico y social de la realidad chilena, y principalmente en la identidad individual separándose de una identidad colectiva latinoamericana implantada en un mundo selvático y homogéneo. Sin embargo, tampoco puede ser leída solamente desde las características del *post-Boom* como mera vuelta al realismo causal, la simplicidad del relato, la temporalidad o la postura ideológica que especifica Shaw. La complejidad que enfrenta la Nueva Narrativa Chilena de los años noventa es establecer conexiones solo con algunos elementos de estas tendencias atribuidos a este periodo ‘post’, como la incorporación de subgéneros, desconfianza de la historicidad, aceptación del rol de la metáfora

y la ambigüedad, relatos del exilio y marginales, y más específicamente, la incorporación de la cultura pop-joven vista en el post-*Boom*.

Mala onda, que ha sido considerada parte del corpus literario del post-*Boom*, sigue la tendencia de la novela chilena de aprendizaje o *bildungsroman*, dentro del cual se incluyó principalmente *Martín Rivas* (1861) de Alberto Blest Gana, *Hijo de Ladrón* (1951) de Manuel Rojas y *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, las cuales coinciden en la presencia del protagonista en búsqueda de un conocimiento interior, o al menos la afirmación de éste en un proceso deconstructivo que lo desplaza desde o hacia el orden del mundo imaginado. *Martín Rivas* e *Hijo de ladrón* presentan al héroe desafiado por las condiciones económico-sociales que obtiene atención, agencia política, y sobretodo, ascensión social. Son novelas de posicionamiento social a partir de un punto inicial problemático o incompleto, preferentemente una carencia adolescente. *Mala onda* relata introspectivamente las divagaciones adolescentes de Matías Vicuña durante los siete días que anteceden el Plebiscito de Septiembre de 1980 en Chile²². Parte por su vuelta del viaje de fin de año escolar a Brasil y continúa en las calles, barrios y residencias del sector acomodado de la capital. Los primeros capítulos están dedicados a describir tanto los espacios y personajes exteriores de la vida de Matías a su llegada, como los espacios y contradicciones internas que vive el protagonista en su proceso de aprendizaje sobretodo en cuanto a la corrupción en el *status quo* de la dictadura y la clase conservadora, de derecha que la respaldaba. El quiebre dramático se produce en los capítulos que relatan la saturación y posterior explosión de Matías resolviéndose en el escape y trasgresión de los límites espaciales y de la autoridad paterna. Estos rasgos trasgresores típicos de la novela de aprendizaje suelen provenir de un estado de deseo, falta o inmadurez del protagonista. Sin embargo, *Mala*

²² El 11 de septiembre se realiza el referendo nacional mediante el cual se aprobó, bajo dictadura, la Constitución Política de 1980. Este confirmó en el cargo de presidente a Augusto Pinochet hasta el 11 de marzo de 1989: Toloza, Cristián y Lahera, Eugenio (eds.) *Chile de los noventa*. Santiago de Chile: Presidencia de la República / Dolmen, 1998. Print.

onda no comienza con un problema de clase a partir del cual se va modelando la personalidad del héroe. Matías Vicuña ya se encuentra instalado en la pequeña burguesía capitalina y se forma por contraste mediante conquista de un conocimiento interior, a través de la búsqueda de significados de un mundo inestable reflejados en sí mismo. Aunque comparte el deseo burgués de Martín Rivas se diferencia en la agencia revolucionaria y política de este último.

Como resultado, y debido a la necesidad de recomposición de las piezas y significados del mundo que lo rodea, *Mala onda*, como lo señala José Leandro Urbina debiera leerse más bien como un texto postmoderno de erosión paródica del héroe del *bildungsroman* (84). En esta, la primera novela de Fuguet, se nos permite acceder al espacio íntimo de un viajero centrado en el micromundo de Santiago desde el cual se irá desarrollando un tipo de protagonista inquieto, descentrado y globalizado que se desenvuelve más autobiográfica y complejamente en sus novelas posteriores *Las Películas de mi vida*, *Missing* y *Aeropuertos*.

Lo más evidente en *Mala onda* es que los bienes de consumo son vistos como signo de identidad para su protagonista adolescente Matías Vicuña. Su relación social y emotiva está siempre supeditada a la capacidad de relacionar todo su espacio a la marca, a la cultura norteamericana, al bien comercial, a la canción de moda. Esto sitúa el deseo como fuerza primordial. Urbina ha asignado ciertos rasgos postmodernos a la escritura de Fuguet en la dualidad de los discursos en esta novela. En un primer plano está la dimensión del deseo, la referencia a la subcultura adolescente californiana de los años 80 y por otro la conciliación con la identidad dada por una herencia contradictoria: entre la emancipación individual como adolescente y la aceptación de la autoridad del padre. Urbina ubica al protagonista en un lugar ambiguo entre el mercado (satisfacción – lo ‘buena onda’) y la autoridad (represión –lo ‘mala onda’) (88). En estos espacios se reconoce la vacuidad de las relaciones emocionales

simbolizadas en la incapacidad de tener una relación sexual adolescente con su amiga Miriam, sin estar mediada por la televisión, el consumo, el simulacro de la pornografía: en un acto no afectivo. Esta parodia del vacío representa el estado de identidad inconclusa mediada por el contexto del consumo y de la modernidad acelerada.

Ninguna de las obras del autor está exenta del devenir inmediato y la realidad postmoderna de desintegración del sujeto. La indeterminación y búsqueda de identidades se cruza irremediamente con el contexto socio-económico en que estas se encuentran, resolviéndose a través de las herramientas de consumo disponible de acuerdo a las condiciones materiales imperantes. Esta tendencia nos lleva a tener que plantear las implicaciones del modelo global liberal, dentro del cual se desarrollan estas historias y también el marco contextual en el que se produce la literatura de los años noventa. El ojo y la pluma puestos en la urbe, el sujeto y el contexto global presente, se remiten entonces a la identidad personal conectada a la realidad patente del neoliberalismo como telón de fondo.

Matías Vicuña está insatisfecho con el medio social marcado por el autoritarismo y el doble estándar de la clase acomodada a la que pertenece. Siente frustración por ser un adolescente despojado de autoridad, dependiente del dinero de sus padres y quizá también culpa de formar parte de la clase social conservadora que apoya el *status quo* de la dictadura. Por esto, desemboca en su proceso individual de apatía política, a la espera del plebiscito de 1980 en Chile: “Estoy en la arena, tumbado raja, pegoteado por la humedad, sin fuerzas siquiera para arrojarme al mar y flotar un rato hasta desaparecer” (9). La ‘mala onda’ proviene del frecuente estado de enojo apático dentro del cual Matías se ve a sí mismo empequeñecido y subestimado, especialmente frente a la presencia de Cassia, con quien mantiene un romance en su gira de estudios en Río de Janeiro, Brasil: “Si no viene, al final no será por la temperatura o la humedad,

sino porque, a lo mejor, le doy lo mismo, un pobre turista más, un pendejo de un país que nadie conoce y que a nadie interesa [...] lo único que sé es que la sola idea de volver a la niebla de Chile me aterrera” (13). La niebla, como metáfora de la autoridad sofocante, sin embargo, se mitiga con el acto egocéntrico de consumir, que es en el fondo la única libertad que Matías puede controlar: “Pensé en Chile y en mi vida, que es como lo que más me interesa. Cuando algo parecido a una depresión comenzó a rondarme, cambié de tema y me concentré en las vitrinas: caché por ejemplo que las poleras *O’Brian* se venden en todas partes. Me sentí más seguro” (10). Este rasgo característico y repetitivo de consumo autorreferencial en *Mala onda* suele guiarnos al argumento de si esta literatura, como plantea Juliet Lynd, es una manifestación de las tendencias del mercado, la cual se transforma en la comodificación del proceso de duelo de la dictadura y por ende no significa una real crítica al modelo neoliberal sino más bien mantiene una complacencia con el programa económico chileno, contribuyendo a un falso sentimiento de coherencia (15). La respuesta está, a mi parecer, en la función que cumple esta narrativa, más allá de su cosificación en el mercado, al proveer mecanismos de autocrítica fragmentaria y parodia social y que a la larga desmantela la utopía del cambio, de la transición, en el fondo criticando la autoridad del mercado y del autoritarismo. La identidad de la Nueva Narrativa se basa, precisamente, en la interrogación velada al sistema neoliberal a través de la exposición de sus inconsistencias y asimetrías, justamente a través de la exposición de las falencias de carácter del personaje y su resistencia al modelo del cual le es imposible deshacerse y al cual finalmente se rinde.

Mala onda no es un cuento en blanco y negro, sino más bien constituye un relato dialogante entre varias realidades y discursos de indeterminación. Se desarrolla entre la emergencia del nuevo modelo y la adherencia al antiguo, entre la adolescencia y la adultez, entre

el ser y no ser de una identidad individual, nacional, post-romántica. Representa un momento de desesperanza juvenil, una etapa de inseguridad y duda comparable al contexto económico de desarrollo comprimido y post-dictadura tan válido para su protagonista, como para un país en desarrollo. La narración no es sólo un correlato entre las andanzas de un adolescente burgués y el contexto político contingente sino un relato anti-heroico que va satirizando el modelo político, económico y social degradado en que se encuentra.

El espejismo del consumo, la realidad descrita en *Mala onda* deja en evidencia las políticas de escenificación del tiempo nacional, es decir, el pleno proceso de democratización del estado moderno chileno y la consiguiente transferencia de poder desde lo político a lo económico. La escenificación es un termino que describe los procesos mediáticos y publicitarios orientados a la administración del capital simbólico de la nación, entendida por Bernardo Subercaseaux como:

Una vivencia colectiva e imaginaria del tiempo y del espacio, fundamentalmente a través de representaciones e imágenes, una vivencia vicaria y provista, por lo tanto de teatralidad. Un escenario que no es sólo conceptual o de ideas, sino también vivencial: un espectáculo en el que el mundo, gracias a la tecnología y a las imágenes, está –cada vez más- al alcance de a vista (o de la mano) (12).

Dentro de estos tiempos de escenificación se producen discursos publicitarios desde los diferentes ámbitos de la sociedad, especialmente desde las esferas de gobierno. Se van deconstruyendo saberes de la historia con mayúscula, se de-hibridizan colecciones de ideas rearmando la percepción de lo hiperreal, lo reorganizado.

Contextualmente en la novela transitan paralelos el camino político y el económico. Por el lado de la política se muestra el ajuste desde el término del autoritarismo hacia el comienzo de

la redemocratización representado por el momento histórico en que ocurren los hechos, cronológicamente desde el 3 al 14 de septiembre de 1980. Por el lado financiero, se muestra la instauración de un proceso económico que se originó en los programas de desarrollo de fines de los años cincuenta en Chile. En aquel tiempo, la derecha chilena del Partido Nacional había instaurado su propio proyecto global de modernización que busca apoyar al empresariado industrial, agrario y de finanzas, lo que va a desembocar en la implantación de un modelo de libre mercado competitivo, llamado neoliberal. Este contexto chileno es lo que David Harvey denomina “the first experiment with neoliberal state formation” (7) mediante el cual se instaura un programa neoliberal a toda máquina que está salvaguardado por la presencia de un estado autocrático y autoritario.

La promesa fue que la riqueza generaría más riqueza siempre que el mercado lo regulara todo, por lo que era necesario privatizar y desregular las normas de control de mercado para dejar que funcionen libremente las leyes de la oferta y la demanda. En los años sesenta tanto como en los setenta se necesitó el apoyo de la burguesía y la clase alta conservadora, para fortalecer la empresa privada, la inversión extranjera y la apertura al exterior. Este modelo de desarrollo, impulsado mediante la agenda norteamericana de la *Alianza por el Progreso*, se contrapuso frontalmente con el proyecto de desarrollo del FRAP (compuesto por el Partido Comunista y el Partido Socialista) cuyo fin era organizar movimientos de fuerza de trabajo, el proletariado y nacionalizar de la industria extranjera. El resultado final que enmarca el contexto histórico de la novela es el involucramiento de las Fuerzas Armadas en el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, la instauración del régimen militar en Chile y su continuación a través del plebiscito de 1980 ²³.

²³ La Reforma a la Constitución de 1980 es criticada por los partidos de la Concertación como gestadora de “enclaves autoritarios” los cuales se mantuvieron más allá de la salida de Augusto Pinochet del poder en 1989. La reforma aseguró, entre otras medidas, la designación directa de

Otras producciones recientes han optado por describir el momento del plebiscito para entender mejor el presente de la democracia. La película *No* (Dir. Pablo Larraín, 2012), basada en el plebiscito de 1988, por ejemplo, reorganiza la importancia, no suficientemente destacada por la historia, del elemento mediático y la publicidad en el éxito de la campaña que bajó a Pinochet del poder. Fuguet en *Mala onda*, pendiente de los cambios político-económicos que se avecinan, mostró también la importancia de los plebiscitos como dinámicas de ajuste o de continuación y la tensión entre las fuerzas en pugna. En medio de este momento político cívico, se hace presente en la novela de Fuguet la urgencia del protagonista de evidenciar la decadencia de la burguesía nacional, y sus redes de vinculación con las esferas de poder de la dictadura: En las páginas que relatan la detención de las patrullas militares a Matías y a sus amigos durante el toque de queda en Santiago, el joven relata con cierta rabia freudiana reprimida:

Nacho mostró la TIFA [Tarjeta de Identificación de las Fuerzas Armadas de Chile] que no tan solo probaba sus vínculos con el gobierno, además lo ligaba irremediabilmente al concha de su madre de su viejo [oficial militar], que por primera vez le sirvió de algo [...] Nacho estaba medio *wired* por la coca y hasta diría que excitado con eso de sentir en carne propia el poder de su autoridad. Esa era su contradicción: podía odiar a su padre pero no por eso se sentía menos orgulloso de ser su hijo. Había vencido el sistema porque era parte de él. (97)

Esta contradicción no es menos importante en la constitución de la identidad de Matías, porque al fin y al cabo relata sus propias ambivalencias en cuanto al sistema, en cuanto a su propia relación con el poder y su padre, permitiéndole entender su propio lugar de enunciación como desarticulador del sistema autoritario mediante el ser partícipe del mismo. La crítica al privilegio

senadores de derecha. (30) Ver Toloza, Cristián y Lahera, Eugenio (eds.) *Chile de los noventa*. Santiago de Chile: Presidencia de la República/Dolmen, 1998. Print.

y la nueva aristocracia, de las cuales Matías se sentía cada vez menos parte, se contradice también con la permanencia dentro del sistema de poder que lo protege. Esta visión desde adentro permite al narrador una voz con agencia con la cual exponer clasismos de una aristocracia ligada a la clase política que sustenta al régimen, describir las identidades de clase que conforman círculos de inclusión-exclusión y exponer las dinámicas de poder que emanan de éstos.

Otro ejemplo concreto de los paralelismos entre economía y poder, se explica a través del funcionamiento de los espacios en los que habita Matías. *Juancho's* es el antro de clase alta frecuentemente visitado por él y sus amigos: “Es el local de los elegidos, el de la juventud dorada [...] no cualquiera tiene acceso, eso es verdad. Hay un guardia en la entrada para cuidar que todos lo que ingresan sean *G.C.U.*, gente como uno”(61). La sombra de la dictadura aparece en cualquier espacio de diversión y consumo. Se encuentra presente también en el lugar de los elegidos:

[El Toro, su dueño] nos fia. Si al cabo de un mes uno no tiene el billete suficiente para pagar, el Toro y su equipillo se lo cobran directamente a los viejos de cada uno. Lo genial es que los viejos siempre pagan, porque el Toro está asociado al Padrino y al sobrino de Pinochet. Esto es lo que une a toda la red nocturna. (62)

Por consiguiente, las dos esferas, el consumo y la autoridad del miedo, se funden en un proceso que ocurre justo en el momento del cambio generacional entre la autoridad del Estado hacia la autoridad del mercado. El miedo como motor de la economía y la economía en función del miedo, emergen de manera recurrente en el Santiago que se narra y que de una manera va construyendo la cartografía de los años noventa en Chile. El efecto de realidad reprimida por la autoridad, la deuda, el mundo material, la política del miedo y la censura, conviven con la

presencia del imaginario virtual de la televisión, la publicidad, el mundo mediático cargado de iconos e imágenes:

En Ahumada y Huérfanos aun está la patrulla militar de anoche, ahora con refuerzos: un carro lanza-agua y más pacos de lo necesario. Hay además un quiosco donde se venden diarios del exterior, me fijo. Esta *O Globo*, el de Río, y varios de Argentina, y uno se llama *el País* de España, con una foto de Pinochet con anteojos oscuros en primera plana. (301)

El mapa textual de la novela pone a Santiago en un campo híbrido entre los elementos materiales de consumo global y el mundo de las ideologías. La idea del tercer espacio urbano como simultáneamente actual y virtual sirve fluidamente como escenario de procesos nacionales-individuales y que constituyen un punto nodal, que permite ver las asimetrías geográficas de Santiago. Primero, Fuguet circunscribe a sus personajes dentro del mapa socioeconómico de la urbe: su amigo Lerner es del barrio alto de Las Condes pero el “guatón Troncoso vive en Ñuñoa, atrasado, nada que ver con lo que ocurre a su alrededor” (21). Transita y consume en Plaza Vespucio y recorre los acomodados barrios de Providencia, Las Condes y Apoquindo, siempre al norte de la plaza Italia, marcador geográfico de la clase social adinerada de Santiago. Segundo, la obsesión del autor con el espacio geográfico de Santiago y su utilización como elemento discursivo que va mapeando los bordes entre los que están a favor del desarrollo y la agenda de progreso y los que no. Este recurso pone en evidencia la separación entre la burguesía del proletariado urbano dado que el discurso nacional ha oscilado desde temas de democratización a temas de modernización.

Sin embargo, el *bildungsroman* debe ponerse en marcha con el viaje y la búsqueda interior de un conocimiento más allá de las barreras socioeconómicas, por lo que Matías se ve

obligado, o atraído, a explorar las temporalidades y espacios que no le son familiares, lo que permitirá sustraerse del medio social en el que vive y desplegar su crítica desde fuera. Este espacio está dado por los centros de identidad nacional que no son los del barrio burgués. En su rebeldía Matías llega hasta la casa presidencial en el centro de Santiago y reconoce, fuera de su entorno, los tradicionales enclaves de poder y tradición nacional como son La Casa de Moneda y el Club la Unión²⁴. La nueva configuración marcada por la aglomeración de la economía y la norteamericanización de los centros de consumo habían descentrado el eje de atracción desde el centro hacia las periferias de barrio alto por lo que Matías nunca necesitó salir de allí para acceder al consumo. La ciudad nuclear de los años setenta se ha transformado en un escenario plagado de *Malls* y *Shopping Centers* respondiendo a una consecuencia concreta del crecimiento económico chileno: la balcanización de la ciudad en múltiples centros de consumo.

Siguiendo el mapa socioeconómico que delimita los espacios de la novela resulta aún más visible la parodia del individuo según su estatus. Las páginas retratan la crisis del barrio alto, y los relieves de la cultura burguesa a la cual Matías está bien acostumbrado: “Está mi tío Sergio Vicuña, el embajador de Chile en Indonesia [...] y la tal Stella de Castro, su nueva esposa, mucho menor que él debido a la cirugía plástica [...] también está la mismísima Meche Ellis de Ortúzar, quizás la mujer más millonaria que ha pisado este departamento” (272). Escena en la cual el protagonista parece al mismo tiempo establecer cierto linaje de clase o pertenencia, al mismo tiempo que repudiar la exageración burguesa, representada por el advenimiento del ‘nuevo rico’ que nace producto del rápido ascenso social y el acceso al crédito.

Una forma de acceder a la decadencia y desintegración del sujeto burgués de barrio alto es a través de la descripción paterna. Luego de la escena en que escapa de su casa y se pierde en

²⁴ La Casa de Moneda es el centro institucional que alberga las oficinas de gobierno y los despachos del jefe de estado chileno. Casi tan antiguo como la nación misma, el Club de caballeros la Unión, fue tradicionalmente centro de reunión de las figuras más influyentes de la aristocracia chilena desde el siglo XIX.

el centro de Santiago, Matías se reúne con su padre en el hotel en que se hospeda, se dirigen al burdel *Kabaret 1100* donde se produce el reencuentro con el padre: “Hagamos una cuestión bien hecha [aclara su padre] pongámosle fin a todo esto. No puedo permitir que le hagas a eso [la cocaína] se supone. Pero han pasado demasiadas cosas, así que lo entiendo [...] terminamos en el baño del local, jalando a vista y paciencia de todos los tipos que entraban y salían” (326). Y de esta manera se produce la iniciación y proceso de restauración de las confianzas padre-hijo, a través de la mera transacción comercial por sexo y el consumo de cocaína. El espacio del burdel, la iniciación sexual, el consumo compartido de servicios y el consecuente despilfarro, nos ilustran tanto sobre la lógica del capitalismo en las relaciones humanas como sobre los procesos de masculinización en el acto simbólico de poseer. Fuguet instala un discurso paródico al exagerar las características negativas del padre y de su patetismo. Por extensión también dramatiza no solo el resquebrajamiento de la imagen paterna, sino de la autoridad, la sociedad burguesa en su conjunto para derivar en piadosa comprensión y aceptación de dicha decadencia. Mientras ambos hacen un pausa en la misma cama que comparten con dos prostitutas su padre, a pocos centímetros, le comenta: “¿Te parece esto muy decadente?, ¿te parezco yo muy como las huevas? –No, para nada”(329). Después de confesar la inminente separación con su madre, el padre comienza a llorar tímidamente, acurrucándose como un niño al lado de Matías.

Se produce el controversial retorno por causas económicas del rebelde a la casa del padre y por ende a la estabilidad. Matías establece irónicamente un rechazo y una dependencia al sistema de autoridad del que intenta escapar. Sin embargo hace evidente la crítica al sistema económico y permite parodiar la autoridad paterna. Es también una parodia burlesca de los valores de nación moderna en crisis. Entonces la balanza se inclina finalmente por la identidad de la “ley paterna” en el contexto político en que Augusto Pinochet gana el plebiscito para

cambiar la Constitución de 1980 (Urbina 96). Esto implica que el poder de la dictadura necesita de dicha ley paterna para sobrevivir en un panorama jerárquico donde “Pinochet es el padre mayor, el punto más alto de la pirámide, él es el padre de su padre, la dictadura está afuera y adentro” (98). Urbina, sin embargo, olvida remarcar en qué circunstancias se produce esta jerarquía, su función y sus mecanismos directos. La conexión de vuelta del adolescente a la ley paterna con la permanencia de la dictadura ‘paternal’ en el poder debe, sin embargo ser complejizada incluyendo procesos de agencia, de crecimiento del protagonista, de crítica a la función patriarcal y al proceso fallido de democracia del plebiscito de 1980.

En la discusión de Urbina, *Mala onda* es una novela postmoderna porque se refugia en la historia inmediata, no es historicista, reniega del clásico *bildungsroman* porque se mantiene neutral, se crea una distancia irónica, sus citas están cargadas de intertextualidad y también porque recicla de otros lenguajes en forma de pastiche, aumentando el efecto de ambivalencia (98). El mismo rasgo de identidad fragmentaria en los personajes siempre neutrales, pasivos e indecisos, también se observa frecuentemente en sus demás producciones literarias: *Por favor* (1998), *Las películas de mi vida* (2004), y más recientemente *Missing* (2011) y *Aeropuertos* (2011); y también se trasladan a la estética y narrativa de sus películas *Se arrienda* (2005) *Velódromo* (2010) y *Música campesina* (2011). Es posible observar un gran componente paródico y crítico en la producción de Alberto Fuguet a través de la sociedad que describe desde la perspectiva de la identidad fragmentada y el lenguaje joven, a pesar de que algunos las hayan criticado de defender el neoliberalismo de los años 80 sólo por abordar temas desde una mirada no comprometida con lo que establecía el canon literario chileno y cinematográfico de entonces. Lo esperado era producir desde la historia, el pasado, desde la periferia para continuar con la estética realista del costumbrismo.

Para observar la dinámica del margen, la literatura y cine de este tipo pareciera localizarse discursivamente lo más distante posible de cualquier esencialismo criollo que parta del folclorismo rural de tipo realista mágico. Aun en su posición controversial, la visión postmoderna del desarrollo económico urbano que reivindica el aspecto híbrido de la cultura de consumo, es parte de la heterogeneidad discursiva necesaria para agregar dimensiones a la crítica. Al plantear que lo bastardo e híbrido defendido por los autores de *McOndo* es un “mestizaje particular hecho en EE.UU.” (58), Palaversich polariza la discusión hacia una dimensión binaria sin dar cabida a ningún otro posible espacio enunciativo: la cultura estadounidense y el sistema liberal de consumo ya está dentro de la cultura global y se despliega vertiginosamente. Es la influencia cultural que parece sorprenderle a Palaversich al señalar que “la penetración cultural estadounidense no se presenta como problemático” (58) en la obra de este autor. En este sentido, y a la vista de la obra contemporánea y transgénica de Fuguet, es difícil obviar las innumerables contribuciones de la dimensión paródica y por ende trasgresora del autor, especialmente su la capacidad de insertar a los personajes de nicho en un realismo neoliberal de transición y desestructurarlo a través de las interacciones que estos tienen con el medio que les rodea. Especialmente en el formato de cine, donde Fuguet se atreve más a explorar los límites del género y desenmascara las estructuras vacías de la democracia de consumo.

Lo que finalmente se entiende aquí es que de la cuidada lectura de su obra literaria y cinematográfica permite observar que sí se problematiza la modernidad, el consumo y la presencia de la cultura de masas norteamericana a través de una serie de lecturas de tipo post-estructuralista. Es importante destacar que el retroceso de los personajes de estas novelas desde un espacio colectivo (utópico) a los espacios privados, no obedece solamente a explicaciones de mercado o herencias de la privatización en Chile, sino más bien a un síntoma más global, de

conectividad virtual, de nuevos mapas cognitivos y espacialidades, de conceptos de identidad y de masividad, de generación de subjetividades e intereses individuales, de introspección y cambios.

La anticlimática, anti-utópica y aparentemente inconclusa aventura del protagonista refuerza la posición indeterminada del sujeto nacional ante los cambios políticos y socioeconómicos de los años ochenta y noventa. El viaje del protagonista desde dentro de los enclaves de poder y su tránsito hacia el borde son esenciales para irrumpir y socavar, desde el borde externo del fenómeno, la estructura de poder. Sin embargo es un lugar liminal incómodo para Matías, haber llegado a los márgenes de su realidad:

Y ésta es una de las peores situaciones en que uno se puede encontrar. Es como estar en un aeropuerto con pasaje para todas partes y no saber qué avión tomar. O peor, averiguar que ningún avión va a partir [...] es realmente molesto y aterrador y se transforma en un círculo vicioso existencial que no conduce a ninguna parte. (320)

La resolución del personaje es de resistencia al modelo opresor mediante el simbólico corte de pelo radical, como si se tratara de un preso, un militar o un loco: “Sí, quiero algo radical. Medio militar. Como si hace un mes hubiera salido de un manicomio. Que deje lo justo y lo necesario para no quedar pelado” (320). Porque el acto de cambiar el aspecto físico es un acto de rebeldía contra el sistema, igual que el propósito estético del *Punk* antiautoritario. De esta forma se socava la estructura del poder, desde la visualidad, desde la actitud, desde el consumo irónico mismo de la imagen.

Es una novela donde se producen intercambios propios de la novela burguesa desde un adentro y un afuera, y sobretodo desde un lugar indeterminado que posibilita la verdadera ruptura de los cánones de poder. La unión con el padre, y la aceptación de su lugar en la escala

social, de ninguna manera deslegitima la condición de posibilidad, la disrupción del modelo al que se sublima finalmente. Todo el proceso de autoanálisis, consumo, rechazo, escape o reacomodo se posibilita a través del lenguaje realista postmoderno y nos permite transitar críticamente en la etapa que vendrá con el desarrollo económico de fines de los 80 y la final salida formal de Pinochet del poder visual: es la hiperrealidad de la democracia en ciernes.

Por medio de las numerosas alusiones a la cultura popular fragmentaria: programas de televisión, películas, música rock, marcas comerciales y numerosos anglicismos, se denota la necesidad de irrumpir en el realismo tradicional con la superficialidad e hiperrealismo que sugiere la literatura postmoderna.

La gran crítica de este texto está dirigida a la agenda modernizadora de progreso de la derecha de la década de 1980 que marcha en colusión con el sistema autoritario de gobierno militar marcando los inicios del primer estado con experimento neoliberal. A fines de la era de Pinochet la instauración de la democracia, el acceso a la cultura y el entretenimiento, el pacto de conciliación y reunificación nacional post autoritaria reacomodó la percepción del tiempo nacional, mediante herramientas ideológicas, mediáticas y económicas suficientes para implementar exitosamente una política de imagen del país. La oportunidad de presentarla globalmente ocurrió en la exposición mundial de Sevilla en 1992 en la que se condensa el discurso de cambio y renovación post-dictatorial lo que Nelly Richard denomina “*desnarración de la memoria*” (164) en la que Chile de la reapertura espectaculariza su imagen país para marcar globalmente su “discurso del cambio” (163).

En su acercamiento teórico, Richard aborda el ideal político de los gobiernos de la Concertación señalando que funcionan bajo un llamado “realismo democrático”, mediante el cual se administra la cultura (222). Estos discursos parten por establecer estrategias retóricas de

progreso a través de publicaciones como el Observatorio de Políticas Culturales ²⁵, en el que se muestra la necesidad de re-democratizar la cultura, por medio de la retórica capitalista. Estas estrategias promueven asegurar el acceso a la cultura a los rincones mas recónditos del país, con el fin de conocer, cautivar y “fidelizar audiencias” (36), basándose en estudios de marketing y *mass media*. La política que se deriva de estas publicaciones oficiales es expansiva en torno a la cultura pero no necesariamente permite la participación de todos los sectores en el proceso en sí, como lo explica Bernardo Subercaseaux: “la democratización como nueva función de los estados de la Concertación tiene como objetivo repartir el capital cultural y la acumulación cultural que existe en la sociedad”, pero no necesariamente abre las posibilidades de expresión para todos los sectores de la sociedad (150). Esta llamada repartición cultural, a mi juicio, no es más que una estrategia de consumo donde democratizar la cultura o expandir su acceso quiere decir acceso al ‘consumo de cultura’ y no necesariamente a la producción cultural descentrada, más democrática y participativa, lo que Subercaseaux denomina más bien como “democracia cultural” (151). El lenguaje de la transición, sin embargo, obliga a pensar la cultura desde el prisma del marketing.

El sector público, el mercado, la sociedad civil y sus organizaciones, grupos, instituciones y personas individuales, participan en una política cultural forzada, en torno a la democratización capitalista como lo muestra el documento Chile de los noventa de la Dirección de Estudios de la Presidencia de la República ²⁶. En este compendio publicado en 1998 se evalúa la situación política, económica, cultural y social de los gobiernos de la Concertación poniendo énfasis en la libertad económica proveniente del neoliberalismo y el privatismo en Chile de la década del 80: “El liberalismo económico ha posibilitado el desarrollo en Chile [...] y la libertad cultural se

²⁵ Negrón, Bárabara y María Inés Silva (eds.): OPC: Políticas culturales: contingencia y desafíos. Santiago: LOM, 2011. Print.

²⁶ Toloza, Cristián y Lahera, Eugenio (eds.) *Chile de los noventa*. Santiago de Chile: Presidencia de la República / Dolmen, 1998. Print.

encuentra en plena manifestación desde 1990”(36). Este proyecto de difusión concentra sus múltiples hipótesis en la justificación del proceso económico en pos del término de un programa político, y su consiguiente proceso de olvido y el comienzo de otro. En este se ofrece sólo una ruta capitalista para entender la cultura, y de esta manera reacomodar la memoria histórica. De tal forma que, como señala Richard: “[los discursos de la Concertación] pasan por asegurar cierta estabilidad y consenso [...] establecen un realismo basado en el ideal de reconciliación que se basa en tecnologías de la des-memoria” (10). En este sentido, la descripción de la realidad en torno a Matías encaja con la teorización de la autora por cuanto pone énfasis en el momento inmediato y problematiza la memoria. Lo hace a través de interponer la realidad presente como máxima para entender la sociedad, sin necesidad de recurrir a la cita histórica, los eventos del pasado o la intención de explicar los procesos políticos que acontecieron. El lenguaje juvenil prefiere especificar en torno a la cultura actual del mundo de la marca, la música, los iconos de la cultura pop, tomando distancia del ‘problema político’.

El espacio que aborda *Mala onda* es el proceso en ciernes del desarrollo del realismo democrático de la Concertación chilena de la “retórica de la seguridad” (Richard 234). El desenlace de la novela, desde que Matías se acerca al borde externo de lo familiar, desde el cual se decide volver, reafirma la necesidad ambigua de un momento histórico de cambio y también de mantención del *status quo*. Esto requiere, en el fin, el heroico sacrificio de la libertad individual de su protagonista, como si fuera una especie de héroe rebelde, quien al retornar al mundo del padre y dejar la breve conquistada libertad, vuelve a la seguridad del hogar, planteando un paralelismo con el proceso de nación.

El relato del momento presente, del viaje y el retorno permite observar, en potencia, lo que Guy Debord ve en las sociedades del espectáculo. En el Chile del fin de la dictadura se

produce una acumulación de ilusiones de falsa conciencia relacionada al modo de producción dominante (la democracia pactada) en la cual se produce una expropiación violenta del tiempo nacional, por cuanto se fabrica una sociedad de cambio en un acto que superpone una memoria sobre la otra a través de lo espectacular. Por lo tanto la escenificación del tiempo nacional propone el uso de visualidades, de espectros como realidades verdaderas, con el ciudadano como centro de consumo: “Spectacle is the reigning social organization of a paralyzed history, of a paralyzed memory, of an abandonment of any history founded in historical time” (114). Esta apropiación por acumulación de imaginarios de nación permite establecer que estamos al borde de lo hiperreal, en un estado consumido por la publicidad, donde lo real es superado por lo ficticio ²⁷.

En esta apropiación, las consistentes alusiones al medio consumido por la marca, repleto de fascinación cultural por los productos del cine, la televisión, la industria de la música, el contexto aglutinante del capitalismo, como escena y como escape, se van recreando en el espacio virtual en el cual el sujeto opta por la copia. Para Matías es un signo de orgullo ser una copia incompleta de Holden Caulfield, el antihéroe de *The Catcher in the Rye* en la novela de J.D. Salinger citada intertextualmente en las páginas de *Mala onda*. Salinger, como referente estilístico de Fuguet, critica fuertemente la sociedad de clase aristocrática neoyorkina de los años 40, presentando un personaje dislocado y ambivalente en medio tensiones entre separación y pertenencia al mundo adulto. Aunque el contexto en que se escribe *The Catcher in the Rye* tangencialmente problematiza la sociedad moderna, no incorpora la fascinación por la cultura popular y la atracción particular hacia los simulacros que demuestra la presencia continua de la

²⁷ Según teóricos de lo virtual como Jean Baudrillard y Pierre Lévy, lo hiperreal es “una copia más real que lo real la cual destruye el deseo por el original [...] donde lo real ha intercambiado lugar con lo virtual” (Ryan 52). En la conceptualización de Baudrillard, lo hiperreal es el “mapa que engendra el territorio, la simulacra de lo real sin origen o realidad” (2). Ver Jean Baudrillard en *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983. Print y Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós, 1999. Print.

máquina consumista en *Mala onda*. Esta fascinación se ajusta perfectamente al lenguaje que usa Matías para comunicarse y describir el mundo:

Entro al *Burger Inn* con sus mesas de plástico y los afiches de las estrellas de cine americano. Pido un *Rover* y una malteada de chocolate y me instalo en un rincón, lejos de los ventanales que dan al caos de los vendedores ambulantes en Ahumada. Abro el *Village Voice*, masco el *Rover*, pero son tantos los estímulos impresos que mis manos se llenan de tinta negra. Los estímulos estimulan, dicen, pero también deprimen. (303)

En la escena, Matías deambula por el centro de la metrópoli en busca de referentes conocidos luego de su escape y ‘descenso’ desde el barrio alto al barrio cívico.

Contextualizando la superestructura capitalista de esta época, se podría describir como ‘simulacra’ por cuanto en este escenario, cualquier estímulo del mercado, cualquier producción literaria o de cine, forma parte de una fantasía, simulacro de la condición capitalista que según Baudrillard, a su vez produce y reproduce ‘hiperrealidades’. Estos estímulos del mundo referencial de Matías son advertidos pero también reprobados por sus efectos nocivos en la salud mental. La ausencia de referentes reales de esta generación conlleva a la dependencia de una imaginación prostética para poder articularse a sí misma.

En este escenario, el plebiscito, por ejemplo, funciona como mecanismo ciudadano que alimenta la fantasía de la seguridad y libertad. Es un sentimiento de estabilidad falso, hiperreal, pero que se apodera de la realidad. Pero Matías rechaza este simulacro y deja en evidencia su propia crítica sobre la fragilidad de este sistema de ilusiones: “Alejandro Paz de Chile [...] dice que nos espera lo peor; que lo peor es justamente la calma, el hecho de acostumbrarse [...] A mí lo que más asusta es el cambio, la posibilidad de que todo se te quiebre, se hunda” (334). En su

voz se escucha la desconfianza frente a la fantasía de la seguridad por lo tanto confirma su sospecha por los discursos imperantes.

El acto de simulacro ya no parece ocultar la verdad del Santiago de los años 90 sino mas bien se constituye en la única realidad posible: la hiperrealidad del consumo auspiciada por la agenda democrática de progreso. Baudrillard comenta que “la cultura contemporánea se caracteriza por una atracción fatal hacia los simulacros” (Ryan 46). Desde la perspectiva del texto de Fuguet la realidad en que estamos inmersos tampoco presenta una salida sistémica al fenómeno de la cultura de consumo aunque paradójicamente al mismo tiempo la critica.

Desde la externalidad del texto se puede hacer el ejercicio intelectual de ver la creación de Fuguet como un proceso virtualizador, es decir, de reacomodo o creación de un sistema de códigos lingüísticos con el fin de crear una experiencia individual o comunitaria de imaginación virtual. Tiene igualmente la potencialidad de iniciar el diálogo sobre la creación artística y el medio social en que se produce, siempre teniendo en cuenta la condición de posibilidad de las fantasías tanto periféricas como de centro en su rol creador de rupturas. En oposición, desde el punto de vista del realismo democrático instalado a través del discurso consonante con la democracia, la cultura debiera generar públicos para el consumo en lo que se denomina ‘economía creativa’²⁸, de tal manera que la novela contemporánea de la generación de Fuguet calce con las expectativas del lector, sin embargo, se argumenta, le permite a su vez reabrir espacios discursivos, disonantes y anti-sistémicos, desde la cómoda y necesaria neutralidad y centro conciliatorio impuesto por las condiciones del medio. *Mala onda* es una oportunidad discursiva para releer la realidad simulada de la democracia en transición.

²⁸ Felipe Buitrago define en forma optimista que “el concepto de Economía Creativa se refiere al conjunto de relaciones entre personas tecnologías e instituciones, mediante el cual el ejercicio creativo se transforma en las actividades capaces de generar valor, empleos y riqueza” en Negrón, Bárbara y María Inés Silva (eds.): OPC: *Políticas culturales: contingencia y desafíos*. Santiago: LOM, 2011. Print.

Lo que finalmente se entiende aquí es que la literatura de Alberto Fuguet ofrece en sus páginas la posibilidad de observar y problematizar la modernidad como proceso, el consumo como consecuencia y la presencia de la cultura de masas norteamericana como contexto. La práctica del saber, la aceptación, inacción y finalmente sublimación frente a las condiciones imperantes aparece no sólo en la novela sino también en el cine de aprendizaje de Fuguet. Esta propuesta del tipo *bildungsroman incompleto* se trasfiere al medio cinematográfico en su primer largometraje *Se arrienda* (2005) en el que se indaga precisamente en cuestiones de introspección, de re-significaciones del sujeto moderno y su identidad.

Películas como *La Frontera* (1991) o *el Entusiasmo* (1998) de Ricardo Larraín, preparan la escena post-dictadura abordando la condición humana individual previa y al inicio de la transición democrática. Lo mismo *Johnny Cien Pesos* (1993) de Gustavo Graef-Marino y *Te Amo: Made in Chile* (2001) de Sergio Castilla, las cuales contemplan la función de los medios y ponen al joven como protagonista de la generación intermedia entre el fin de la dictadura y el comienzo de la democracia. En el año 2000 se estrena la historia de dos hermanos en viaje tras la muerte de su padre, basado en el guión de Fuguet para cine titulado *Dos hermanos* (dir. Martín Rodríguez). Esta realización sirvió de antesala para desarrollar un estilo *fugueteano* de cinematografía intimista. Se observa, como veremos en *Se arrienda*, el persistente retroceso deliberado de sus personajes desde un espacio utópico a los espacios privados como síntoma de la post-dictadura. Luis Martín-Estudillo precisa la posición de estas narrativas en el trasfondo histórico en Chile: “The restrained present and future of the country exerted an influence on rather individual and fragmented narratives, which functioned in the interstices of its ‘transición pactada’ and later its ‘democracia de acuerdos’ (xiv). La transición chilena, explica el autor, estuvo fundada en concesiones políticas hacia la dictadura, que aún operaba, sin ofrecer

suficiente espacio para los relatos más universales como la justicia, los derechos humanos. Sin embargo, en disconformidad a esta percepción, se conoce el importante rol de la literatura testimonial y de la memoria como entes precursores de democracia y rescate del pasado, con Ariel Dorfman en teatro (*La muerte y la doncella*), Roberto Bolaño (*La estrella distante*, *Nocturno de Chile*) y Carlos Cerda (*La casa vacía*, *Morir en Berlín*), entre tantos otros.

En forma más específica, las historias de Fuguet describen narrativas individuales y diversas que funcionan bien en el creciente cambio de mapas cognitivos y espacialidades que trae la globalización cuyos conceptos de identidad y de masividad optan globalmente por la multiplicidad de subjetividades individuales. En un contexto más amplio, como se ha señalado, el cine de transición democrática en Latinoamérica tiende a diversificarse y especializarse tal como la demanda de sus audiencias lo requiere.

La vuelta a la introspección y mudanzas de identidad global sirven de trama principal en la película *Se arrienda* en que Gastón Fernández, un ex músico idealista y sus amigos Luc, Julián, Cancino y la Chernovzky, entre otros, siendo jóvenes universitarios de clase acomodada chilena, comparten un pasado cargado de íconos de la cultura popular de los 80. La dirección cinematográfica de Fuguet parte por mostrar cómo las banderas chileno-trasandinas se mezclan con las del “No” de la campaña contra la reelección de Augusto Pinochet en un concierto de rock latino en Mendoza. En este contexto, y frente a sus amigos, Gastón se declara contrario a las bandas comerciales, el espectáculo del marketing del cual asegura nunca será parte: “no porque me pillaron con la moral baja voy a trabajar con el enemigo. Eso es transar. Nunca voy a trabajar en algo en lo que no creo”(*Se arrienda*). La puesta en escena, el contexto histórico, el encapsulamiento de esta época histórica muestra la primera marca de utopía radical e

historicidad que viene del posicionamiento dentro del plebiscito de reelección de Pinochet en 1988 y que será preponderante como punto de partida.

Dentro de éste clima político, sin embargo, se vive en calma una juventud comunitaria, despreocupada y bohemia que representa el idealismo de la clase acomodada. La escena más representativa parte con un plano general en picado desde arriba que planea sobre sus cuerpos tendidos al sol en verano. Mientras la cámara recorre lentamente siluetas en traje de baños, transcurren pensamientos bucólicos sobre el pasado, los recuerdos, el momento presente, la vida y la seguridad: “¿que te da miedo?”, pregunta alguien en general: “el futuro, herir, arrepentirme, quedarme sin amigos, quedarme solo, echar de menos, recordar” (*Se arrienda*). Después se disuelven las siluetas a negro mientras suenan los acordes de una guitarra.

En un segundo espacio comunal, en el conservatorio de música donde estudian, se discute sobre compositores como Brian Eno, Danny Elfman y Harry Hansen. La conversación confluye en la idea de un guión para *Hormigas asesinas*, un cortometraje en blanco y negro de cine fantástico cuyo tema principal es la falta de amor. Esta propuesta de cine experimental de Luc se materializa y entra abruptamente en la trama de *Se arrienda*, cambiando la estética original de esta en 180 grados. *Hormigas asesinas* es el subtexto del largometraje, que sirve de puerta al subconsciente de Gastón. Fuguet, en su faceta de director de cine, incluye *Hormigas asesinas* en formato 8mm blanco y negro, en la historia principal de formato largometraje color, como parte de un plan de montaje que ofrece un momento de calma y reflexión en medio de la convulsionada tensión psicológica del personaje principal en *Se arrienda*. La presencia de una estética cinematográfica dentro de la otra, como efecto de caja negra, pone particular énfasis en escenas de alto contraste y se centra en una estética naturalista, desprovista de refinamiento fotográfico. Dentro de la trama de *Se arrienda*, *Hormigas asesinas* se convierte en cine de culto

para las nuevas generaciones. En la escena en que uno de los potenciales arrendatarios viste una camiseta con el nombre de la película, permite a Gastón sentir algo de reconocimiento como gestor de ésta y le da una pista sobre el valor de su arte. En su estética, *Hormigas asesinas* replica la idea de urbe vacía y amenazante vista en *The Last Man on Earth* (1964) o *The Omega Man* (1971) reemplazando *zombies* por hormigas, aunque dado su *leitmotif* existencialista, definitivamente marcado por la falta de Dios, parece inspirarse temáticamente más en la trilogía de Ingmar Bergman de *Como En Un Espejo* (1961), *Los Comulgantes* (1962) y *El Silencio* (1963), en la cual domina la incomunicación, la duda existencial y la soledad.

El efecto de mezcla entre formatos cinematográficos, (cortometraje dentro de largometraje) y de técnica visual (full color versus blanco negro), revitaliza la discusión sobre la trasgresión de género y por ende permite cierta lectura postmoderna: los cánones rotos en la opera prima de Fuguet aparecen de forma esporádica y arbitraria, sin embargo, manteniéndose más del lado de la crítica formal y directa al sistema capitalista.

La segunda parte del film relata la vuelta de Gastón a Santiago, 6 años más tarde, después de haber estudiado música en Nueva York. El ahora desarrollado Santiago ha cambiado su geografía provinciana por la de una metrópolis. Lujosos departamentos se alzan por toda la capital y los bolsones de consumo, supermercados, tiendas, restaurantes de comida chatarra y discos alternativos inundan los espacios públicos: es una ciudad monocromática y vacía representada en el filme por los departamentos deshabitados y monótonos de barrio alto que Gastón tiene que ofrecer en arriendo. Santiago de la post-dictadura es finalmente más víctima que culpable de su situación actual porque enfrenta un duelo por la pérdida de un pasado mejor lleno de sueños enterrados, sobrepasado por el mundo de la abundancia. La espectacularidad del

neoliberalismo como fármaco opera como sedativo de la memoria dolorosa de lo que se ha perdido.

Gastón está en bancarrota, depende económicamente de su padre quien le ofrece un puesto de corredor de propiedades. Su vida es paupérrima, el peso de la realidad lo mortifica. Desposeído de estatus social y bienes económicos, se va encontrando con su grupo y el contraste es evidente. Julián Balbo, ex-comunista, es ahora un músico reconocido internacionalmente, con nominaciones para el *Grammy* y para MTV, el artista del momento en la farándula local: “A L.A. voy y vuelvo, estoy aquí ahora (...) estoy con estrés, hecho mierda. Tengo la cabeza trabajando todo el día, se me mezclan los sonidos” (*Se arrienda*). El contraste con el apagado Gastón es evidente. “Aquí hay dos grandes mundos”, señala Fuguet en su blog escribiendo sobre este filme, “el de Gastón y el de sus enemigos. En esta dualidad se contrastan un mundo opaco y el otro lleno de luces y fiesta” (*“Entrevista Aguja”*).

Las escenas transcurren intercaladas con el devenir de Gastón y su reencuentro con las calles de Santiago. La estética visual de la película es opaca y transitada, marcada por el ocupado vivir de cuerpos andantes por la ciudad. Estos ocupan las calles de manera programada y robótica. La estética visual es de contraste continuo y está llena fundidos abruptos entre oscuridad y luz artificial. El opuesto más radical en el relato visual ocurre en la fiesta de promoción del músico Balbo en el museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. En la escena espaciosa, el lente en panorámico cruza las columnas hacia el salón principal donde cuelga sobre la bóveda el esqueleto fosilizado de una ballena prehistórica. En el trasfondo la música electrónica llena el recinto repleto de invitados de la farándula y el espectáculo. Gastón se abre paso hasta llegar a Balbo mientras la escena salta de un plano a otro con rápidos cortes que aumentan el efecto fotográfico de glamour. Luc entra en escena, es ahora un director de

televisión con acento extranjero: “Tele, ahora todo es tele. En todo caso no son como para ti, ¡Pero puta que ganan!” (*Se arrienda*). La referencia al narcisismo es obvia. Hay que ser lo que el mercado dicta, al ritmo presente. Se produce un cambio de lenguaje desde lo utópico a lo que Nelly Richard llama “discurso de la ostentación”(164). El sujeto se espectaculariza, se descontextualiza de su historia pasada.

Lo que cambia en el libreto psicológico de Gastón, lo que para él es inentendible, es el alfabeto, el lenguaje con el que se mira la realidad. El antiguo libreto buscaba el arte, la pureza del original, la verdadera música, el cine alternativo. El presente es una alfabetización del triunfo, plagada de binarismos éxito-fracaso, dentro-fuera, antes-ahora y sobretodo dominado por una ética de la supervivencia. En la escena en que Balbo y Cancino relatan a Gastón los infortunios de la Chernovsky, una chica del grupo que termina físicamente mutilada, se desarrolla una de las más claras muestras generacionales de hipocresía: “La atropellaron [ambos se interrumpen] Fue su culpa, no tenía plata, la trataron mal, ¡estaba embarazada de un pescador! Menos mal que perdió la guagua. Se quedó sola. El mercado tiene la culpa. El mercado es cruel. Es mejor ser parte del mercado y usarlo pues, huevón, que quedarte afuera y que te aplaste” (*Se arrienda*). Sin dinero o influencia, se produce la eventual exclusión de los procesos sociales que sufren aquéllos que van contracorriente, como es el caso de la Chernovzky quien deja el sitio urbano y opta por sus ideales izquierdistas. En el sistema de exclusión asimétrico la mujer sufre dada su incapacidad para amoldarse satisfactoriamente a los tiempos presentes, o a lo que ellos llaman “la realidad” (*Se arrienda*). Estamos en presencia de la crueldad instalada como sistema normativo.

Fuguet problematiza, entonces, en su propuesta cinematográfica la idea que no hay escape a un estado de excepción de las cosas, donde lo excepcional, la crueldad, se vuelve norma

en un proceso de apropiación de significados. En este contexto urbano, nadie escapa de la influencia del sistema capitalista. El discurso realista del desarrollo implica la aceptación de esta hiperrealidad global que justifica un fin modernizador. Es en un entorno difícil y diverso que obliga a Julián Balbo y Luc Fernández a refugiarse en identidades compatibles con el medio. En este estado totalizador de simulacra, las identidades se ven expuestas al discurso de progreso basado en la competencia y la diversidad. Este sistema totalizante, no menos brutal que el período autoritario de la dictadura que le precede, constituye en sí un realismo que asegura la legitimidad del discurso de progreso y la democracia, al cual Gastón se resiste a pertenecer.

En un primer momento de la refundación capitalista, entre 1990 y 1994²⁹ como señala Alberto Moreiras, se produce un reduccionismo en pos de la “visión unificante”(Cit. en Richard 75) en la cual compiten dos campos antagónicos. Este primer período es denominado “represivo-defensivo” (75). En una segunda etapa se entra a la modernización impuesta desde el centro a la periferia en que los espacios de oposición se rearticulan en pos del crecimiento económico. El momento que mejor describe la narrativa de Fuguet correspondería al primero, pues incluye los antagonismos propios de la dictadura que parte por anular las voces disidentes heredadas de los estadios posteriores.

De este modo, la película se va cargando de pesimismo a medida que Gastón recorre en buses colectivos las calles oscuras de la ciudad. El choque entre lo que fue y lo que es, es abismal para Gastón. Las viejas promesas de resistencia se acaban con la transición y el desarrollo económico. El nuevo rol de la juventud de la conciliación democrática requiere entonces despolitizar la esfera pública e insertarse en el sistema o morir. Existe una gran brecha entre los bordes internos de la modernidad, los que lo lograron y los que no. Los espacios de la

²⁹ El gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994) marca la primera etapa de la Transición seguida por el de Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000) y Ricardo Lagos (2000-2006).

película evidencian las asimetrías socioeconómicas entre quienes se han quedado en el pasado de ideales utópicos, (ideal comunitario, ideas de izquierda) y que son arrastrados por la mancha del infortunio. Por eso, desde la perspectiva de Balbo, Gastón está en peligro, dormido y refugiado en su talento:

- B: Te *cagai* de miedo. Se te nota...

- G: ¿Y ser como tú, el modelo neoliberal? Prefiero seguir siendo coherente que ser como vos y tus amigos nuevos. No entiendo ¿Qué paso JJCC, Juventudes Comunistas? Te decíamos así. No te reconozco, parece que *andai* con un ovni en la oreja.

- B: ¡Ok, cambié! Quizá no soy el mismo pero al menos me caigo bien. ¿Vos crees que me tomo esto en serio? En cambio vos, huevón, por eso *andai* arrendando departamentos. Déjate de arrendar *güevás* y compone como Danny Elfman.

- G: ¡Prefiero eso que ser un vendido!

- B: Todos tenemos un precio, huevón, el problema es que a vos ¡nunca te han ofrecido nada! (*Se Arrienda*).

Con este encuentro de paradigmas se finaliza el proceso de enfrentamiento represivo-ofensivo entre ambos personajes y deja en claro las visiones éticas contrapuestas sobre el modelo socio-económico que se quiere. La unificación es fundamental desde el punto de vista progresista de Balbo, la pregunta es ¿a qué costo?, considerando la premisa de que todos tienen un precio en este espacio de ostentación capitalista.

Desde el punto de vista de las repercusiones que este tránsito tiene en la identidad de Gastón, se podría observar la primera polaridad doble: un espacio utópico conviviendo con uno hiperreal. En el espacio utópico Gastón vuelve de Estados Unidos a encontrarse con sus viejos amigos. En el hiperreal, se encuentra con un espectáculo neoliberal. El contraste entre uno y otro

mantiene a Gastón en un estado de identidad dislocada puesto que se accede a un lugar vacío de utopías pretéritas, entre el pragmatismo y la materialidad. La situación de Gastón, como errante extranjero, lo pone en un espacio privilegiado aunque problemático de observación y crítica al momento actual. Como proveniente de un espacio de memoria pasada y un espacio de borde periférico se convierte en la subjetividad que enjuicia y diagnostica.

Gastón Fernández es el sujeto en duelo por pérdida de lugar existencial y simultáneamente también el sujeto en resistencia al nuevo lugar que se le presenta. Cancino le recrimina a Gastón, un domingo en un *McDonald* de barrio alto: “No debería darte rabia. Deberías alegrarte de Julián y Luc. Ellos lo lograron” (*Se arrienda*). Las notas monocordes y los cortes fotográficos de gentes solitarias, sentadas frente a la ‘caja feliz’ y las papas fritas transitan hacia las tomas de exterior filtradas por el opaco e indiferente Santiago. La nostalgia por la pérdida de sentido, se manifiesta en el asfixiante efecto que la cámara y el montaje producen al mostrar los espacios de consumo como mecanismo de remplazo del vacío interior: el supermercado e interminables pasillos de productos, las calles y sus publicidades, la gente ocupada y sola. La resistencia es la mirada de Gastón (y de Fuguet a través de su personaje) en el subsecuente recorrido visual por la miseria del capitalismo. En este estado de decepción y desalajo existencial se produce un abrupto proceso de darse cuenta que los sueños del pasado no funcionan para él, pero sí para los que se adaptaron a los tiempos de la democracia, consecuentemente el protagonista se ve obligado a recomponer los fragmentos de su identidad pretérita y posicionarse discursivamente en el presente.

Se arrienda pareciera dar cuenta de una nostalgia por un mundo más comunitario, un deseo de comunidad utópica ante la individualidad rampante de la modernidad. Exagerando el narcisismo de clase, parodia los espacios incluyentes e excluyentes de la modernidad exponiendo

la espectacularidad vacía de la ciudad como marco de fondo. Fuguet expone cinematográficamente el hiperrealismo de la democracia capitalista y el sujeto tratando de re-articularse dentro de ella. El resultado es un estado melancólico de existencia, un estado de duelo teorizado por Moreiras:

Marcado por la pérdida del objeto, el pensamiento en la posdictadura piensa desde la depresión, o incluso piensa antes que nada en la depresión misma. La reforma del pensamiento en la posdictadura es siempre un pensamiento de duelo en trance de constituirse como tal: lo cual significa , no solo pensamiento de duelo, sino también duelo del pensamiento. El duelo, por supuesto, no solo conmemora, sino también olvida, y en esa doble y contradictoria especificación está su más estricta determinación. (Cit. en Richard 67)

Por esto, dentro de la estética y el diálogo cinematográfico de *Se arrienda* la post-dictadura es finalmente un proceso contradictorio, más amargo que dulce, porque enfrenta el trauma del duelo por pérdida (de un pasado, de una utopía) y lo entierra, lo mata, con el exceso. La memoria se transforma a través del exceso de imágenes, de farándula, de luces, de desarrollo, administrada en grandes dosis como un fármaco que adormece. La espectacularización rentable de la globalización capitalista como la de *Imperio* de Michael Hardt y Antonio Negri, parece decirnos Fuguet, es una consecuencia no deseada para sobrevivir la melancolía del duelo en trance.

La metáfora visual que pone en movimiento esta melancolía de la memoria ocurre mientras Gastón recorre las calles de Santiago en bus: en plano medio a espalda del sujeto sin rostro, pasan las calles iluminadas de la ciudad nocturna. Gastón, inexpresivo, apoya la cabeza en la ventana con nostalgia. Nadie más habita el profundo microbús. La letra de una triste melodía folk acompaña la escena: “cuéntame qué pasa cuando miras hacia atrás. Te perdiste en un

momento y en un lugar donde no hay recuerdos y no, no te puedes encontrar...” (*Se arrienda*).

La clave de supervivencia para Gastón, pese a su posicionamiento ideológico, es la capacidad de adaptación. Al verse empujado a tener que adaptar una identidad y por ende re-recomponer su pasado histórico, Gastón, ‘sin venderse’ al sistema de consumo, prefiere ‘arrendarse’, irónicamente, a través del trabajo de corredor de propiedades y arriendos. Este acto de arriendo transitorio del ser, es parte de un acto de flexibilidad de identidades cambiantes. Stuart Hall explica que “Identities changing through historization are constituted within, not outside representation, they relate to the invention of tradition as much as tradition itself, not the so called return to the roots but a coming-to-terms with our ‘routes’” (4). Este proceso de aceptar los cambios que requiere la adaptación a otras tradiciones representa justamente el viaje interior que Gastón tuvo que emprender en el cual ha debido adquirir no solo una identidad acorde con los tiempos de transición económica sino dejar atrás utopías que el modelo económico en Chile había desechado. Estamos en presencia entonces de un cambio de rol del personaje desde el Gastón joven e idealista, al adulto pragmático y realista que requiere el habitar en un Santiago existista, liberal y democrático.

De esta forma, el protagonista se transforma en un ejemplo metafórico de la desazón del ciudadano en transición chilena, que ha debido aceptar la imposibilidad del Ser utópico como ente inamovible. Así como las prácticas discursivas van cambiando en Chile, al cambiar también el milenio y sus velocidades, se van constituyendo posiciones subjetivas que confieren identidad(es) nueva (s), cambiantes y fluidas, más acorde con los procesos globales. Gastón entiende la dinámica cambiante de los tiempos globalizados y se adapta, con el consiguiente costo emocional, de entender el vacío como parte no constituida del sujeto. Hall, citando a Jacques Derrida define esta condición como *otredad suplemental*: un espacio no resuelto de la

identidad (5). Fuguet, apunta justamente a este lugar inestable en las nuevas identidades de la modernidad tardía que se refleja metonímicamente en la etapa de desarrollo económico chileno de la década de los '90. La inestabilidad de identidades puede ser un factor individual o nacional dados los cambios de paradigma dictadura/democracia y esta cruzada transversalmente por el duelo. Dentro de esta transacción de identidades el sujeto reprimido, como lo ha expuesto Alberto Moreiras, es un sujeto con una inmensa necesidad de purgar: “Como el duelo debe fundamentalmente al mismo tiempo asimilar y expulsar, el pensamiento trata de asimilar lo pasado buscando reconstituirse, reformarse, siguiendo las líneas de identidad con su propio pasado; pero trata también de expulsar su cuerpo muerto” (68). Esto implicaría un acto de borradura de una identidad o estado anterior con el fin de completar el proceso de transición a la nueva. Este es un proceso traumático y revelador para Gastón, especialmente cuando se presenta en forma de confesión de otro sujeto hacia él. En la escena de desenlace de la película, Gastón escucha a su cliente en proceso purgatorio. Le confiesa los actos de violencia y maltrato del padre hacia su madre y sus hermanos, el rompimiento del núcleo familiar, el ataque armado a su hijo, la cárcel. Toda la expulsión de aquello que marca al cliente, es asimilado en el mismo cuarto vacío del departamento por Gastón que escucha en silencio. Es el turno de su propio proceso de vacío y expiación. La muerte del cuerpo histórico y de la utopía revolucionaria que contesta y resiste el avance capitalista es el simbólico cuerpo muerto de Gastón. El yo antiguo es expulsado, coincidentemente, a través del encuentro con Elisa quien será el nuevo amor en su vida. El amor llega como recompensa por la necesaria sublimación de identidad colectiva (con memoria) en pos de la realidad presente e individual (borradura de la memoria). Elisa existe para llenar metafóricamente el vacío de la memoria anterior.

Utópicamente, la memoria, como sostiene Jean Franco, tiene una relación privilegiada en la constitución del sujeto, porque da una sensación de comunidad que por analogía ha sido extendida a las comunidades que toman el rol de protegerla³⁰. Pero en la realidad de Gastón hay una base colectiva insuficiente para reconstruir la memoria perdida y por ende la sensación de identidad queda en estado de espera, hasta la llegada de Elisa. La resistencia a la narrativa dominante ocurre desde la percepción individual de los sucesos, un devenir subjetivo del personaje a través de las realidades del mundo capital. La meta heroica, si es que la hubiera, es impracticable sin encontrar y recobrar las alianzas antiguas por lo que Gastón debe aprender a vivir al margen de la anterior historicidad (o el tener conciencia de su pasado) y aceptar el quiebre con las utopías que fueron parte de su vida estudiantil.

En transición democrática chilena el discurso oficial de olvido y farándula impone una ruptura con el pasado histórico. Ruptura que implica un proceso colectivo impuesto como necesario para el avance de la agenda política. Gastón se salta el proceso de refundación nacional que impone también un cambio en la memoria histórica. Es decir, no le toca vivir los procesos transitorios que construyen hiperrealidad capitalista, por tal motivo sufre las consecuencias de esta mudanza generacional lo que determina el quiebre de identidad. Esta, todavía firmemente anclada en la resistencia al mercado, parece un anacronismo ‘inefectivo’ para los ojos de sus pares en Santiago. No parece casual la viñeta con que comienza el filme atribuida a L.P. Hartley: “El pasado es como un país extranjero: allí hacen las cosas de otro modo”, resumiendo la incómoda situación histórica de Gastón (*Se arrienda*).

Tanto las literaturas jóvenes de la transición como el cine del individuo, marcan la época de metamorfosis generacional que sustituye el sentido invencible y utópico de un ente plural por

³⁰ Como señala Jean Franco, recordar es un proceso individual que se proyecta comunitariamente: “So now it is not just memory but social or collective memory that [...] it is a resistant to the dominate narrative”(237). Ver Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard U.P., 2002. Print.

el pragmatismo individual mediante quiebres de identidad. Emerge un narcisismo invencible del Yo, que es consecuencia del nuevo orden de la cosas, de la forma en que se adquiere poder. La nostalgia por el 'nosotros' se relaciona ahora a un pasado obsoleto y se le atribuye un carácter pueril. Por eso Balbo le recrimina a Gastón: "Todos tenemos un precio, chaval, el problema es que a vos no te han ofrecido nunca nada [...] tienes que cambiar [...] ¿Qué edad *tenís*?" (*Se arrienda*). Las implicaciones es que se percibe la juventud como un período de inconsecuencia y discontinuidad el cual está desvinculado del adulto: parece estarse parodiando las narrativas del pasado como una indefinición juvenil. Se pretende establecer un contraste entre la nación joven o de identidad indefinida versus un momento postmoderno en el cual se asume la madurez asumida de una nación capitalista. En suma, tomando en cuenta los antagonismos generados en el largometraje (pasado/presente, dictadura/post-dictadura, juventud/madurez) el protagonista posee la dislocación necesaria para traer a discusión las inconsistencias valóricas del sujeto moderno. El resultado, como ha mencionado la crítica, es una incómoda fricción entre estos antagonismos. Recordemos que la literatura de Fuguet siempre parte por una hostilidad y termina con una aceptación, por lo tanto, ante la incapacidad de cambiar el sistema, el protagonista se sublima a éste con el fin de continuar el proceso de individuación de la vuelta. El requisito de identidad es la individuación, o sublimación, y por ende la madurez del sujeto.

Gastón se ve forzado a adoptar lo que la sociedad le impone. En metáfora narcisista, acepta la imagen reflejada en el lago, acepta la hiperrealidad imperante en este sistema de relaciones. Esto implica la sublimación del interés individual por un fin comunitario: el bien de la democracia. Sin embargo, como examina Robert Tucker en la teoría marxista, el fenómeno de la democracia es un ente arbitrario que se impone sobre el interés de la comunidad:

Just because individuals seek only their particular interest, which for them does not coincide with their communal interest (in fact the *general* is the illusory form of the communal life), the latter will be imposed on them as an interest ‘alien’ to them, and ‘independent’ of them, as in its turn a particular, peculiar ‘general’ interest; or they themselves must remain within this discord, as in democracy. (Tucker 161)

La crítica de Marx invoca la democracia como organizador de discordias individuales y como sistema hegemónico, suprimiendo y no promoviendo la libertad del sujeto en democracia. Sin embargo, la observación del funcionamiento de la cultura (desde afuera) y su transición hacia el adentro, aceptando ser parte del problema que observa, permite a Gastón observar el efecto de las políticas neoliberales en la cultura ‘democrática’.

Este análisis adquiere relevancia en relación al discurso concertacionista de la época de Transición en Chile, que toma forma de ‘discurso general’ cuyo interés supera las voces disidentes en pos del discurso democratizador. El efecto es un espacio de total control de parte de las entidades que gobiernan el discurso: ocurre en el estado de excepción de la dictadura y se transmite al estado transicional de democracia toda vez que se mantiene el discurso neoliberal a través del tiempo. En otras palabras, pareciera ser que el poder discursivo de la democracia, heredado del autoritarismo, con el Estado como garante, asegura que el interés general (en este caso la modernización económica y el olvido histórico) se priorice sobre el interés individual con el fin de mantener la ilusión de progreso.

Esta explicación concuerda con una primera mirada dialéctica en torno a las producciones chilenas de este tiempo que pone a la crítica tanto a favor como en contra del neoliberalismo o de la globalización. El discurso ‘ordenador’ de la democracia ha intervenido en las libertades de pensarse una narrativa experimental, libre de las condiciones que impone el mercado. Sabemos

que la Nueva Narrativa se encuentra dentro de ciertas condiciones materiales desde las cuales es difícil escapar. Las producciones cinematográficas y literarias de transición sin embargo, no están adscritas al mercado ni se piensan buscando al lector necesariamente aunque sean acogidas por las redes publicitarias y editoriales de esa época.

Entendemos la posición compleja de la Nueva Narrativa en cuanto ser o no literatura de margen. Por eso la posicionamos en un lugar intermedio como parte de las grietas discursivas, subjetividades coyunturales que Alberto Moreiras y Nelly Richard denominan residuales. En estos espacios fluctuantes, en movimiento, se sitúan más cómodamente personajes como Matías Vicuña y Gastón Fernández como voces que dan cuenta de los sucesos que ven en su mundo personal y sus formas de percibirse a sí mismos dentro del contexto global y el capitalismo, los cuales son percibidos no como un obstáculo sino como una condición de posibilidad. La condición potencial del capitalismo como aceptación está supeditada, entonces, al proceso crítico y paródico de estos personajes frente a su entorno. Matías desarticula la clase a la que pertenece exagerando sus atributos. Gastón, observa y negocia identidades sin antes exponer la hiperrealidad de la democracia. Son sujetos en movimiento y en estado de crítica interna y social que sirven de grietas discursivas como residuos no resueltos de un espacio intermedio.

Hemos visto en la cinematografía de Alberto Fuguet la transición desde una realidad a otra, el shock del cambio, el contexto social que oprime las posturas disidentes y aún proclama diversidad en democracia. Gastón entiende el fin último del modelo en el cual ha vuelto, se resiste, pero debe contemplar el cambio. Se detiene en el vacío del medio. Este filme explora aquel proceso tal como Matías se detiene en ese momento incomodo del presente liminal, antes de tomar una decisión. Ambos son proyectos de indecisión, de duda, de crisis y de posterior cambio; ambos viajes al espacio intermedio de las posibilidades completan la visión de los

tiempos que habitan. En suma, existe una coincidencia de motivos que cambian el imaginario de fin de milenio y que conllevan a una imposición oficial de un discurso conciliador y la borratura de las posiciones disidentes. En *Se arrienda* prevalece la autocensura, la permanencia de cánones del realismo de la dictadura, tabúes culturales y la evasión a la difícil pregunta de la memoria histórica. Todos estos factores del nuevo imaginario contribuyen sin duda a la sensación de inestabilidad en el proceso de transferencia desde un plano a otro de la transición chilena. Especialmente en la realidad de Santiago moderno, la crítica reside en las condiciones materiales del capitalismo y el proceso de transferencia de lo común, como identidad de grupo, hacia lo común como idea impuesta por el mercado. El interés común del estado capitalista es la preservación de una comunidad de individuos en competencia (democrática).

La multiplicación de productos de consumo y significados a través de la industria de la música, representados en el filme a través del mundo de Balbo, comprende un proceso impuesto hacia el individuo desde el Estado como única vía de desarrollo, por ende la música hecha independiente del proceso de mercado, o el espíritu comunitario que la representa representado por el meta relato de *Hormigas asesinas*, debe ser insertado democráticamente en el proceso político de la competencia. El grupo, como utopía colaborativa, existe sólo desde la iniciativa del Estado como garante del bien común. El resultado es una ilusión de democracia, amparada por la idea de diferencia y respeto a las libertades de competencia.

Si bien en el primer capítulo vemos la desacralización del héroe a través de la parodia del mismo, en éste somos testigos de la desacralización del individuo como ente independiente de las condiciones materiales que se le imponen, produciendo por ende la desacralización del individuo con historia. Debido a esto, se ha hecho notar en la novela *Mala onda* que no es texto conformista, sino más bien explica, por medio del *bildungsroman* inconcluso, la metáfora de una

nación que necesita adaptarse a los tiempos transicionales. En sus páginas se ha desarrollado la hipótesis del sacrificio del joven rebelde, simbolizado en el texto por la vuelta de Matías, dado que las condiciones materiales no permiten un cambio de paradigma, así como la Transición no permite salir del *status quo* de conciliación.

Dadas estas condiciones, se ha podido establecer en *Mala onda* el viaje observatorio de la realidad urbana que rodea al protagonista, y que permite evidenciar las falencias del sistema democrático como garante del modelo capitalista de mercado. Este viaje comprende la conquista de un saber individual, un proceso de descubrimiento incompleto que es también la perversión de la historia de aprendizaje como se entiende tradicionalmente en el *bildungsroman*, debido a que se produce una inversión del héroe, no una conquista liberadora. Es el relato íntimo de Matías Vicuña, heroico pero de-sublimado, parodiando la clase a la que pertenece y consecuentemente provocando una agencia con voz crítica.

Los tropos presentes en la literatura y el cine de Alberto Fuguet se refieren regularmente a la dualidad paternidad-orfandad que más allá de ser atribuidos al descenso de Augusto Pinochet como padre simbólico, son metáfora de procesos internos de fractura de identidad, dislocación del mundo psicológico, cambios internos que atañen más al ser individual que al ente comunitario, pero también son por contraste, metáfora de los cambios globales.

En *Se arrienda*, la cinematografía de Fuguet aborda un deseo similar de escape o disrupción de la agenda neoliberal implementada por el programa de desarrollo de la derecha política chilena. El utópico metarrelato en formato blanco y negro dentro de la realidad eficiente y pragmática que presenta el largometraje a color traslucen metafórica y estéticamente la incómoda fricción entre dos paradigmas, ambos transversalmente dejando en evidencia los mecanismos que Federico Galende denomina “administración del terror hacia la administración

de la efectividad” (Cit. en Richard 115). En un espacio donde la política deja de construir lo real para convertirse en administración de lo real.

Continuando la ruta de la Novela Chilena de los años noventa, el intento de des-universalizar los discursos narrativos del *grand recit* y traerlos al diario vivir del realismo vertiginoso y desencantado del Holden Caulfield criollo en *Mala onda*, y el realismo melancólico del retornado en *Se arrienda*, plantean la condición de posibilidad futura que yace en las metáforas de duda interior irresuelta al interior de estos textos, reflejando precisamente el estado transicional de Chile del fin de milenio. Por eso, es importante no desatender las narraciones que aún siendo dependientes de las condiciones que impone el modelo neoliberal puedan ofrecer una mirada interna al proceso, textos escritos y visuales que proponen un des-ensamblaje de las estructuras de sentido del discurso hiperreal.

CAPÍTULO II

NACIÓN, POST-NACIÓN Y *GLOCALIZACIÓN* EN *PELÍCULAS DE MI VIDA* DE ALBERTO FUGUET Y LA TRILOGÍA *KILTRO-MIRAGEMAN-MANDRILL* (2006-2009) DE ERNESTO DÍAZ ESPINOZA

The imagination is today a staging ground for action, and not only for scape.

Arjún Appadurai

Bernardo Subercaseaux en su ensayo *Nación y Cultura en América Latina*³¹ sostiene que cada país del continente ha tenido que crear sus propios parámetros de escenificación de su tiempo nacional e histórico como una forma de adaptarse al tiempo globalizado en que se disuelven los imaginarios nacionales (12). Si vemos este fenómeno como un forma de teatralización nacional es posible constatar la aplicabilidad del modelo *debordeano* de espectacularidad a este imaginario de nación porque se intenta crear una identidad de país mediatizada por imágenes que terminan monopolizando la realidad. De esta forma, el espectáculo se transforma en el medio y el medio contornea las nuevas identidades colectivas. El espacio en que esto ocurre es referencial intermedio y multisignificante, pues permite la existencia de nuevas expresiones híbridas negociadoras entre los aspectos locales y globales. Nos permite entonces adentrarnos en una dinámica intersticial y multivalente más parecida a un espacio liminal de producción cultural que una dinámica binaria.

Los textos literarios y cinematográficos analizados en este capítulo abren la discusión sobre limitaciones de lo nacional, de lo imaginado, de lo global y las múltiples referencialidades posibles más allá de los centros de imaginación. Los ejemplos de resignificación abren la narrativa deterritorializada de Alberto Fuguet y las nuevas literaturas globalizadantes como signo

³¹ Subercaseaux, Bernardo. *Nación y cultura en América Latina : diversidad cultural y globalización*. Santiago de Chile : LOM Ediciones, 2002. Print.

de la heterogénea generación de jóvenes de la post-nación chilena. La emergencia de subjetividades de un ‘tercer tipo’ reinscriben los elementos globales hacia un lenguaje cinematográfico de borde en las producciones de Díaz Espinoza, donde se presenta la disrupción de los discursos de Hollywood/Asia y por consiguiente cambios de asimetrías Norte-Sur. Dos puntos de discusión en este diálogo son, primero, la existencia de un lugar de enunciación: de disrupción y reformulación de identidad *local-global*, y segundo, la posibilidad de habitar estos espacios de borde con un lenguaje supra-nacional permitiendo un cambio epistemológico en el análisis de la literatura y cine de transición chilena.

Para avanzar la idea de los espacios híbridos se debe concentrar este diálogo en procesos de identificación y (des)identificación a través del concepto de ‘glocalidad’, que es entendido a grosso modo como una doble dinámica entre discursos globales y particulares. La noción de ‘glocalidad’ es explicada por Rob Wilson y Wimal Dissanayake ha incorporado producción cultural nacional y postnacional desde bordes locales, fragmentados y resistentes, y bordes unificados por dinámicas globales de lógica tardo-capitalista ³².

Bajo el paraguas semántico de este término, la novela *Películas de mi vida* (2003) de Alberto Fuguet permite dialogar en torno a la tendencia globalizante del texto literario y establecer limitaciones teóricas en cuanto a su ‘borde post-nacional’. Es decir, intentaré establecer que la nueva literatura de transición y sus espacios de ‘glocalidad’ proveen un cambio epistemológico importante en la construcción de un lenguaje post-nacional.

Los primeros textos del chileno Alberto Fuguet comienzan en la década de los ‘90 con una serie de cuentos contemporáneos editados por Planeta y Alfaguara. Los cuentos de *Sobredosis* (1990) que describen las noches del Santiago joven de fines de los ochenta

³² Para profundizar en el tema referirse a Wilson, Rob and Dissanayake, Wimal. *Global/local: cultural production and the transnational imaginary*. Durham: Duke University Press, 1996. Print.

funcionaron bien como micro-narrativas que no critican directamente los procesos post-dictatoriales. Las políticas de los acuerdos de los gobiernos de la transición post-dictatorial no dan cabida a narrativas épicas de cambio ni discordia, por lo que fueron bien recibidas estas literaturas por su carácter breve, apolítico y de desapego a la historia reciente. Por esta misma razón, las historias fragmentadas de identidades fracturadas por el consumo, como es el caso de esta novela en cuestión y sus trabajos subsecuentes *Mala Onda* (1991), *Cuentos con Walkman*, (1993) y *Por favor, rebobinar* (1998), corresponden a una serie de relatos sobre el estereotípico joven urbano de clase media-alta que observa desde un margen autoimpuesto de apatía y sarcasmo la máquina del deseo capitalista. Estas narrativas son también una mirada a la imposición gradual de la utopía del desarrollo sin adentrarse en la memoria, el trauma o las acusaciones veladas a la dictadura. Por lo mismo, producciones como estas han sido tildadas de apolíticas y ‘consensuales’ condenando apresuradamente a toda esta generación de “hijos obedientes del neoliberalismo” (Palaversich 70).

Las películas de mi vida (1993), su novela semi-autobiográfica, refleja firmemente estos síntomas y principalmente los efectos universales de la globalización dentro del período de la transición democrática y la consolidación del neoliberalismo como modelo en Chile. Puede ser también extrapolada a los efectos de cualquier democracia post-autoritaria y su literatura transicional, aunque con algunas características propias³³. Su estructura es analizada como parte de este capítulo desde la doble dinámica de disrupción local-globalizante pero también como ejemplo del cambio de construcción de un lenguaje post-nacional. Como la antesala a sus novelas más recientes *Missing* (2009), *Aeropuertos* (2010), *No ficción* (2015) y *Sudor* (2016),

³³ Otros ejemplos de la producción literaria transicional son los que emergen de la ‘movida madrileña’ de la post-dictadura Española con la generación *Kronen* (José Ángel Mañas, Ray Loriga, etc), en México la generación pos autoritaria del ‘Crack’ (Jorge Volpi, Ignacio Padilla etc.) y en Chile los escritores de la transición de la generación McOndo (Alberto Fuguet, Sergio Gómez, etc.), entre otras.

Las películas de mi vida puede caracterizarse por la condición de desazón que imprime en su protagonista Beltrán Soler como metáfora del ciudadano en transición chilena, que ha debido aceptar la imposibilidad del *ser* utópico como ente inamovible y adaptarse a las velocidades y espacios globales de realidad supranacional. Así como las prácticas discursivas van cambiando en Chile, al cambiar también el milenio y sus velocidades, se van constituyendo posiciones subjetivas que confieren nuevas identidades. Beltrán entiende la dinámica de esta construcción y se adapta, con el consiguiente sentido de pérdida y estado incompleto que es la parte no constituida del sujeto, lo que Jacques Derrida ha denominado otredad suplemental: “every identity has its ‘margin’, an excess, something more” (Cit. en Hall 5). Este espacio no resuelto es al cual apunta Fuguet, al criticar la modernidad tardía y comprimida del Chile de la transición y localizar esta novela en territorios indeterminados y en constante movimiento como aeropuertos, hoteles y taxis.

Ya las primeras páginas de la novela dan cuenta de un “recorrer, recordar, romper, dejar, no llegar”, mientras la pregunta “¿Qué hago aquí?” va construyendo complicidad con el lector, compartiendo la sensación de desorientación existencial. Le siguen una serie de referencias temporales y geográficas globales: Tokio, Los Ángeles, la autopista 405, la tienda DVD planet, el barrio de Encino, California. De entrada nos encontramos como lectores en medio de un diálogo telefónico desde el sur de Chile, en el primer año del nuevo milenio, donde se discute la muerte de su abuelo Teodoro en El Salvador, su último contacto con él en Atlanta, Georgia y la ausencia del padre después de haber partido de California, mientras ambos hermanos, cada uno en distinto hemisferio del planeta, tratan de reconstruir memorias rotas al emigrar de Estados Unidos a Chile y de establecer una lengua común para comunicarse. Esta serie de indeterminaciones geográficas, identitarias y lingüísticas abren la narración del protagonista en

esta novela, mucho más claramente expresadas que en su obra inicial *Mala Onda* o *Cuentos con Walkman* donde las locaciones y geografías están todavía circunscritas mayoritariamente en el espacio urbano de Santiago. El texto en sí nos permite navegar entre las coyunturas de la memoria y la reconstrucción cronológica de historicidad individual de Beltrán extrapolada al eventual desamparo, quiebre y reconstrucción del imaginario chileno de la transición democrática fuera y dentro de los límites de nación.

La escritura parte como una crónica o diario de viaje ordenada temporalmente. Al calendarizar su biografía, se convierte en un acto simbólico de alineamiento con la historia con mayúscula: su bitácora recorre los días, las horas y los lugares específicos desde donde se escribe. En busca de orden científico, durante el primer tercio del texto Beltrán sigue la lógica racional del evento y el tiempo histórico-cronológico aunque en los pasajes posteriores termina rompiendo no sólo la linealidad del relato a través del pastiche o tizeretazos de eventos autobiográficos arbitrarios, sino que además termina subvirtiendo la convención del género autobiográfico. Nos enteramos, por ejemplo, de su vida de sismólogo por la inclusión de su *Curriculum Vitae* como intertexto: como lectores nos vamos formando una idea de la psicología del personaje a través de datos formales como sus estudios académicos, experiencia profesional, sus áreas de especialización profesional, fecha y lugar de nacimiento entre otros datos, como la inclusión de números telefónicos y correo electrónico. De esta forma se comienza a entender el porqué de sus palabras y acciones, a medida que se nos entrega aquí un perfil menos literario y más cotidiano del personaje y sus credenciales.

Muchas referencias intertextuales a eventos como terremotos y películas pueden ser corroborables en *Las películas de mi vida* logrando darle más credibilidad al personaje y ayudarnos a localizarlo en el mapa histórico y geográfico de su vida. Un ejemplo temprano es

que Beltrán declara su obsesión con los catálogos y datos triviales desde que su abuelo le obsequia *The Book of Things* (Ed. Little, Brown & Company) en 1976 cuando cumple 12 años. Esto nos permite como lectores establecer que la edad del personaje corresponde también con la del autor. Igualmente se hacen múltiples referencias a terremotos reales como el de Valdivia (1960), México D.F. (1985), Santiago (1985), Los Ángeles (1994), Armenia (1999), El Salvador (2001) entre otros, situándonos en la historicidad del evento conectándonos con las emociones y memorias colectivas del hecho.

Esta primera disrupción del género usa no sólo datos personales sino también crítica cinematográfica como referencia para construir la biografía. Apoyado por las credenciales de cada filme, se impugna al lector a conectarse con la experiencia propia del cine integrando no sólo la visualidad y la trama de las películas sino la experiencia auditiva de los lectores con la imagen en sí misma. Aquí, la de Fuguet es una literatura muy bien conectada con géneros cinematográficos de corte efectista, muchos de ellos *blockbusters* de los años 70 y 80 como *Infierno en la torre* (1974), *Tiburón* (1975) y *Terremoto* (1974), los cuales sirven como ejemplos de contexto para las vivencias de Beltrán. Sobre todo, se leen como un *canvas* hollywoodense espectacularizado, montado no sólo para conectarse con los lectores/espectadores sino para dibujar sus propias atoradas emociones. Cada una de estas 44 películas en la novela sirven como metalenguaje global para situar y contextualizar la vida del personaje y la del autor. Todas ellas, sus tramas, sus fechas de lanzamiento, el estilo de sus directores y su reflejo de las sociedades entre los años 1966 y 1980, construyen un telón cinematográfico de fondo que se entrelaza extrametáficticiamente con la biografía. El divorcio de la madre de Beltrán y el subsecuente abandono paterno, siendo estas las heridas más profundas del personaje (y

probablemente del autor) se resuelven psicológica y emocionalmente a través del cine y la experiencia como espectador:

Mi madre me llevaba a ver películas de mayores. Vimos cintas que no debería haber visto no porque tuvieran sexo sino porque tenían verdades que no me correspondía comprender. Fuimos a ver *La chica del adiós*, por razones obvias. Cualquier cinta sin un padre un filme que nos interesaba [...] Creo que a mi madre le gustó *Una mujer descasada*, supongo que se sintió tocada: [en la escena] el marido de Jill Clayburgh le dice que la va a dejar, que tiene otra. Mi padre nos dejó por otro país. Qué será peor.
(Fuguet 271-273)

Así, se desencadenan múltiples quiebres a la convención en *Las películas de mi vida*, mediante la inserción de datos cinematográficos y mezcla extratextual con la realidad ficticia de cada filme y realidad biográfica del protagonista. Se integra también el *email* como prueba textual de fidelidad, como herramienta válida para sustentar la identidad. Este subtexto, más la inclusión de diálogos telefónicos, dan cuenta de las entonces nuevas estrategias de la globalización y las conexiones globales. Demuestran la disposición temprana de Fuguet de incluir mecanismos de comunicación global sustentadas en tecnologías virtuales, como el Internet, a través de aceptar e incorporar estos textos como narrativas emergentes que impugnan lo canónico. La incorporación de la virtualidad como síntoma de los cambios transicionales del milenio aparecen tempranamente con estos relatos y dan cuenta de una preocupación global que utiliza el tropos del viaje como escenario de apelación al discurso de borde post-nacional.

Los primeros diez capítulos escritos como bitácora de viaje, se sitúan vertiginosamente o en espacios de circulación global-local o en movimiento desde y hacia ellos: en el taxi, en el aeropuerto de Santiago de Chile, volando hacia Lima, en el aeropuerto de llegada en Lima, en

vuelo sobre el norte de Perú, sobre Ecuador, y en el aeropuerto de Los Ángeles, California. Son espacios mediados por la conectividad global del transporte fuera de los límites de nación, observando la realidad en constante movimiento. Son también, por cierto, espacios de borde que permiten cierta recomposición de referencialidades intermedias, e incluso identidad:

DOMINGO, Aeropuerto Comodoro Arturo Merino Benítez. Sala de embarque. 9:15 AM. Santiago, Chile: estoy en la fila de Policía Internacional, esperando a que tecleen el número de mi pasaporte y que el gobierno se entere de todas mis entradas y salidas. Siento que alguien me mira [...] Venía llegando de París, donde estuve casi siete años. Primero iban a ser tres, completar el doctorado y regresar. Luego vino la oferta de quedarme a cargo de la oficina de Asia Menor, los constantes viajes a Estambul y Ankara y el terremoto de Armenia que me vino como anillo al dedo. (Fuguet 31)

La mirada del que viaja desde y hacia él mismo, siguiendo ideas de Michel De Certeau, permite conceptualizar este efecto en la literatura de Fuguet como un voyeur urbano y su intervención en la cotidianidad de los aeropuertos y hoteles, que en este caso trasciende globalmente a través del movimiento, hacia la cotidianidad post-territorial. Esta concepción es compatible con la del *flâneur* moderno, popularizada por Walter Benjamin en la cual se da cuenta de importancia de la inmersión urbana, la observación del medio, y la idea de ser observado o visto con sospecha (Lauster 139). Estas dos aproximaciones ayudan a entender el rol del caminante moderno quien se moviliza transversalmente a través del globo a medida que se instala en el nuevo mapa conceptual de la globalización. Este es sin duda un lenguaje diferente de representatividad en contraste con la novela posdictatorial del trauma, o la literatura policiaca, también llamada novela negra (Ramón Díaz Eterovic, Arturo Fontaine, Roberto Ampuero) que se alimentó de los años de la dictadura y se centró principalmente en espacios cerrados. *Oír su voz*, de Arturo

Fontaine, por ejemplo, retrata las tensiones del poder y la sociedad santiaguina circunscritas dentro de la sociedad y la política de dicha metrópoli. Sin embargo, la incipiente literatura que aquí abordamos aunque retrata aquel momento histórico, se plantea desde parámetros más acordes con las velocidades y cambios de modernidad que vive Chile y el continente americano del fin del siglo XX.

Metafóricamente hablando, la referencia a lo telúrico y los terremotos en *Las películas de mi vida*, permite a Fuguet volver a la memoria histórica sin la referencia directa al trauma. En cierto modo la novela se apoya fuertemente en el dato como referencia histórico-cronológica, excepto cuando se habla de política reciente, la cual se aborda a menudo metonímicamente:

En los países donde la tierra se mueve, cada generación tiene su propio terremoto, tal como cada presidente sabe que, pase lo que pase, su período tendrá al menos un movimiento sísmico que podrá hundir tanto al país como a su gobierno. Todos recuerdan al menos un terremoto [...] ¿Dónde estabas?...¿Dónde te tocó el golpe? ¿Dónde estabas el 11 de Septiembre del 73? Terremotos y golpes: lo que nos transforma en hermanos, el pegamento que nos une como país. (Fuguet 153)

La referencia a la memoria colectiva está mediada elocuentemente por la metáfora del sismo como herramienta de escape al discurso político directo: el golpe de estado como terremoto. Pero sirve como elemento de identidad potente frente al trauma. Fuguet parece sugerir con la metáfora de ser testigos y víctimas de los cambios geográficos y políticos de nación, de los territorios observables en un mapa, y los efectos en ellos de las identidades globales, la deterritorialización de las ideas, y otros tantos ‘terremotos’ ideológicos, tecnológicos y digitales, los que han dejado por el suelo las murallas y bordes que constituyen una nación cambiando su memoria.

La nación se entendió en un principio como un concepto antisísmico, inamovible, inseparablemente unido al Estado como garante de cultura. Ernest Gellner, al afirmar que “las culturas no pueden funcionar sin su carcasa política, el Estado” (mi trad. 143) desestima involuntariamente la capacidad formación de ‘nación’ a través de la ‘voluntad’ como mecanismos de adherencia e identificación, coherencia y compulsión, los que a la luz de los cambios que impone la globalización, ocurren más allá de las soberanías y territorios geográficos (53). El centro de este debate gira en torno al derecho innato de las personas a la imaginación como motor de adherencia, estén estas adscritas o no al territorio y las soberanías.

Al comenzar los gobiernos de la Concertación Pactada, año 1990, la euforia colectiva de recuperar las libertades y los derechos construye una hiperrealidad cívica empujada por la democracia de los acuerdos, el mantener el *status quo* de la refundación capitalista. El simulacro capitalista de la democracia instala el discurso opuesto a la dictadura en cuanto a las libertades ideológicas pero continúa el experimento económico iniciado por Augusto Pinochet. La virtualidad de este simulacro se representa metonímicamente en las páginas de Fuguet a través de la metáfora Borgeana del mapa como *simulacra* del territorio, que gradualmente trasciende al territorio mismo. El mapa conceptual del texto de borde y movimiento de Fuguet, transmite el mismo deseo eufórico de rellenar el vacío de la transición.

La falta del padre putativo y autoritario Fuguet lo llena con un simulacro de movimiento, de búsqueda. El estudio de los movimientos de la tierra, la profesión del protagonista, enmascara una obsesión por las fuerzas telúricas y de cambios geográficos de un país ³⁴.

³⁴ En 1960 Jorge Luis Borges publica en *El hacedor* el cuento fantástico *Del rigor de la ciencia* en el cual un Imperio crea un mapa que coincide puntualmente con el tamaño de dicho Imperio. Futuras generaciones finalmente terminan viviendo en el mapa sin hacer diferencia entre geografía (realidad) y cartografía (simulacra). Ver María Korama. *Jorge Luis Borges: El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2005. Web. 20 Mar. 2016.

El personaje Beltrán Soler se sitúa voluntariamente en los límites de borde, como aeropuertos, hoteles, autopistas y aviones, para escapar del efecto de control que ejercen sobre él las soberanías y las naciones. Su propia identidad está bajo signo de interrogación, pero así mismo, al borde de una identidad nueva que es parte también de la generación en la que se encuentra la novela en sí misma. Estamos hablando de la llamada Nueva Narrativa Chilena que nace como conglomerado en 1997, a partir de una reflexión conjunta del mundo literario y crítico de esos años. En ésta se creó una práctica discursiva basada en la autoridad de la academia, la industria del libro, la crítica y los mismos autores, con la cual se auto-legitima una posición de agencia.

La vida y las memorias del protagonista de *Películas de mi vida*, como texto autobiográfico, pertenece a esta generación cosmopolita e internacionalista, no sólo por el desplazamiento transnacional sino por su despegue de la idea nacionalista de la literatura chilena, alejada de narraciones del realismo costumbrista y mágico de los años sesenta y setenta. Otro aspecto es la incorporación no sólo de nuevos espacios narrativos privados, individuales, locales, sino de los mediados por el movimiento y por la conectividad global de las comunicaciones. Desde estos parámetros generacionales y textuales se va formando una biografía de sujeto supranacional prescindiendo del Estado garante de esa cultura como único gestor de identidad del ciudadano.

A primera vista podría decirse que la mirada global de este tipo de literatura es esencialmente homogeneizadora si no incorporara también la crítica a la globalización desbordada a la que hace alusión Arjún Appadurai. En ésta ocurren transformaciones en las subjetividades del día a través de los medios electrónicos de mediación: “The diasporic public spheres that such encounters create are no longer small, marginal, or exceptional. They are part

of the cultural dynamic of urban life in most countries and continents, in which migration and mass mediation co-constitute a new sense of the global as modern and the modern as global” (Appadurai 10). La imaginación digital, relatada en la forma de imaginarios del cine de Hollywood, las conexiones por email y el movimiento imaginario transnacional desde aeropuertos, los hoteles, conectado en línea desde algún puerto lejano, son más que nada un choque cultural que quiebra transversalmente la noción de Estado-nación donde las barreras encierran las realidades internas dentro del constructo nacional.

Aunque sea un signo de identidad para Beltrán, la globalidad en la que se encuentra situado y de la que es consciente, también representa un riesgo a través de los procesos de mundialización. Lo advierte sarcásticamente en el aeropuerto de Santiago: “Welcome to Lan Chile, member of the One World. One world. Una vez fuimos un solo mundo. Un solo continente: Pangea. Un solo océano: Panthalassa. Reparo en el cemento de la pista trizado a causa de los cientos de movimientos telúricos” (Fuguet 27). Los terremotos, las grietas, son una fuente constante de peligro en el subconsciente del sismólogo Beltrán, por eso simbolizan también para él, como ciudadano, un acto de mantener la memoria del trauma de la dictadura y de los años necesarios de ajuste o transición que le siguen:

Sólo recordando, no olvidando, podemos evitar tragedias mayores. No creo que sea casual que en los sitios donde más tiembla surgen comunidades olvidadizas, con mala memoria. Un terremoto remece de tal manera a la gente que, en forma inconsciente, olvidan el terror que vivieron. Si no lo hicieran no podrían continuar viviendo ahí; es un simple mecanismo de supervivencia. (Fuguet 30)

Fuguet conecta el trauma del terremoto con el olvido como mecanismo de salvación. El olvidar es un aspecto positivo de la supervivencia difícil en que se encuentra toda una sociedad. Las

estrategias de supervivencia de Beltrán Soler, ante una familia desintegrada y esparcida por el planeta; ante un padre biológico ausente y un padre sustituto en retirada (Pinochet); expuesto a su propio sentimiento de abandono tan característico de toda una generación literaria chilena, parecen fundirse con el mismo acto de escribir mientras está de viaje, desde un espacio liminal e indeterminado, más allá de las fronteras de la nación, consciente de su subjetividad. La localidad de su identidad está transversalmente quebrada por el hecho histórico y el contexto de un país en transición. La globalización funciona aquí desde la enunciación misma del sujeto en vuelo, una posibilidad concreta de comunidad imaginada local y globalmente. Homi Bhabha describe al sujeto post-nacional como: “Más híbrido en la articulación de diferencias culturales e identificaciones de lo que puede ser representado en cualquier estructura binaria o jerárquica de antagonismo social” (mi trad. 140). Por lo mismo, esta literatura parece pertenecer a un tipo de textura que redefine lo nacional, sus jerarquías y las narrativas de Estado (donde el sujeto es familiar, definido, uniforme) permitiendo la conceptualización de la *no-nación* como forma de afiliación textual. Son estas relaciones entre individuos las que permiten la construcción de múltiples lenguajes metafóricos, si se quiere, descentrados, cuyos puntos en común serán referencialidades virtuales, naciones imaginadas.

El punto de tensión aún presente en la literatura y también del cine de los ‘90 es la nostalgia que representa la idea de un pasado más estable, de orden colectivo, en un marco acotado de nación en desarrollo. En Fuguet lo vemos en las referencias al abandono de su padre en Los Ángeles y el padre putativo de la nación chilena (Pinochet), ambos símbolos de la estabilidad y el orden perdidos. Esta nostalgia prevalece velada pero consistentemente viva en otros textos extra-literarios de la década como el audiovisual. El cine de la neo-vanguardia, por ejemplo, con sus temáticas menos militaristas y más pragmáticas donde la tendencia es volver

siempre al tema del enemigo común, las del cine universalista de las izquierdas revolucionarias del *grand récit*, se intelectualizan al punto más abstracto para evitar la censura. Las producciones de Alejandro Jodorowsky ó Raúl Ruiz son ejemplos de la cámara experimentalista, que a través de un intrincado y abstracto lenguaje visual reprocha el círculo de violencia dictatorial a través del uso de diálogos crípticos y temáticas abstractas, difíciles de codificar para el Consejo de Calificación Cinematográfica de Chile (CCC) de aquel entonces.³⁵

Tanto en la obra literaria de Fuguet como en su cine, la acción se transfiere de lo épico a lo personal, extendido a las múltiples subjetividades individuales, navegando el vasto *plateau* del mundo neoliberal. La sensación que prevalece en sus producciones es por esto de acelerada vertiginosidad. Se produce un cambio posterior en su producción desde el relato autobiográfico al suspenso donde los protagonistas parecen más anclados en la incertidumbre (del viaje) que en las utopías colectivas. El suspenso no es utópico, aquí, ni mira al futuro, porque se encarga de la contingencia presente al igual que el contexto pragmático de las sociedades y gobiernos de las post-dictaduras latinoamericanas. Esta literatura y cine es tan pragmática, tan vertiginosa y reformista como el nuevo contexto político social de transición en el que se conciben³⁶.

El imaginario del cine con que se continúa este capítulo, representa uno de estos cambios epistemológicos entre lo post-nacional, entendido como lo teoriza Appadurai desde la teoría de la ruptura y lo global. En él se producen re-significaciones que responden al deseo de imprimir una marca de identidad en la producción cultural latinoamericana que rompa con la mirada estilizada y efectista del cine de Hollywood funcionando como contra-lógica a estos grandes relatos y

³⁵ Desde la primera organización dedicada a la censura en Chile en 1918 se han hecho importantes modificaciones que contribuyeron a la formación del CCC en 1960. En los años de la dictadura de Pinochet, el consejo contaba con un 76.3% de funcionarios de gobierno que establecieron amplias categorías de rechazo, siendo la más citada: "a las producciones que fomenten o propaguen ideas contrarias a las bases fundamentales de la Patria o de la nacionalidad, tales como el marxismo y otras" (De La Parra 123). Más sobre la censura en Chile referirse a De La Parra, Marco y Daniel Olave. *Pantalla Prohibida*. Santiago: Grijalbo Mondadori, 2001.

³⁶ El cine latinoamericano de fines de los '90 y principios del siglo XXI, se ve cada vez más envuelto en las políticas de la emoción y el cuerpo. En ellos se reordenan sus centros en individualidades y micropolíticas recicladas del cine de autor, del neorealismo, del cine de trincheras y del neobarroco: (*Como agua para chocolate* [Arau, México, 1992], *Taxi para tres* [Lubbert, Chile, 2001], *Y tu mamá también* [Cuarón, México, 2003], *Johnny 100 Pesos* [Graef-Marino, Chile 1994], *Amores Perros* [Iñárritu, México, 2000]).

producciones costosas. En esta búsqueda identitaria, al fin, se van planteando los límites del protagonista post-nacional, del héroe que responde a referencialidades globales.

En un esfuerzo por ver cómo se deterritorializan los imaginarios, las producciones del capítulo presente (*Kiltro-Mirageman-Mandrill* y *Películas de mi vida*), comparten un locus enunciativo en espacios en movimiento, viaje y transición que van trazando un mapa conceptual para las futuras investigaciones en cuanto a la construcción y deconstrucción del modelo del sujeto post-nacional.

Desde la aparición del ‘cine sucio’, el *Tercer Cine* (Solanas, Getino) y el *Cinema Nôvo* de corte neorrealista, se intentó escapar de la dialéctica binaria que presentan el cine de Hollywood y el europeo *de auteur*³⁷, metonimias, si se quiere, de lo global y local. Las tres producciones de Ernesto Díaz Espinoza que se abordan a continuación, *Kiltro* (2006), *Mirageman* (2007) y *Mandrill* (2009), al subvertir estos extremos reformulan espacios liminales, se (des)identifican con narrativas comerciales y a su vez dan la oportunidad de abrir espacios de borde o intersticios, ya no como entes vacíos o miméticos sino como campos de investigación y de generación de productos culturales con identidad propia.

El espacio enunciativo de lo ‘glocal’ se alimenta de la dinámica nacional/local confrontada a lo global y viceversa, permitiendo la emergencia de un lenguaje imaginario transnacional sin perder las particularidades de su esencia contestataria. Una de las características predominantes del lenguaje de las obras en cuestión, sin caer en el binarismo de criticar las metanarrativas del capitalismo versus las de esencialismos nacionalistas, es la capacidad de generar *tropos* que se reinsertan dentro de la esfera global, cambiando el mapa discursivo de los códigos y cánones cinematográficos. En este capítulo la emergencia *local-*

³⁷ Relevantes sobre estudios de *Tercer Cine* son los trabajos de Wimal Dissanayake’s (ed.) *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 2003 y de John King: *Magical reels: a history of cinema in Latin America 1950*. New York: Verso, 2000. Print.

global desde este espacio de borde cultural, está dada por el proceso de ‘chilenización’ del texto Hollywoodense y Asiático como grieta discursiva en estos imaginarios globales dominantes.

La irrupción de diálogos local-globales puede ser fácilmente identificada en la trilogía cinematográfica de acción de Díaz Espinoza a través de procesos de simplificación, repetición, exageración, parodia, teatralización (dislocación), mímica y folclorización de sus textos. Nos interesa ver si se puede aplicar en este caso una epistemología de borde para entender estas películas como resistencias, y de ser así, cómo se negocia la emergencia de una identidad local-global.

Es posible acercarse teóricamente desde la crítica postcolonial y encontrar en esta narrativa un nuevo *locus* enunciativo, siguiendo a Walter Mignolo, desde el cual denunciar implicaciones geopolíticas. En esta llamada dislocación entre el cine nacional como posible lenguaje colonial de diferencia y cine nacional como un fenómeno de *mimicry* del lenguaje de Hollywood, aparece el cine nacional chileno que puede transformarse en identidad suplementaria, la otredad peligrosa del cine de las grandes ligas transnacionales (Bhabha 86).³⁸

Pero también, la propuesta híbrida de Díaz Espinoza, se lee como parte del nuevo imaginario del milenio marcado por un ‘refrito’ de globalidades y particularidades que den paso a un proto-lenguaje criollo, siguiendo a Edouard Glissant, con una doble función: la capacidad de ofrecer resistencia y al mismo tiempo de aceptación exagerada del discurso dominante, que a su vez es otra forma de oponerse a él (20). En el contexto del discurso caribeño, que de ninguna manera se intenta comparar con el de la narrativa de transición, se rescata la función reaccionaria del lenguaje *patois* que es ejemplificado por Glissant como un lenguaje que corrompe, simplifica, reduce al discurso a través de “agreeing in exaggeration through a

³⁸ El concepto de *mimicry* es entendido desde la perspectiva del deseo del ‘otro’ reconocible, en este caso, el sujeto de la diferencia es casi igual pero siempre distinto del original, y se construye via “discourses constructed around ambivalence” (86) en Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994. Print.

systematic derision” (20). En el contexto del cine globalizado de transición podría aplicarse como una forma de no-resistencia que es en sí misma es un lenguaje divergente, resistente y que infringe en su rol paródico cierta violencia.

En el proceso decolonizador anti-francés de Martinica, como lo propone Glissant, sin embargo, es sugerible la existencia de un lenguaje único cuya función sea la de subvertir a través de la exagerada imitación. Es también parte de un aspecto más amplio en la fundación crítica de lo que Walter Mignolo llama *borderthinking*³⁹, al cual se suscriben trabajos seminales como los de Gloria Anzaldúa⁴⁰, como nueva epistemología de identidad y resistencia postcolonial, que en el caso que veremos a continuación, emerge como un tercer espacio entre las industrias de significado asiática y hollywoodense, y los imaginarios tradicionales chilenos.

En los análisis siguientes podemos observar los procesos de resistencia, de trasgresión autorizada, creados como resultado de dinámicas más complejas: *Kiltro* como una teatralización del personaje de acción Kung-Fu, *Mirageman* como un simulacro de héroe comic hollywoodense, y *Mandrill* como parodia *kitsch* de James Bond.

Como manifestaciones estéticas se adscriben a la postmodernidad más que a la modernidad por cuanto representan una estética reaccionaria a esta, partiendo por la definición de David Harvey, citando a Terry Eagleton: “el Postmodernismo es una reacción a o separación del ‘modernismo’[...] es una postura hacia la tradición cultural del pastiche irreverente [...] un artefacto lúdico, auto-irónico e incluso esquizoide” (Mi trad. 7). Dentro de esta acotación

³⁹ El término *borderthinking* (pensamiento de borde) es un acto discursivo que según Walter D. Mignolo, demanda una de-subalternización de la epistemología dominante en cuanto al conocimiento y que se extiende dentro y fuera del borde colonial/moderno y que existe de la fractura entre los diseños globales y las historias locales. Ver más en Mignolo, Walter. *Local Histories / Global Designs*. New Jersey: Princeton University Press, 2000. Print.

⁴⁰ En Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999: el texto ejemplifica en su fondo y forma el concepto de *locus of enunciation* al que se refiere Walter Mignolo por cuanto se presenta como una crítica al borde postcolonial y las convenciones del género y la lengua.

podemos incluir la teatralización, el simulacro y la parodia como artefactos trasgresores, que dan espacio a la exageración o ironía las que Linda Hutcheon ha denominado en su conjunto “postmodernismo paródico” (Mi trad. xii). Como primera perturbación postmoderna la película *Kiltro* reordena las temporalidades locales del barrio Patronato de Santiago de Chile a escala de diseño global a través del préstamo del género de las artes marciales tipo Kung-Fu y del Spaghetti Western de Hollywood. En este préstamo y exageración se presenta la arquetípica historia de la vuelta del antagonista al pueblo en busca de sangrienta venganza, matizada con el pastiche musical Western de Ennio Morricone y el New-Wave de los noventa.

La producción cinematográfica, lanzada en español, inglés y coreano simultáneamente, presenta inicialmente tres espacios metafóricos de acción: uno local y cerrado, representado por la familiaridad del barrio de Patronato; uno global y abierto, sin límites fronterizos, inserto en la vastedad del desierto de Atacama; y un tercer espacio intermedio, en movimiento por la costa del Pacífico, en transición entre ambos. La acción transcurre, simbólicamente, entre la homogénea globalidad, las heterogeneidades locales y los estadios intermedios de búsqueda de identidad.

El casting está encabezado invariablemente por el actor fetiche de Díaz, Marko Zaror, quién también protagoniza (con más talento atlético que dramático) las tres subsecuentes películas del mismo director. Siguiendo la trama paródica, el joven Zamir, un kick-boxer callejero obsesionado con la exótica Kim (Caterina Jadresic), cuyo padre (el actor Man Soo Yoon), el Maestro Dan de una prestigiosa académica de Artes Marciales en Santiago, fluctúa entre el bildungsroman espiritual y la transformación física en pos del rescate de su amada Kim, comenzando así una trama de acción descrita riesgosamente en la carátula del DVD como “the next big thing in the action-hero field” (*Kiltro*).

Cuando Max Kalba⁴¹ irrumpe en la ciudad con intenciones revanchistas, convencionalmente acude al rapto de Kim iniciando así la fórmula Western del enfrentamiento cara a cara representada por la clásica toma de plano americano, filmado de espaldas a la cámara, permitiendo que el enfoque profundo muestre la figura del enemigo de frente, generalmente con una puesta en escena muy cuidada y climática. Esta fórmula presenta al espectador un elemento de familiaridad con los discursos globales del cine como la estereotípica escena Western del duelo. La observación del enfrentamiento entre fuerzas antagónicas como tropo, es decir el ‘cara a cara’, ya sea desde la cámara subjetiva o desde el exterior de la acción, contribuyen a crear una cierta estabilidad dramática porque presentan una serie de tomas esperadas y conocidas por la audiencia (plano general > plano americano > toma sobre el hombro > zoom a los ojos > plano cerrado del arma > disparo, etc.). Los recursos formuláicos se contrastan abruptamente en el cine de Díaz Espinoza con los ambientes sugeridos de heterogeneidad de identidades, estilos y géneros híbridos presentadas en las calles y barrios de Santiago.

Los primeros diez minutos de la película resultan de esta primera aproximación al pastiche postmoderno: se recorren puntos de rodaje muy disímiles, comenzando con una serie de planos generales del desierto, el mar y elementos de la naturaleza. Mientras el zoom penetra la oscura cueva observamos dos miembros de la hermandad Zeta pintándose la cara en ritual de batalla a la luz del fuego. La imagen se disuelve abruptamente permitiendo la entrada de música y ambientes totalmente opuestos: la cámara entra a una pista de baile habitada por identidades heterogéneas, entre las cuales Zamir, de un golpe separa la pareja que baila en el centro de la pista para defender el honor de Kim. En corte directo a la escena siguiente, en medio de un barrio pobre, un plano general presenta la escena introductoria. Entre edificios se enfrentan los líderes

⁴¹ Caracterizado por el actor Miguel Angel de Luca, Max Kalba es originalmente el nombre del antagonista en la saga de James Bond, *The Spy who loved me* (USA, 120 min.) dirigido por Lewis Gilbert. MGM, 1977.

de ambas bandas: aparecen dos pandilleros asiáticos, una mujer, varios jóvenes en cuero y zapatillas, a plena luz del día. ‘Sammy’ lanza una patada reversa a la altura de la cabeza del ‘maniático’ quien cae fulminado al suelo. Con la entrada de la banda sonora se anuncian los títulos en pantalla.

El director Díaz Espinoza se encarga de presentar tempranamente las calles del barrio comercial y popular de Patronato sin perder la oportunidad de sugerir transnacionalidad a medida que intercala pequeños insertos de la comunidad árabe y coreana mezclada con la heterogeneidad criolla de Santiago. El efecto de *glocalidad* multi-doméstica reinventa de igual modo la cartografía urbana a medida que se imita, parodia y exagera el género Kung-Fu con la mezcla de espacios geográficos.

En *Kiltro* se hibridiza lo urbano con lo periférico a través del viaje de Zamir al desierto y la costa para iniciarse en la hermandad Zeta y descubrir los secretos de los maestros. En un proceso de formación espiritual, éste escapa de la realidad moralmente socavada en el espacio cosmopolita de la ciudad para adentrarse a la costa y finalmente al desierto donde encuentra a su maestro y mentor. El espacio utópico aquí está constituido por la extensión del desierto y el mar, los cuales pueden ser considerados metonímicamente como espacios abiertos globales desde donde idealmente mirarse hacia adentro: Zamir sufre la metamorfosis guiado por su maestro Zeta y padre biológico (encarnado por el actor Alejandro Castillo) quien lo preparará para el enfrentamiento final con Kalba y sus hombres en las calles del barrio chino en Santiago. La transferencia de la utopía del cambio, de mejora espiritual y física, ocurre desde una exterioridad global más que local dada la falta o crisis en el imaginario referencial de héroe nacional, ya sea por la ausencia de referencia en el cine chileno o específicamente por la ausencia originaria del héroe de acción. Los paisajes marítimos y desérticos son geográficamente homogéneos y vastos,

y ajenos a cualquier referencia de límites o bordes. La ciudad, por contraste, heterogénea y multirreferencial, está regulada por aspectos limitantes y normativos. La búsqueda del héroe, en términos del director, está en un espacio exterior, globalizado, pero con la misión de cambio o reforma local. Por esto, la vuelta a lo local es necesario en la trama, para reorganizar la heterogeneidad moralmente desgastada. La dirección de Díaz Espinoza es en sí una travesía entre los espacios globales, préstamos formuláicos del cine Western, los espacios inestables del viaje y otros entornos locales de representación, elementos de hibridez que se reconocen como identidad:

Es una cuestión de experiencia y oficio. Se necesita hacer muchas películas para empezar a descubrir cosas. Uno parte siguiendo modelos de afuera como referentes. Es cuestión de tiempo para empezar a encontrar maneras de filmar propias [...] tenemos que tener una alternativa a la fórmula Hollywood e inventar una manera de decir lo mismo de otra forma y hacerlo más original y auténtico. (*Filmografías*)⁴²

La búsqueda de lo auténtico parece en un principio estar siempre supeditada a la mirada global desde la cual se filma: la ciudad híbrida de Santiago está cruzada por la representación de la cultura foránea a través de las espadas turcas, las exóticas bailarinas de vientre, la comunidad asiática mezclada con lo pintoresco nacional, el transporte cotidiano, la feria, las referencias al fútbol. Sin embargo, existe sin duda una conexión entre las espectacularidades del imaginario global y las adaptaciones de ésta a la domesticidad urbana porque son muchas muestras de resistencia a la idea de un adentro y un afuera del cine chileno convencional. La autoridad de lo global y la desautorización de lo local, es decir la autenticidad que rompe el discurso global, mantienen el doble juego de influencia mutua.

⁴² La actriz chilena Blanca Lewin entrevista a Ernesto Díaz Espinoza, en el segmento *Filmografías* en la revista de cine *On/Off*. Publicada el 20 de junio de 2012. Online: <http://www.onoff.cl/onoff-tv/seccion/entrevistas/> (acceso 04/03/13)

El elemento transnacional más reconocible en esta producción en cuanto a la formación del personaje central es la intertextualidad con el errante Kung-Fu (David Carradine), popularizado en la serie de televisión americana de los años 80 con el mismo nombre, que cuenta las aventuras de un monje Shaolin viajando a través del viejo oeste americano del siglo XIX. La serie muestra a un sujeto asiático trasplantado allí, posiblemente durante el período colonizador conocido como ‘Gold Rush’. En la serie se le ve enfrentado a una serie de injusticias y abusos de poder, en los cuales decide intervenir y por lo general, mediante patadas y destreza física, termina doblegando a los pistoleros. La fórmula es siempre la misma: antes de intervenir, Kung-Fu busca en sus memorias el recuerdo de la enseñanza que alguna vez recibió en el templo Shaolin a manos de su maestro ciego. En la película de Díaz Espinoza, se han tomado muchos de estos elementos estéticos, visuales y sonoros y se han reorganizado y adaptado en una metódica deconstrucción de la cultura asiática globalizada por la serie Kung-Fu. Así mismo la serie es a su vez la reinterpretación hollywoodense del género de las artes marciales Shaolin del cine asiático como las sagas de Bruce Lee, Jackie Chan o Jet Li.

Una de las secuencias más claras del film comienza con el cuerpo desnudo de Zamir: la cámara en tres cuartos de plano general aumenta la vastedad y pureza del desierto. Despojado metafóricamente de los vicios se prepara el discípulo a ser disciplinado. De un salto mortal entra en el cuadro el maestro Zeta. Lo siguen una serie de cortes directos para mostrar que las cuatro esquinas del mundo son desierto, que este plano extraterritorial es infinito. En la siguiente toma ambos están sobre las dunas frente a frente mientras el maestro mira paternalmente al discípulo. Zamir recibe su primera orden: saltar y de una patada arrebatarse la pequeña pipa humeante que cuelga de su boca: “No hay nada que pensar, sólo hazlo, tu pierna debe moverse con naturalidad así como tus párpados pestañean, tú no pensai en pestañar, sólo pestañai” (Kiltro). Se miran a los

ojos, plano cerrado, música Western y una patada voladora le arrebató la pipa... el viento seco y caliente rompe el silencio del sorprendido Zamir. La secuencia del entrenamiento queda establecida en diez cortes, un diálogo y la música de Enio Morricone como telón sonoro dramático. Le siguen una serie de tomas de iniciación, el bildungsroman de acción continúa.

En la siguiente prueba Zamir debe arrebatar la piedra de la mano abierta de instructor para demostrar rapidez y precisión⁴³. Tanto la temperatura de color como la posición de la cámara entrando en plano cerrado a las manos del maestro, son una referencia intertextual directa a la escena en que el actor David Carradine cierra el puño velozmente arrebatándole la piedra al maestro en la serie de televisión Kung-Fu. Conscientemente ocurre aquí una sistemática apropiación de la cinematografía Western (refundida del cine Shaolin asiático) en un proceso de re-implantación de significado global hacia uno local.

Otro ejemplo del mismo tipo pone a Zamir en plano general caminando a contraluz del sol con sus espaldas al atardecer. La escena comprime los planos para dar la impresión de inmovilidad lo que acentúa la calidad dramática del gesto⁴⁴. Esta secuencia es una copia exacta del final de la serie de televisión Kung-Fu en la cual Carradine viste ropa suelta y lleva un morral cruzado al hombro, imagen de portada de la serie.

La metáfora resignificada del vestir no es menos importante en *Kiltro*. Los vestuarios hacen alusión a una serie de referentes híbridos de las cinematografías asiático-americanas. Un ejemplo es la similitud de la capa y los guardaespaldas de Max Kalba y la presencia fantasmagórica de Darth Vader, de Star Wars⁴⁵. La capa funciona metafóricamente para representar la posición de autoridad, la jerarquía institucional pretoriana y la dictadura militar,

⁴³ Ver figura "entrenamiento"

⁴⁴ Ver figura "Kung-Fu: escena final"

⁴⁵ Ver figura "Jedi-Zetas". Referencias a Jedi Masters de Stars Wars, episodio IV. Maestro Nik-nak, alter ego de Jedi Yoda".

especialmente cuando se contrastan a la realidad histórica reciente de Chile ⁴⁶. La alusión a la política recién pasada de la transición chilena no reclama necesariamente una posición contestataria al régimen en esta película, sino más bien simboliza un acto estético de simplificación del pasado reciente, que a su vez, según Luis Martín-Estudillo, es un modus operandi de las llamadas narrativas incompletas de la transición donde las referencias más persuasivas al pasado abren paso a la política de amnesias y principalmente a discursos dominantes de consenso (xxvi).

En este respecto, los gobiernos de la concertación en Chile ⁴⁷ propusieron un ‘ideal de reconciliación’ después de las demandas de democratización que se establecieron al terminar la dictadura de Augusto Pinochet donde continuaron la llamada ‘transición pactada’ con el gobierno anterior de mantener las mismas estructuras económicas de poder. El costo social del concertacionismo fue entonces la amnesia de la clase política y la instauración de un “realismo democrático de progreso basado en el ideal de reconciliación que se basa en tecnologías de la des-memoria” (Richard 10). Esta retórica de los acuerdos se transforma en el filtro político que afectó la producción nacional chilena, donde se patrocinaron ciertos proyectos y se olvidaron los de carácter controversial, de aquí la llamada política de las amnesias ⁴⁸. La amnesia, como acto consciente en el cine de Díaz Espinoza, se asegura a través de la incorporación de agentes externos en la estética cinematográfica, en este caso por medio de una alegoría Western-asiática, y la reinención de un lenguaje propio hibridizado, separándose del tema ‘memoria de la dictadura’ como centro retórico.

⁴⁶ Aún existen testimonios fotográficos del general Augusto Pinochet y su guardia presidencial, vistiendo la capa abotonada del uniforme del ejército chileno. Ver figura “Capas y botones de villanos”

⁴⁷ Corresponden a períodos gubernamentales de la transición chilena que Nagy, S. y Leiva F. organizan en tres fases: *Concertación I* (gob. de Patricio Aylwin, 1990-1993), *Concertación II* (gob. de Eduardo Frei, 1994-1999) y *Concertación III* (gob. de Ricardo Lagos, 2000-2006) en: *Democracy in Chile: The legacy of September 11, 1973*. Portland: Sussex, 2003. Print.

⁴⁸ La investigadora chilena Nelly Richard señala que esta política hace más evidentes ciertos ‘residuos’, que manifiestan sus “desajustes con el idioma tecnificado de una sociedad numeraria [chilena de los 90]” (11), concepto que nos sirve para complementar la idea de ‘ruptura’ o espacios de producción alternativo: autores y directores que reproducen o bien subvierten la historicidad (y las estructuras heredadas de dicha memoria) en sus relatos. En Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

Este intento de folclorizar la experiencia de contacto global encuentra su mejor ejemplo en el segundo filme del mismo director, *Mirageman* (2007) que narra la transformación del héroe dislocado donde se presenta el proceso gradual de folclorización del superhéroe de comic. Esta estética cartoonésca en extremo se contextualiza en la metrópolis Santiaguina en un período de alta mediatización y desarrollo económico comprimido en el cual Maco, su protagonista, rescata a la reportera Valdivieso demostrando sus habilidades de artista marcial callejero. La inescapabilidad de su realidad mediocre y rutinaria y la sombría anónima falta de identidad lo lleva a considerar un alter ego heroico en la figura del superhéroe *Mirageman*. Puesto rápidamente a la luz pública por la prensa, se ve obligado a continuar con su campaña anónima de bien comunitario, combatiendo el crimen doméstico en las calles de Santiago.

La domesticidad de *Mirageman* contrasta abruptamente con la globalidad de los medios de información en cuanto a la exposición mediática del personaje. Contrario a los superhéroes ya mediatizados en sus propias realidades como el *Batman* de Tim Burton, *Superman* o *Spiderman* de Marvel Comics, *Mirageman*, que es en sí mismo una mezcla de todos y de ninguno, reniega de la atención pública y se encuentra en etapas mucho más tempranas de su madurez como superhéroe. De hecho, es en sí un ente desposeído. Las tecnologías, el armamento y la parafernalia del superhéroe sofisticado de Hollywood no le corresponden, o bien no son prioridad en la estética de Díaz Espinoza. Su cine, menos efectista, se funda en la experiencia habitual doméstica y en la cercanía emocional del héroe proletario. *Mirageman* no tiene superpoderes más allá de su habilidad luchando. Su entrenamiento artesanal carece de tecnologías de medición, transporte y mucho menos de armamento y redes de inteligencia por cuanto se mantiene en la marginalidad económica a pesar de su popularidad televisiva.

Mirageman se va construyendo a sí mismo mediante prueba y error. Un ejemplo en medio de la escenografía urbana es la manera y la velocidad en que Maco se transforma en *Mirageman*. Resistiendo la espectacularidad del cambio de ropa de *Superman* (Clark Kent se desviste en un cabina telefónica o a la carrera), Maco se viste deliberadamente a medias. En la escena más paródica, el héroe doméstico se prepara para emboscar a los asaltantes. La trascaladoquinada y los contenedores de basura forman la escenografía que permite a *Mirageman* entrar en acción. Caminando con la agudeza de una pantera, mochila en mano, vestido aún de civil, comienza a preparar la penosa transformación antes de atacar. Del bolso saca un apretado disfraz azul confeccionado por sí mismo el cual requiere largos y dificultosos minutos para ser ajustado. Busca en el bolso los guantes y no los encuentra. Finalmente, se acomoda la máscara, se toma todo el tiempo del mundo para reordenar la ropa en su mochila. La toma se mantiene estática en plano general lo que aumenta la sensación de inacción, de lentitud que parodia las fórmulas tradicionales de transformación de ciudadano a superhéroe⁴⁹. Este retardo de las velocidades en el modus operandi del héroe no es tampoco pensado buscando la comicidad facilista sino como rasgo de identidad de un cine anti-heroico, exagerado, haciendo del patetismo un rasgo contestatario. Esto redundará finalmente en la bastardización del limpio, veloz y eficiente héroe del cine de acción transnacional.

Sin embargo, parece ser un fenómeno más complejo que la simple vendetta anticolonial por las múltiples direcciones de imitación que toma la representación local del héroe de las trilogías de Díaz Espinoza. Por un lado son artesanales y folclóricos, por el otro son herederos de un arquetipo global el cual se imita, se exagera y se critica. El subtexto aquí parece criticar los modelos globales hibridizándolos a la manera local, pero también va formando el aura de intocabilidad del superhéroe norteamericano y parodiando su identidad transnacional. A

⁴⁹ Ver figura 'El traje de *Mirageman*'

diferencia del superhéroe tradicional de Hollywood, *Mirageman* se resiste a salvar al mundo. Más bien el mundo lo salva a él de su precariedad. El héroe santiaguino es ayudado por la comunidad a obtener medios de transporte adecuados para su misión. En la escena donde el noticiero entrevista a la comunidad sobre la popularidad de este personaje, un ciudadano ofrece abiertamente un préstamo de dos motocicletas y ser la mano derecha de *Mirageman* en la lucha contra el crimen, oferta que éste se ve obligado a aceptar por falta de medios. El ‘Robin’ de *Mirageman* es un miembro más de la comunidad a la cual él mismo pertenece y de la cual consigue su característica identitaria criolla, de hecho, se circunscribe al barrio donde él va formando una complicidad con lo ya conocido. Mientras Díaz Espinoza mantenga la acción en la calle, la ciudad y su periferia, su lenguaje se va construyendo estéticamente desde las bases comunitarias y espacios reconocibles para el espectador chileno.

Mirageman es en sí una crítica a la lógica capitalista porque implica el desarrollo de un contra-discurso de fragmentaciones que implican identidades nuevas, las cuales ocurren de forma paralela a la homogeneización transnacional que impone la globalización. Vemos como el mismo vacío referencial entre estas dos fuerzas esta siendo ocupado por el cine liminal de Díaz Espinoza.

En términos económicos, la multiplicación del valor agregado de consumo que trae la hibridación del género cinematográfico es un fenómeno fetichista de mercado, el cual, quiérase o no, es también una marca de identidad de los años de la transición democrática en franco desarrollo económico de Chile de los noventa. Un ejemplo destacable de las tecnologías globales de comunicación en el texto cinematográfico de *Mirageman* es la inserción del formato del *reality show* orquestrado por la reportera Carol Valdivieso en el que se ve envuelto el héroe. Un segundo elemento es la presencia constante del ojo vigilante de las cámaras durante la escena del

rescate donde la toma que sigue la acción, muestra múltiples lentes y aparatos de vigilancia observando desde diferentes perspectivas el desarrollo de la historia. Esto sigue una observación fragmentaria de la realidad. La premeditada colección de imágenes y el multiperspectivismo asegura una *mise-en-scène* multisignificante, una propuesta sorprendentemente postmoderna.

La vigilancia del espectáculo en vivo representa el síntoma de una era global basada a un realismo contingente, donde se va reacomodando la domesticidad local a través de la instantaneidad del drama callejero. Esto nos permite resituar al sujeto marginalizado en una narrativa visual que más allá de aumentar las distinciones sociales y morales, las invierte y exagera resultando en un exceso de significantes. El héroe como significante global y mediatizado se satura desde sus múltiples significados locales. Es parte de lo familiar globalizante y así mismo siempre irresuelto y desconocido desde sus múltiples posibilidades de interpretación individual y heterogénea. En la gran narrativa de este tipo, mediatizada y *glocal*, se puede corroborar el éxito de otros filmes de este período como *Johnny 100 pesos* (1993) de Gustavo Greff-Marino con el cual comparte la activa presencia de un personaje espectador, un televidente. Ambas desde la perspectiva del *reality show* y la instantaneidad. Otras películas como *El Chacotero sentimental* (1999) de Cristián Galáz y *Taxi para tres* (2003) de Orlando Lubbert, mantienen este protagonismo mediático, aunque la primera lo hace desde el lenguaje de radio como show y la segunda desde la marginalidad urbana como espectáculo. *Mirageman*, sin embargo, más allá de contener elementos comunes con la comedia y del género policiaco, profundiza principalmente en el diálogo entre marginalidad local y tropos globales, manteniendo siempre un carácter paródico.

La dislocación de las narrativas importadas del héroe conforman un discurso, al menos cinematográfico de *glocalidad* lo emparentan con el *Tercer Cine*, de características más neorrealistas y más en pugna con el cine primermundista, o del *Cine de autor*, más independiente y de bajo presupuesto, sobretodo no tanto por su crítica al cine de gran presupuesto sino por su estética de la marginalidad. No obstante una diferencia importante y central del trabajo de autor expuesto en este capítulo son las dimensiones de movimiento, velocidad y la mecánica de retroalimentación de realidades imaginarias aparentemente opuestas y la creación de referencialidades híbridas alternativas que le imprimen una profundidad al fenómeno cinematográfico. La teatralización y espectacularidad de la producción de cultura post-nacional es un aspecto permanente en la obra de Díaz Espinoza y se consolida con *Mandrill* (2009) que es el último ejemplo que reordena los espacios globales de poder reservados para el cine del Primer Mundo y que en esta producción en particular re-enmarca la figura estereotípica del espía transnacional James Bond.

Protagonizado de nuevo por Marco Zaror, *Mandrill* posee el mismo sex appeal del espía transnacional ⁵⁰: masculinidad, sofisticación y éxito en el juego, pero sus tácticas de seducción, sin embargo, se exageran estereotípicamente con las de la figura del *latin-lover* sentimental se activa frente a la sensual Dominik. Más emocional y menos manipulador que el Bond misógino de los 60, *Mandrill* encarna la más obvia disrupción psicológica del agente secreto Hollywoodense. La trama sigue la historia de Antonio y su transformación en caza-recompensas en su intento por vengar la muerte de sus padres. Con la ayuda de su tío, y por medio del melodrama romántico que se desata con Dominik, logra enfrentarse al asesino que es también el padre de la chica. Mandrill tendrá que enfrentarse a la disyuntiva entre amor y venganza.

⁵⁰ Ver figura 'DVD's front cover'

Toda la estética del filme está basada en el género detectivesco de los años setenta del ‘thriller’ con exagerado énfasis en la imagen del ‘macho man’ de las series de televisión norteamericanas como *Starsky & Hutch* (William Blinn) y *Baretta* (Stephen Cannell). El giro paródico es la infusión del kitsch melodrama-realista del personaje en Mandrill cuyos atributos físicos de masculinidad setentera se mezclan con la sentimentalidad exagerada propia de esta estética.

El recurso de lo sentimental es mostrado sin intención paródica. Es una propuesta tomada en serio por los personajes. Este elemento del guión acentúa la comicidad de ciertas escenas donde el protagonista simplemente no puede tomarse en serio aunque los personajes mantengan la compostura. Estamos en presencia de una especie de neorrealismo kitsch de amor cortés: es decir no hay distanciamiento irónico sino exageración telenovelesca en la cinematografía, la actuación y la puesta en escena, cuyo fin es sin duda seducir las audiencias locales resolviendo así los problemas de identificación cultural.

En la escena que resuelve su venganza, Mandrill se ve expuesto a un dilema existencial: el James Bond criollo está profundamente enamorado de la hija del asesino de su padre. Para sellar la buscada venganza debe disparar al mafioso y perder el amor de Dominik. En los dos minutos más climáticos del film se despliega el kitsch melodramático en pleno. El actor apunta tambaleante su 9mm a la cara del Cíclope al otro lado de la mesa mientras saca el colgante musical de su madre, lo abre y se escucha la melodía infantil que gatilla psicológicamente su deseo de venganza. El lente en ángulo inverso observa trepidante la creciente tensión dramática: “– ¡Saque su arma y póngala sobre la mesa. Cuando termine la música, levante su arma y dispare !...”. Se inicia el protocolo del duelo Western a la vez que comienzan a caer las lágrimas de Mandrill. Aparece de pronto Dominik sollozando y lo amenaza con su arma de mano, se miran a

los ojos, un *flash-back* nos trae la imagen congelada de la madre muerta del héroe. Un plano cerrado al ojo del Cíclope y un salto directo a la mano que toma el arma desencadenan el tiroteo, Comienzan los disparos. La melodía para de sonar, toman protagonismo las notas ácidas de una guitarra eléctrica de *motown* mezclada con los gimoteos de ambos enamorados que llorando a mares contemplan al cadáver del vengado Cíclope.

La metodología cinematográfica de Díaz Espinoza le permite avanzar hacia sus audiencias mediante el recurso de la violencia estilizada y el drama pasional. De esta manera se va despegando de la estética vanguardista de otros films de la época como *Tony Manero* (2008), *Machuca* (2004) y *Dawson, Isla 10* (2009) y va proponiendo consistentemente en sus tres producciones una arriesgada alternativa *kisch*, no sólo al cine nacional chileno, sino también al de Hollywood y Asia.

Una segunda disrupción se centra en los espacios geográficos del film. Los elementos ‘glocales’ apuntan aquí al *Atlantic City Casino*, en Perú, como espacio cosmopolita de juego donde ocurren identidades exógenas y exóticas que habitan lo transnacional. Traducido a lenguaje de borde, el *Atlantic City Casino* secuestra el espacio referencial de casinos como el de St. *Moritz* o el *Luxor* en un reordenamiento de geografías globales imaginadas dentro de un territorio interno. La contra-lógica a la modernidad está dada en estas locaciones de filmación por la creación de espacios cosmopolitas dentro de los límites marginales manteniendo el imaginario en territorios descentrados ⁵¹. La idea del casino en Perú como un espacio transnacional funciona bien dentro del realismo local andino que intenta darle sentido a los avances de capitalismo global.

⁵¹ Ver figura “Atlantic City Casino, Miraflores, Perú”

La banda sonora es el elemento cohesionador más importante para darle a esta película la estética del Bond criollo. Está centrada en un tema musical específico de la llamada *Nueva Ola* en español, que centra sus contenidos en el glamour de los setenta: “[letra] Despidete, cierra los ojos y bésame y perdóname por no saber comprenderte” (*Mandrill* música de créditos). La banda sonora de todo el film es una mezcla de ‘gingles’ de entrada del estereotípico *american thriller* con fuertes influencias del *motown music* de los setenta. El resultado es la hipérbole sonora del sex appeal de James Bond traducida al héroe nacional mediante el manejo de la nostalgia de la *Nueva Ola* y el género detectivesco de la cultura televisiva norteamericana.

El efecto de estos experimentos de hibridez se pueden entender metonímicamente a través la observación de Néstor García Canclini en cuanto la necesidad *de coleccionar*, como método de reconstrucción de saberes, es decir, de de-subordinar y re-hibridizar las colecciones de ideas que forman la tradición (o los centros discursivos de poder) y también la necesidad de *deteritorializar* los espacios que ocupan estas narrativas cambiando los bordes imaginarios de estos bienes simbólicos (282). *Mandrill*, *Mirageman* y *Kiltro* son deconstrucciones y de-subordinaciones del (super)héroe tradicional hacia un proto-héroe (trans)nacional. Hay un avance secuencial en los protagonistas de las trilogías, permitiendo la aparición de una meta-narrativa periférica (aunque no epifenoménica) de la modernidad. La progresión, por poner aquí el último ejemplo, esta dada por los modos de transporte hacia espacios de modernidad (*Kiltro* a pie, *Mirageman* en motocicleta y *Mandrill* en un BMW) y el cambio de escenografías desde el barrio/pueblo/desierto hacia los centros cosmopolitas y casinos. Aunque cambian las condiciones materiales del protagonista (como una gran metáfora de progreso nacional económico) sin embargo dejan intacto su *ethos* híbrido, criollo y local en pos de una identidad nacional propia. Son en el fondo la fantasía colectiva del héroe de acción sudamericano como contraparte al

exógeno héroe estilizado de Hollywood, por lo que se va mas allá del simple consumo del deseo de entretenimiento. En palabras de Arjún Appadurai:

Fantasy can dissipate (because its logic is so often autotelic), but the imagination, especially when collective, can become the fuel for action. It is the imagination, in its collective forms, that creates ideas of neighborhood and nationhood, of moral economies and unjust rule, of higher wages and foreign labor prospects. The imagination is today a staging ground for action, and not only for escape. There is growing evidence that the consumption of the mass media throughout the world often provokes resistance, irony, selectivity, and, in general, agency. (7)

La condición de posibilidad que ofrece la imaginación reordenando la premisa de Benedict Anderson en cuanto a las comunidades nacionales imaginadas, permite a las audiencias del cine de los años noventa tomar autoconciencia de su capacidad de estar sincronizada con otra comunidad paralela y remota, y hacerse “visible en su invisibilidad, el embrión de una comunidad imaginada nacional” (mi trad. 44). El lenguaje del cine a través de la idea de imaginación común de fantasías permite transferir los artefactos culturales como el superhéroe nacional e imaginarlo en el plano supra-nacional para que, desde esta figura, pueda construirse un tiempo nacional histórico multidireccional considerando las diferentes localidades y globalidades en acción e interacción para de esta manera recomponer una nueva historicidad ⁵².

En un sentido, permite la decolonización de referentes semióticos a través de un ensamblaje de las estructuras de sentido y el remplazo gradual por una epistemología alternativa, un reordenamiento más local de lo global. Como ya se ha planteado, la conjunción de patrones globales de imaginación con referencias locales abre un espacio intersticio de borde que

⁵² El esfuerzo de Ernesto Díaz Espinoza, Mandrill Productions y sus distribuidores Magnolia Films, lograron traspasar barreras nacionales debido a la agresiva campaña de marketing en Sudamérica y EE.UU. Su último filme es la *tarantinesca Traigname la cabeza de la mujer metralleta* (2012) ha usufructuado de los ya instalados mecanismos de producción y distribución de dichas empresas.

constituye un pequeño avance en la relocalización de los discursos globales de la cultura norteamericana y asiática lo cual permite la existencia de una insipiente narrativa nacional, o como está planteado en este capítulo, el tercer espacio o puerta de expresión cultural y estética del cine chileno.

La epistemología del pensamiento de borde, el decolonizar la manera de aprender sobre la realidad, comienza en estas producciones por posicionar, no sólo al personaje en medio de esta fragmentación de identidades sino al mismo tiempo en medio de la homogenización de las imágenes y estereotipos del cine mundial. La adaptación de las tecnologías de transporte, la folclorización, el melodrama, los espacios geográficos y las referencias a la historia local, el vestuario, la escenografía y la música, son más bien ejemplos prácticos de la estética de Díaz Espinoza en cuanto al discurso emergente de borde como fenómeno. También lo son la adaptación del modelo global en la literatura fragmentaria de Alberto Fuguet, mediante la cual se nos permite acceder al espacio íntimo del viajero y del autor, de su identidad telúrica y paradójicamente descentrada y globalizada.

La principal ventaja compartida entre ambas producciones de este capítulo gira en torno a la (de)construcción del sujeto heroico nacional y por consiguiente la reformulación de una identidad chilena globalizada, por medio de metáforas literarias de lo telúrico y sus velocidades, en Fuguet, y por medio de una parodia híbrida en las películas de Díaz Espinoza. La derivación de estas estéticas culturales resulta en un proto-lenguaje propio, postmoderno y heteroglósico.

Los casos de estudio escogidos en este capítulo cumplen la doble función de enunciar-denunciar, más acorde con el postmodernismo paródico del que hace regencia Hutcheon, enmarcándose así mejor en las temporalidades de la globalización. El efecto es una trasgresión del borde imaginario de lo nacional, herencia de las narrativas costumbristas, hacia bordes

globales e inversamente hacia una localidad que se reorganiza globalmente. La dinámica de apertura y encuentro *glocal*, que es paralela a los cambios del contexto económico del mismo período, se puede resumir en dos principales aportes de las obras de Fuguet y Díaz Espinoza: ambas comparten una toma de conciencia de origen desde un lugar intersticio de enunciación desde el cual transgredir lo binario de la transición chilena; y por otro lado, establecen la continuación de un diálogo de doble dinámica local-global y la consiguiente apertura a discursos post-nacionales. Más allá, establecen un cambio epistemológico en el lenguaje cultural de transición chilena y latinoamericana cuyos contenidos visuales e impresos apuestan a la interpretación residual del contexto transnacional manteniendo en sincronía un espacio contingente y heurístico. Ambos cuerpos de producción cultural cinematográfica y literaria contribuyen a ocupar un espacio importante en las narrativas de resistencia al modelo productivo del realismo democrático de progreso. Son los residuos de identidad *glocal* que contestan a las políticas de escenificación del tiempo nacional, el espectáculo neoliberal de la democracia.

CAPÍTULO III

SIMULACRA Y VIRTUALIDAD EN SANTIAGO CERO DE CARLOS FRANZ Y PLAY (2005) DE ALICIA SCHERSON

Quien gobierna los principios de composición de los mundos gobierna no solo los mundos sino la posibilidad misma de estos.

W.Thayer

Las literaturas jóvenes de la transición y el cine del individuo fracturado se intersectan temporalmente en la época de metamorfosis generacional donde se sustituye el sentido invencible y utópico de un ente plural por el pragmatismo individual. Mediante quiebres de identidad o narcisismo invencible, las obras vistas hasta ahora trabajan desde la velocidad del viaje observatorio, inconcluso, hacia realidades locales y espacios de resistencia, de inclusión/exclusión marcados por lo que Nelly Richard ha dominado residuos del realismo democrático.

Estos espacios de creación, de identidad en formación, representan un deseo de negociar con la modernidad comprimida del contexto histórico de la transición chilena. Dos artefactos culturales que inician este capítulo: el largometraje digital *Play* de Alicia Scherson y la novela de Carlos Franz, *Santiago cero* (1988) introducen a su manera la estética de lo virtual como lenguaje de negociación y dislocación con el realismo desde ambos lados de la frontera dictadura/post-dictadura.

Franz y Scherson crean espacios periféricos a través del juego narrativo de entornos virtuales. Ambos proponen la ruptura del pacto narrativo y ficcional con el lector y el espectador: *Santiago cero*, como veremos, a través del juego epistolar y la meta-narrativa y *Play* mediante la desrealización digital y el uso del sonido. Dentro del paradigma de la referencialidad local,

estos recursos permiten reconfigurar los códigos de género cinematográfico y literario del imaginario nacional postmoderno a partir de la virtualización de sus entornos visuales y narrativos. Concepto que aplicaremos primeramente en el cine de este capítulo.

Play (2005), como narrativa experimental, permite a la directora chilena Alicia Scherson elaborar una estética similar a los primeros trabajos *avant-garde* de Raúl Ruiz⁵³. Al igual que sus contemporáneos *Kiltro* (2006), *Mirageman* (2007), y *Mandrill* (2009), entre otros, contribuye a la discusión no solo en cuanto al pensamiento de borde, sino que dialoga con las expresiones contra-culturales, que exacerbaban el uso de la tecnología virtual y abren espacios de representación en el texto visual y sonoro.

La conversación comienza con el modo en que estos textos son imaginados dialécticamente como *simulacra* y como virtualidad. Desde la primera dimensión planteada por la teorización de Jean Baudrillard lo virtual es visto como ilusión, como copia sin original, con una fuerte tendencia a la interpretación negativa de la realidad (2). Desde el punto de vista de Pierre Lévy, contrariamente lo virtual será potencia y oportunidad (12).

En *La narración como realidad virtual*, describe Marie-Laure Ryan, lo virtual debiera ser entendido dialécticamente desde dos polos: uno que conlleva la idea de duplicación, copia, falsificación; y el otro, más escolástico, que sugiere productividad apertura y diversidad (45). En el primer orden, Baudrillard ya había desarrollado la teoría del simulacro, sentenciando que este “no oculta la verdad, sino es la verdad la que oculta que no existe. El simulacro es verdadero”(46) De esta famosa afirmación extraída de su ensayo “Precession of simulacra”, se afirma radicalmente que no es ya cuestión de estar frente a una falsa percepción de la realidad,

⁵³ El prolífico director chileno Raúl Ruiz (1941-20011), inspirado inicialmente en el teatro *avant-garde* creó un extenso vínculo con el surrealismo en su narrativa y visualidad, definida en sus trabajos más experimentales por el uso de ángulos poco convencionales, planos cerrados y el uso innovador del color. Sus filmes más conocidos comprenden: *Tres tristes tigres* (1968), *La vocation suspendue* (1978), *L'hypothèse du tableau volé* (1979) y *Misterios de Lisboa* (2010).

sino más bien de que la imagen representada marca la ausencia total de realidad, es decir, no tiene ninguna relación con esta, por lo tanto todo, de acuerdo al autor, todo es *simulacra* como fabricación mediática.

Baudrillard lo ilustra brillantemente mediante la metáfora ficcional de Jorge Luis Borges de los cartógrafos del imperio en “Del rigor de la ciencia”⁵⁴. En esta conceptualización no existe un proceso de ida y vuelta entre lo real y su imagen, es decir, el reflejo es siempre ilegítimo, una abstracción aberrante de lo real. El concepto acuñado aquí por los teóricos de lo virtual es el de lo ‘hiperreal’ como una copia más real que lo real, la cual destruye el deseo por el original.

Pierre Lévy, en su ensayo *¿Qué es lo virtual?*, recompone la interpretación distópica del simulacro de Jean Baudrillard, y le asigna por contraste una virtud utópica, potencial y productiva. Para el teórico, “la virtualización no es una *desrealización* o mutación de una realidad en un conjunto de posibles, sino una mutación de identidad, un desplazamiento del centro de gravedad ontológico del objeto considerado” (12). Esta definición es de suma importancia por cuanto evoca un cambio de identidad, tema que guiará nuestro próximo capítulo, y es visto como un paso de un interior a un exterior y viceversa. Este ha sido marcado por el efecto Moebius que Lévy explica en el contexto de la dialéctica virtual:

Los seres, influenciados por el proceso dialéctico, se desdoblan: por un lado, siguen siendo ellos mismos; por el otro, son vectores de otro ser. Por lo tanto, ya no son ellos mismos, aunque su identidad sea precisamente el fundamento de su capacidad de significar. El yo y el otro se colocan en una espiral en la que el interior y el exterior cambian continuamente de lado. (73)

⁵⁴ “Del rigor de la ciencia” es una mirada fantástica al concepto de virtualidad sobre el de realidad. Esta historia corta es parte de la colección titulada *Historia universal de la infamia* publicada por primera vez por editorial Tor en 1935 y más tarde en *El hacedor* en 1960.

El desdoble de personalidad de la protagonista mediante la virtualidad en *Play*, será clave para entender los mecanismos de supervivencia en la ciudad. La virtualidad en la lectura es vista como creadora potencial de significado, entonces la relación dialéctica entre lo real y la imagen sí puede ser recíproca. En otras palabras, es posible recomponer realidades potenciales desde la virtualidad de lo imaginado, crear realidad desde mundos virtuales. Para Lévy, si la relación de lo virtual con lo real es de uno-a-muchos (un emisor y múltiples receptores), “no hay límite para el número de actualizaciones posibles de una entidad virtual”. La posición de Lévy parece imaginar la virtualidad como un éxodo donde se produce una separación del espacio y del tiempo en partes semánticas que se configuran desde un afuera virtual, desde un mundo no real, para luego recomponerse semánticamente y volver a la temporalidad (55).

El proceso de actualizarse, o recomponer realidad de lo virtual, crea lo que se ha estudiado como Mundos Posibles⁵⁵. Esto pareciera redundante si hablamos de literatura puesto que la ficción ontológicamente hablando es un mecanismo de creación de mundos semánticos distintos al mundo real, sin embargo la virtualidad, como fenómeno más reciente, nos entrega nuevas herramientas para explicar la re-simbolización semántica que implica traer algo del mundo virtual al real. Pensamos, por ejemplo, en películas como *El cuervo* (1994) donde su director Alex Proyas y Paramount Pictures deciden insertar, usando tecnología virtual, la cara de su protagonista Brandon Lee, quien había muerto trágicamente en el set solamente tres días antes del final de rodaje.

Debido a que lo virtual no está anclado en el tiempo y espacio, el paso de lo virtual a lo real es un evento contextualizador, aquí y ahora. Es reificación de los símbolos en un momento

⁵⁵ En *Laberintos Narrativos: estudio sobre espacios cinematográficos*, María de los Ángeles Martínez explica sucintamente la Teoría de los Mundos Posibles destacando que en la ficción existe una infinidad de mundos que cobran o pueden cobrar existencia en la medida que sean concebibles en la mente humana transformando lo ontológicamente imposible en posible dentro de la coherencia del texto. Aunque el concepto general ha sido discutido en la filosofía y la ciencia del siglo XX por Wittgenstein, M. Heidegger y Leibnitz, entre otros, fue Saul Kripke quien desarrolló esta teoría en la lógica semántica en 1971 (37).

presente. Por lo tanto, debido a la inmediatez del texto cinematográfico o literario se nos permite mantener la ilusión, incluso como en la alegoría de Borges, reemplazar la realidad por la ilusión sin mayores cuestionamientos, y con esto, nos convertimos en víctimas y victimarios de la simulacra: por un lado formando parte del circuito mediático y las referencias visuales del mundo digital y por otro siendo afectados por su hiperrealidad. Los elementos traídos del mundo de la virtualidad al guión narrativo en *Play*, son generadores de realidad paralela y por lo tanto contenedores de un potencial disruptivo. La identidad en formación de Cristina, la protagonista en *Play*, será un evento contextualizador, de reordenamiento de significado, que permite a Scherson integrar el elemento de género en la disrupción toda vez que entra en el mundo reversible de la virtualidad a través de sus fantasías urbanas. Cristina es una joven mapuche y provinciana encargada del cuidado de un hombre enfermo en Santiago. Se obsesiona con la identidad de Gastón, un arquitecto en proceso de ruptura sentimental, el cual ha perdido sus pertenencias. La trama gira en torno al viaje de ambos por la ciudad y por sus procesos internos para finalmente encontrarse y permitir que Cristina devuelva el maletín con las posesiones de Tristán.

El filme presenta un *bildungsroman* de heroína virtual a través de la metáfora del “street fighter” (video-juego). Es también paralelamente una representación del trabajador proletario, del ciudadano desposeído como sujeto incompleto. Cristina es sujeto periférico por cuanto no pertenece al medio urbano y en su otredad encarna también un origen cultural distinto al dominante: la protagonista ocupa un espacio territorial ajeno que es la capital. No posee, sino que habita. No tiene hogar en la ciudad. Transita, porque no tiene a donde ir. Parece atrapada en un momento migratorio muy íntimo. Es un personaje inconcluso, pero vital, en la etapa de formación de nuevas identidades.

En una de las escenas que comienza esta película, Cristina, recién llegada a la ciudad a servir como empleada doméstica, encuentra el maletín de un tal Tristán y sin perder tiempo ni tomar conciencia del proceso, comienza a tomar posesión de los artículos encontrados, a través de un juego imaginario en el que ella adopta o adquiere una personalidad nueva con la cual va habitando la vida de Tristán. Los objetos juegan un rol sensorial imprescindible en la estética de Scherson, para ir construyendo un ambiente que va desenvolviendo la prestada identidad urbana de Cristina. Ella, consumida por la identidad de Tristán sustrae su música, sus cigarrillos. Hace suya la personalidad contenida en aquel maletín. Tristán, como su nombre insinúa, es un hombre triste, un arquitecto treintón de aspecto transparente y refinados rasgos, testigo de cómo su matrimonio se va desmoronando. Su esposa Irene es una joven ambiciosa y aspiracional, de buen vestir y modales burgueses. Las escenas que le siguen son nada más que una defoliación de las múltiples capas de la personalidad imaginadas por Cristina, que se alimenta vorazmente de la tragedia de la gradual pérdida de identidad del ‘otro’.

Este filme gravita principalmente entre estos dos tonos contrastantes que son la identidad perdida de Tristán a través de la melancolía y la adquisición de identidad de Cristina a través del contacto real/virtual con la vida urbana ⁵⁶. Homi Bhabha define el contexto moderno a través de la ‘localidad’ de la cultura, un espacio donde se imponen la temporalidad sobre la historicidad, el mito sobre la ideología y la retórica sobre el razonamiento de estado:

Esta ‘localidad’ es más alrededor de la temporalidad que sobre la historicidad: una forma de vida que es más compleja que la ‘comunidad’; más simbólica que la ‘sociedad’; más connotativa que el ‘país’; menos patriótica que la ‘patria’; más retórica que la razón de Estado; más mitológica que la ideología ; menos homogénea que la hegemonía (*El lugar de la cultura* 140).

⁵⁶ Ver Figuras “La nueva identidad de Cristina” y “Cristina sigue a Tristán por la ciudad”.

Esta visión sobre la temporalidad se aplica al texto del filme por cuanto se plantean saltos de tiempo en la narrativa visual. Es en cierta forma también mitológica-virtual si tomamos la retórica de la heroína indígena en su narrativa. Estamos en un terreno ideológico, marcado por la crítica a modelos de autoridad, cuya liquidez nos permite entender la lógica adaptativa de las identidades locales de la globalización, como lo son Cristina y Tristán, en el espacio digital del filme ⁵⁷.

La puesta en escena es básicamente de barrio urbano: El centro de Santiago, la capital. Temporalmente estamos en un presente, en medio de una modernidad acelerada y el reacomodo de clase social, típica del fin de los años de la transición. El entorno urbano, de clase alta, libre y próspero se entrelaza de forma incómoda y abrupta con el mundo marginal de la clase emergente y los rezagos del deterioro que dejan los procesos de modernización. Se sitúa desde esta incomodidad para observar críticamente formas de identidad local-global.

Partiendo de la dislocada procesión de Tristán por las calles del barrio alto de Santiago, su deambular comienza una fuga al mundo exterior. El duelo por las calles y puentes al atardecer se logra cinematográficamente a través del plano abierto, la figura en movimiento que cruza el plano y el montaje de sonido, los que van contribuyendo al proceso de duelo del personaje. Para Sigmund Freud, el duelo es “la reacción a la pérdida de una persona amada, o de una abstracción que ha tomado lugar de ésta, como por ejemplo un país, la libertad, un ideal, etc.” (243). En cuanto a Tristán, la separación inminente, el quiebre de la relación con su esposa Irene, desata la inmediata sensación de pérdida que a su vez lo conduce al aislamiento y a su sensación de derrota. El duelo desarticula al individuo consciente de su dolor. Éste deambula en espiral degradándose por la ciudad.

⁵⁷ Queda establecido en el uso del lenguaje *mapudungún* que usa Cristina al comunicarse con su madre en la provincia, que su herencia es indígena Mapuche. El término indígena hace referencia al pueblo originario que se estableció en la zona del Maule y la cordillera de Chile y Argentina.

En su contexto mayor, inclusive, este momento de fluidez en la formación y adaptación del yo a lo ajeno, concuerda metafóricamente en la consolidación de la identidad nacional del fin del milenio partiendo de un momento de duelo que involucra la pérdida de una estructura política anterior. La película representa el panorama de frustración de una generación en busca de las identidades democráticas locales, en un proceso de asimilación del shock y, por último, la simbólica muerte del cuerpo histórico y de la utopía revolucionaria. Tristán es la encarnación metafórica del joven en shock generacional, sumido en las velocidades que le impuso el nuevo sistema de competencia individual, alejado de su propia historia, en discordancia con su rol de agente de cambio. Tristán y Cristina son ambos agentes revolucionarios en tránsito de duelo interno.

El punto de quiebre en el deambular de Tristán se produce a través del encuentro con el poeta, un sujeto delirante que lo interpela llamándolo por otro nombre: “¡Walter, yo soy el poeta, weón, que no se te olvide [...] tú no sabes quién eres, Walter, ese es tu problema!” (*Play*). El poeta/loco sirve de metáfora de su propio ego en función de duelo quien lo agrede y lo empuja a caer y como resultado, pierde la conciencia.

Este efecto calamitoso de la degradación, es la forma de Scherson de establecer la dislocación de la identidad antigua de Tristán. Se entiende que hay un desconocimiento de sí mismo y de su ego, lo cual desencadena la pérdida de control del mismo proceso de dolencia. Cuando el abatimiento y la desesperanza llega, se desata el estado patológico dentro de la melancolía. Freud diferencia esta última del duelo en cuanto produce, “un profundo y doloroso abatimiento, cesación de interés del mundo exterior, pérdida de capacidad de amar, inhibición de toda actividad y baja de los sentimientos de autoestima al punto de encontrar agencia en el auto-reproche y la auto-incoherencia, la cual culmina en expectativas delirantes de castigo” (244).

La diferencia principal descrita en *Mourning and Melancholia*, es el control sobre el ego, simbólicamente representado aquí por el loco/poeta. En el proceso de duelo, el ego estaría inmerso completamente en el vacío que produce la pérdida, por lo que es un ego consciente. Tristán pierde la noción del ego cuando entra en el estado melancólico después de su caída. Es decir, ya no es prioridad la idea de uno mismo lo que pone en peligro su integridad física y psicológica. Justamente una vez que se alcanza el estado melancólico se produce la autodestructiva cesación del yo (expulsión) y se generan las condiciones de vacío que permite reformular un nuevo yo. Su destructividad lo lleva a deambular sin sentido por espacios de Santiago, que le eran desconocidos y que abren otra nueva dimensión de su identidad.

Haciendo uso del *steadicam*, Scherson sigue a Tristán cámara en mano emprendiendo el viaje desde los márgenes de la riqueza a los de la desposesión, en territorio neutro y liminal: entra a un bar de mala muerte, en un mercadillo anónimo, se ve a sí mismo repetido en las televisiones de una vitrina como metáfora de la copia y multiplicación capitalista. También se reconoce entre individuos solitarios como él, dentro de la dislocada localidad de la modernidad; Modernidad que no alcanza a entrar completamente en las callejuelas y estrechos pasadizos de murallas altas y quebradizas que muestran el realismo de la escena. En estado de fuga y de divagación Tristán es la copia del hombre moderno caminando por áreas inexploradas de Santiago donde se puede advertir que “Eran tiempos duros pero modernos” (*Play*), como lo cita Scherson en el título de apertura de la película.

Este movimiento característico de un paseante, popularizado por Walter Benjamin con el nombre de *flâneur*, sirve como narrativa visual que va contando el vaciamiento de la identidad del personaje y la corrupción necesaria del sujeto moderno. El viaje físico desde un centro con agencia a una periferia sin ella y también el desnudarse de la identidad a través de la mirada de

flâneur por la ciudad, permite a Tristán desocupar su identidad agenciada y transformarse brevemente un simple paseante callejero. Sin embargo no comparte la fascinación del *flâneur* por la espectacularidad de la ciudad sino más bien por la riqueza de sus bordes externos. Tristán recorre plazuelas, callejones y bares del Santiago como un vagabundo cruzando su andar con múltiples identidades marginales. Su camino por la ciudad es importante por la validez que da el cambio de velocidad desde el centro a la periferia, concepto más acorde con la idea de movimiento cotidiano de Michel De Certeau⁵⁸.

El viaje de Cristina, narrado en paralelo al de Tristán, describe el cruce opuesto desde la periferia al centro, en circunstancias en que el personaje de origen Mapuche, se instala en la ciudad al cuidado de un hombre enfermo sin tener ninguna experiencia real con el entorno más que lo que le permite la rutina de empleada doméstica. En el proceso inverso de aprendizaje, desde la provincia a la ciudad de Santiago, se van abriendo los espacios en la personalidad incómoda de Cristina que son necesarios para aprender a interactuar con el medio hostil.

La primera escena del filme ilustra concretamente el tono inquieto y la perspectiva desdoblada que va a tener Cristina con el mundo y su tipo relación con la realidad presente. Scherson tiende a cuidar tanto la estética del sonido como los aspectos visuales, especialmente al introducir un elemento virtual. Por ejemplo, la técnica de edición amplifica los sonidos electrónicos y las patadas en japonés del videojuego *Street-fighter* en las escenas donde Cristina parece meterse en la pantalla y formar parte de la acción. Este mundo digital externo a la continuidad de la narrativa realista, trae consigo una sensación de desestabilización de la realidad. El espectador trata de internalizar la inclusión de códigos de un mundo invertido. Esta inclusión de nuevas reglas en el diálogo entre narrativa visual y espectador implican una descalificación de lo ‘actual’ y por ende una ruptura temprana del pacto ficcional en la estética

⁵⁸ Ver Michel De Certeau *The Practice of Everyday Life*. Los Angeles: UCLA Press, 2011. Print.

de Scherson. Ya en las primeras escenas se produce esta ruptura, mientras Cristina controla la acción virtual en algún centro de entretenimiento en el agitado de Santiago. A su alrededor el sonido de explosiones, rayos laser, patadas de karate, sonido de animación japonesa y sobretodo la sensación de mezcla entre mundos virtuales y reales. La estabilidad del mundo basado en el realismo como narrativa retorna tan pronto Cristina sale a las calles y galerías de Santiago ⁵⁹.

El cine, a través de sus aparatos tecnológicos, propone Walter Benjamín, entrena a sus espectadores a negociar con el aparato más grande en que vivimos: el de fantasmagoría (26). Se propone de partida en *Play* que vamos a negociar con la realidad de una manera diferente porque es un viaje desde el mundo virtual al mundo real: desde la fantasía a otra fantasía más grande que es la ciudad en sí misma. Es una apelación al mundo como sociedad espectacular y una pregunta sobre las identidades insertas en este. ¿Son estas meramente representacionales y discursivas? Stuart Hall y Paul Du Guy responden a esta pregunta explicando que las identidades son prácticas discursivas por cuanto están dentro y no fuera del discurso (2). Al entenderlas dentro de un espacio cargado de fantasía, lo que Guy Debord denominó “la sociedad del espectáculo”, resulta adecuado entender su fragmentación y fracturación como reflejo del contexto material en que se encuentran (9). *Play* está contextualizado en un Santiago apolítico, totalmente higienizado por el discurso de desmemoria, transversalmente cruzado por el consumo. El comenzar desde un plano virtual para situarnos en las calles de Santiago ‘real’ constituye un evento contextualizador, es decir, creador de un aquí y ahora y por ende afectando su historicidad.

En este momento presente, Cristina comienza el deambular por el agitado centro urbano, la tienda de ropa, la peluquería, el bazar, el caminar por la calle atestada de ciudadanos, poniendo la mirada en todo, sintiéndose parte, sin aun serlo del todo, de una comunidad heterogénea. En este devenir se mantiene el uso del sonido diegético de los transeúntes, del tráfico, de los pasos

⁵⁹ Ver Figura “La realidad fuera del videojuego”.

sobre el asfalto, del sonido híbrido de la ciudad como efecto amplificador de la atmósfera urbana. Por eso, más adelante en la trama cuando Cristina tropieza con el maletín perdido de Tristán, le brinda una oportunidad única de explorar materialmente una de estas identidades tan ajenas a través del proceso de mímica de otra identidad y por ende de acceso a la modernidad. Cristina saca cada uno de los objetos del bolso de Tristán y los pone meticulosamente sobre el suelo como una detective. Descubre los cigarrillos, los enciende con un encendedor, huele una prenda de ropa, examina los documentos de Tristán imitando los gestos frente al espejo de una identidad prestada.

Este cruzar la línea hacia la pertenencia incluye una doble lectura pues como argumenta Homi Bhabha, “mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal” (122). Como signo doble de articulación, la mimesis aparece en el punto en que Cristina fija la mirada en sí misma al espejo mientras fuma los cigarrillos de Tristán. Al hacerlo, está rearticulando significantes de la sofisticación de Tristán para hacerlos suyos. Mientras el humo va saliendo desde los labios semiabiertos y la mirada se clava en el reflejo borroso, va apareciendo la persona sofisticada, el otro misterioso y desafiante que es y no es ella. Este es un acto discursivo por cuanto pone en lenguaje visual, los dos planos del *bildungsroman*, quién soy y quién quiero llegar a ser.

En un acto de representación identitario, la protagonista toma los audífonos y el reproductor de música de Tristán, lo enciende y dirige una última mirada al espejo esta vez con ojos de plena aceptación de su nueva persona. La música de estilo ambiental-electrónica, otras veces marcada por cuerdas de guitarra, voces del *anime* japonés y sonidos de pájaros, se transforman en un elemento omnipresente en este filme. Este sonido diegético como paraguas sensorial, complementa muy bien el viaje hacia el nuevo ‘yo’ urbano de Cristina. Todo este

proceso imaginativo, en su dimensión virtual, es un momento de *desrealización* o mutación de una realidad en un conjunto de posibles que permiten finalmente la mutación de identidad.

Quizá el momento más obvio en la trasgresión cinematográfica, vía imposición del aspecto digital virtual, ocurre cuando Tristán recupera el lenguaje y se comunica con Irene. Recordemos que éste ha tenido un proceso de degradación de identidad ‘moderna’ que gravita entre el duelo y la melancolía. Pero el viajero encuentra su identidad al desnudarse por completo del ego y aceptar su miseria. Es el momento en que Scherson llama también a la reflexión sobre la posibilidad, la potencialidad de crear significado de lo virtual fantástico en lo real.

En el proceso dialéctico entre actualidad y virtualidad y la aceptación de ésta como parte de una ficción, cabe recordar la metáfora que Marie-Laure Ryan emplea para demostrar potencialidad: “el ejemplo clásico de virtualidad, derivado de la distinción aristotélica entre acto y potencia (*in potentia* vs. *in actu*), es la presencia del roble en la bellota”, en simples términos, Scherson aprovecha la potencialidad narrativa de lo visual, incorporando tecnología digital en el filme (45). En la escena, Tristán interrumpe a Irene para decirle que la noche anterior se le ha metido una polilla en la boca. Entonces vemos que la polilla de hecho sale de la boca de Tristán sin que Irene muestre el menor asombro. Esta intervención digital del tipo CGI⁶⁰ en la narrativa realista del filme abre otro espacio de imaginación inesperada, como bien lo ha hecho el sonido diegético y las insinuaciones de que el mundo virtual crea realidad. Por un lado se desdibuja la realidad de lo esperado, y por otro se da comienzo a la relación uno-a-muchos (de lo virtual a lo real) de creación de significados, entendida como creación de múltiples mundos imaginados a partir de uno. Debido a la aparición de lo incompleto en la escena, tendemos a rellenarla con

⁶⁰ Imagen generada por computadora o CGI (Computer Generated Imagery) es la aplicación de gráfica computacional para generar efectos especiales dinámicos o estáticos que son externos a la realia de la puesta en escena. *A Critical History of Computer Graphics and Animation*. Online obtenido en Enero 2015 (<http://design.osu.edu/carlson/history/ID797.html>)

múltiples explicaciones: la polilla sale del cuerpo porque está soñando. La polilla está solo en su cabeza. Y nos preguntamos ¿Quién la ve? y ¿Cómo explica esta escena el espectador?⁶¹

Al irrumpir la escena con el acto discursivo de lo virtual, Scherson nos muestra su disconformidad con el espectro de la realidad que circunda a ambos personajes. Cristina al verlos a la distancia se enfurece con el mundo, provocando una ruptura: la intervención de la imagen muestra saturación de azules en el cielo, irrupción sonora de truenos y sonidos del mundo del Arcade. Prepara el contexto para introducir otro momento virtual, esta vez, dando la oportunidad a Cristina de poner en práctica su identidad de heroína digital. En la escena de planos picados que nos sitúan en la amenazante jungla urbana, se recompone la estética visual para recordarnos el videojuego *Street-Fighter II*. De pronto una mujer que escarmienta a su hija con violencia se convierte en la enemiga virtual dando excusa a Cristina de saltar en la plazoleta que ahora es un ring de pelea y comenzar una confrontación escalando hacia un duelo de artes marciales. Cristina lanza una patada, la mujer devuelve un golpe de karate, Cristina responde con una llave y de un giro derrota a su oponente. El marcador digital sobre la imagen, igual que un juego de pelea callejera, marca K.O. a favor de la protagonista⁶². El cielo vuelve a los tonos pasteles de la tarde en Santiago, el sonido electrónico se disipa, estamos de vuelta en la plaza, no sabemos si esto fue un simulacro, un sueño, un arranque de surrealidad pero llenamos el vacío siguiendo la narrativa. Se muestra la fuerza primordial del filme: un deseo de recomponer la identidad, actual y virtual en función desestabilizadora, y sobretodo la aceptación del lenguaje rupturista del código cinematográfico como aspecto de disconformidad.

Otra lectura de *Play* está autorizada por los deseos: el deseo de Cristina de adquirir identidad, el de Tristán de desocuparla, el deseo de Irene de mantener privilegios de clase. Si

⁶¹ Ver Figura “La polilla sale de la boca de Tristán”

⁶² Ver Figura “Simulacro del videojuego Street-Fighter II”

volvemos a la metáfora del avance desde lo rural al centro cosmopolita, *Play* se convierte en la mimesis descentrada de la modernidad dentro de la cual se entrecruzan múltiples bordes. El tránsito de ambos desde y hacia la periferia de los barrios, Tristán desocupando su posición de autoridad y Cristina inventando una. Es la exploración visual y sonora de la ciudad como espacio neoliberal de inclusión/exclusión.

Cristina, expone este doble rol del diálogo urbano y moderno pues es continuadora de una generación Mapuche establecida principalmente en la provincia pero es también migrante a la metrópoli. En su proceso de asimilación Cristina dice detestar la vida de campo, pero su amigo jardinero, hombre de ciudad, idealiza el sur y la vida campestre. Ambos se comunican a través de la música, pero siguen estando desconectados: “A ti no te conoce nadie” sentencia el jardinero a Cristina. Este anonimato es un preludio para la identidad inconclusa de la protagonista. Es también una crítica al mundo subordinado de ascendencia indígena que lucha por una pertenencia a algo y expone la problemática de nación moderna con sus bordes y sus aparatos de segregación.

La identidad de la protagonista por lo tanto aparece siempre ya incompleta y por ende sujeta a desear otra identidad. Por eso, las escenas del espejo, como las de tipo virtual, corrompen la problemática relación significado-significante y exponen los desajustes de la modernidad.

Tristán, por otro lado, es por defecto un sujeto moderno; la ciudad, donde Cristina lucha por pertenecer, como *mise-en scène*, es el espacio referencial de lo moderno. Al establecer la mimesis como elemento de adquisición de identidad, Scherson con su propuesta relocaliza la modernidad desde un lenguaje local a través de simultáneamente aceptarla y parodiarla a lo largo del filme. Edouard Glissant observa que el lenguaje es la herramienta esencial para la

divergencia. En este caso estamos hablando del lenguaje cinematográfico como divergencia o *mimicry*: “como hábito de no oponer, sino aceptar con exageración” (20). Siguiendo a Glissant, el lenguaje hypervirtualizado del filme comparte elementos de un *patois*, un tipo de *creole* que imita y parodia la modernidad dada la exageración del mundo fantástico de lo virtual. Lo vemos en la exageración del mundo sonoro de videojuegos en la realidad de Cristina, en la propuesta de cámara al recorrer los centros de consumo digital, las intervenciones de lo digital en el realismo del film, el acto final de mimetizarse de forma exagerada en la identidad de otro, creando un *patois* de resistencia.

Tomando en consideración el doble juego en el lenguaje cinematográfico de Alicia Scherson, es posible discutir los procesos de identificación y desidentificación con los centros, ya sea los urbanos o los de nación mediante la exposición de un viaje a la identificación/desidentificación que permite un momento crítico de rearticulación y recompone una especie de utopía postmoderna en que los héroes virtuales intervienen en el espacio.

El diseño que distingue a *Play* sobre otras producciones contemporáneas es la exposición de lo real-virtual como un todo que incorpora múltiples luchas: la reivindicación de la heroína virtual y mapuche en el diálogo cinematográfico, la construcción de una utopía urbana que acepta las trasgresiones de lo actual y finalmente las deconstrucciones de identidad que echan a andar los procesos de virtualización. El desentramado de las realidades fijas, metaforizado por la degradación y vacío de Tristán, auguran aún más la emergencia de otras múltiples representaciones de identidad que son parte de la complejización de la globalidad.

El cuasi suicidio de Tristán y el cuasi apoderamiento de identidad urbana de Cristina, trae a discusión cuestiones de discurso y posicionamiento del sujeto en transición. Por un lado las estructuras de poder desaparecen y con estas las ideas de autoridad impregnadas en la identidad

opresora u oprimida bajo la dictadura, por otro lado se hacen espacio los discursos conciliatorios, y con estos las voces disidentes, las identidades desaparecidas. En el reacomodo de dichas identidades, no obstante, no hay momentos definitivos y definatorios que marquen el término o comienzo de los procesos. Vemos que el reacomodo es incompleto pues Cristina finalmente devuelve a Tristán su vida privada y este sobrevive la muerte melancólica.

Queda entonces expuesta la condición de posibilidad de la identidad de Cristina como la metáfora del árbol dentro de la bellota, lista para reactivarse apenas dadas las condiciones siempre cambiantes de la modernidad. En esta línea más conforme con Lévy, podemos entender el potencial de cambio cuando Tristán entrega el último signo de esperanza a Cristina: “¿Te conozco?” pregunta ella al despertar de Tristán, “pero ahora te conozco yo” responde Tristán. Con esta señal de confianza se le entrega a Cristina cierta identidad, plena autoridad y aceptación al mundo urbano y hostil de Santiago.

Las últimas escenas del filme muestran la partida de la empoderada Cristina. Es el momento significativo desde el punto de vista del *bildungsroman*: en vez de bajar hacia la puerta de salida del hospital, Cristina se dirige resuelta a las escaleras de subida. Una vez en la azotea del edificio, el plano panorámico de 180 grados muestra a la recién investida, Cristina, escanear el contorno de la gran ciudad desde lo alto, conquistando desde su nueva ciudadanía, un Santiago dominado por el arco de McDonald, el tráfico y las antenas en los techos.

Los elementos traídos del mundo de la virtualidad al guión narrativo en *Play* son generadores de identidad, o al menos identidad en potencia, por lo tanto manifiesta la postura “de lo posible” de Pierre Lévy (11). En esta emerge lo real de lo virtual, en un proceso formativo de identidad ciudadana a partir de la desrealización del individuo. Las fantasías que emergen de esta

postura se traspasan al mundo real y emergen como identidad tangible, o al menos hacia una utopía de cambio de identidad.

La antítesis de este proceso constructivista se plasma en la novela *Santiago cero*, de Carlos Franz donde el potencial se vuelve disruptivo. En este caso la virtualidad construida a partir de la meta-narrativa va desarticulando a su(s) protagonista(s), toda vez que representa un mundo más allá, distópico e inconducente. Es la abstracción que representa la desilusión de una generación entera, una generación en punto muerto, alojada en un Santiago en dictadura.

La novela es la historia de un grupo de jóvenes universitarios durante la dictadura militar de Augusto Pinochet ensimismados en sus fantasías de viaje y atravesados por la sospecha de agentes encubiertos del régimen. Es también, a otro nivel, un testimonio literario dejado por las cartas de un preso político, en su esfuerzo por recordar y justificar su pasado que se entrecruza con la de los jóvenes en el sombrío Santiago.

Ya en su título, *Santiago cero* de Franz nos posiciona en un valor numérico neutro, vacío. Su primera página nos advierte, tomando la cita de Evelyn Waugh en *Brideshead Revisited*, el juego de identidades ilusorias, atrapadas entre un ser y un no ser:

I am not I;

Thou art not he or she;

They are not they (*Santiago cero*)

Es el no existir en el contexto del pasado reciente de brutal dictadura. Es la necesidad de identidades simuladas dentro de un vacío sin imaginar el futuro. Corresponde a una generación perdida en el estancamiento, resentida de la derrota de la generación de Salvador Allende y en constante divagar entre el ser autoritario por un lado y ser la víctima por el otro. Entonces, al igual que el Santiago de *Play* este es un espacio sin memoria donde se transita en el devenir

opaco de la realidad presente, pero se diferencia en la mirada de los significados virtuales.

Mientras los de *Play* irrumpen, ocupan, los de *Santiago cero*, desocupan, vacían.

La novela de Franz es en sí un momento histórico y liminal desde adentro de la dictadura. Son los últimos años de la década de 1970 que marcan el comienzo del desgaste de un modelo y la inminente transición al siguiente. El mismo Carlos Franz, ha sido aludido por Alfredo Jocelyn-Holt como contemporáneo de esta generación, de la cual sentencia:

No éramos desde luego la generación que había protagonizado los años sesenta.

Tampoco habíamos sufrido en carne propia el golpe. No nos correspondió ni la épica de la esperanza utópica, ni el aporreo violento que traería su posterior colapso y derrota.

Éramos una generación que amanecía huérfana (de utopías). Nos sabíamos huérfanos.

De historia, de progenitores, de modelos. (153)

La teoría de la generación huérfana ha sido explicada por Ascanio Cavallo en *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición 1990-1999*, donde se sugiere la tesis del sujeto nacional gobernado por la “orfandad que viene de un sentimiento de expropiación, desorientación y extravío [...] el cual es incapaz de incorporarse plenamente a la competencia capitalista lo cual trae un sentido de derrota y autocompasión” (248). No obstante, este parece ser un análisis demasiado dependiente del contexto de fines de los años setenta que correspondió a una etapa muy temprana del desarrollo capitalista chileno. Recordemos que el modelo neoliberal importado por los *Chicago boys*⁶³ no se desarrolló plenamente hasta pasada la crisis económica de 1980-1986, por lo que la orfandad se puede interpretar también como el desencanto de ser joven en la dictadura y la culpa hacia la generación patriarcal más que del hecho de no adaptarse al

⁶³ Entre 1972 y 1975 Augusto Pinochet entrega las riendas económicas del país a jóvenes economistas chilenos egresados de la Universidad de Chicago, quienes instauraron una serie de medidas económicas aprendidas de la escuela de pensamiento liberal de Milton Friedman y Von Hayek. Ver la obra de Juan Gabriel Valdés *Pinochet's Economists: The Chicago School of Economics in Chile. Historical Perspectives on Modern Economics*. UK: Cambridge University Press, 1995. Print.

fenómeno de capitalismo tardío. Quizá la excepción sea justamente Matías Vicuña en *Mala onda* de Alberto Fuguet, que tiene una identidad muy conectada a la realidad patente del neoliberalismo como telón de fondo.

Sin embargo, Rodrigo Cánovas desde la mirada de la academia y de las letras, inscribe al protagonista de *Santiago cero* como parte de una “legión de niños abandonados” sintomático de la narrativa de escritores chilenos nacidos a partir de 1950 como Antonio Ostorol, Ana María del Río y más recientemente Alberto Fuguet (Olivárez 21). Entre este grupo de niños unidos por el resentimiento contra el padre, con carencias afectivas, sueños incompletos y resoluciones siempre conflictivas, evocadora de Holden Caulfield y su rebelión adolescente o de Matías Vicuña *L’enfant terrible*, de la novela de Fuguet ⁶⁴. Comparte protagonistas traslapados, víctimas o victimarios con *El Infiltrado* de Jaime Collyer. Comparte destierro, vagancia o movimiento como es el caso de *La ciudad anterior* de Gonzalo Contreras o bien cierta angustia como cualquiera de los personajes literarios y cinematográficos en *Sobredosis* de Alberto Fuguet.

Cánovas observa en su capítulo *La novela de la orfandad* ⁶⁵ que el perfil de estos protagonistas, entre los cuales también se encuentran heroínas, comienza con una marca de sentirse “desterrados de sí mismos...y constituirse en voces huérfanas que adopten la máscara paradójica de los sujetos traslapados” (25). De este modo, se le atribuye gran crédito a la novela de orfandad como vehículo generacional dentro de la tradición de llamada Nueva Narrativa Chilena para desarticular voces autorizadas a la construcción de un imaginario de país y reinscribir al menos un punto cero inicial desde el cual comenzar generacionalmente. Este punto en común incluye a Carlos Franz dentro de la generación rupturista, con una propuesta literaria descentrada en cuanto al discurso anterior y muy contemporánea. Franz trae su propia

⁶⁴ En el capítulo I se ha analizado con más detalle la novela de Alberto Fuguet, *Mala onda*, incluyendo la referencia al personaje antihéroe de J.D. Salinger en *The Catcher in the Rye*.

⁶⁵ Ver la edición de Carlos Olivárez en *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM, 1997. Print.

experiencia como autor para recrear a su manera el clima opresivo de la dictadura en la *Santiago cero*.

Por lo pronto, y ya entendida la tradición del huérfano de la dictadura, los protagonistas de *Santiago cero* pueden describirse, según Gilda Waldman ⁶⁶ de esta forma:

Estos jóvenes no se pueden situar en el centro del mundo, del amor o la política.

Tampoco pueden estar ni del lado del bien ni del mal pues sus sistemas de valor han colapsado. Pertenecen dolorosamente a un país al mismo tiempo presente y ausente, y obedecen a un sistema político cuya autoridad emana de la fuerza física, la represión y el miedo. Seres precarios, habitantes de un exilio interior, se desenvuelven en una realidad violenta y violentada y sobreviven en un descampado urbano pero asfixiante, en el cual sus anhelos se han petrificado. En el camino se han convertido en algo distinto a lo que soñaron ser [...] Hacia atrás carecen de memoria; hacia el futuro, de imaginación. (58)

Estar atrapados en esta zona muerta, sin embargo, propicia las condiciones para re-articular el desamparo y convertirlo en sueño. Y cuando entramos en esta categoría de la ensoñación, del imaginar mundos posibles, estamos *ad portas* de crear una proyección virtual.

En la narrativa de *Santiago cero*, el giro virtual viene de la mano de la carta como una plataforma ya actualizada de una serie de mundos y personajes abstractos: un grupo de estudiantes de la carrera de derecho recibe cartas de un joven chileno que escapa la dictadura y describe sus aventuras desde Europa; en otro circuito narrativo, un preso político se auto-escribe cartas y se las lee a sí mismo; en un tercero, un estudiante se auto-envía cartas falsas y las lee a sus amigos quienes idealizan mundos lejanos. En este contexto, la carta conlleva toda una lógica,

⁶⁶ Ver la investigación de Gilda Waldman en "Memoria y política: Consideraciones en torno a la nueva narrativa chilena" *Hispanérica*, 29.87 (2000): 51-64. Print.

un mundo posible, dentro de la narrativa de la novela, que permite reproducir desde un espacio deterritorializado los códigos virtuales necesarios para mantener la estructura del texto.

La selección de la carta como medio inductor de sueños, resulta fundamental para el contexto político de estado de excepción de Pinochet, marcado por la censura a la palabra escrita y los rígidos bordes interno/externo de la dictadura. Se entiende que la epístola, contiene en sí misma la marca de lo clandestino, de movimiento y de futuro posible, un territorio vedado para la imaginación autoritaria y monopensante, lo que la hace disruptiva y de cierta forma esperanzadora. En estos instrumentos de ficción, se depositan todas las ilusiones de los protagonistas y del autor. Rodrigo Cánovas identifica acertadamente ciertos circuitos de comunicación creados a partir de estas cartas, desde los cuales el autor y los personajes se van proyectando ⁶⁷. Bajo el prisma de este capítulo esto ocurre virtualmente y a varios niveles de desrealización. La carta tiene el poder de crear mundos posibles desde una ‘realidad’ y devolverlos a ésta para cambiarla: es la misma función de la virtualidad como potencia en su capacidad para desrealizar mundos y crear otros imaginarios posibles. Esta recreación virtual va cambiando la trama de la novela a medida que sus protagonistas y antagonistas se envuelven en las lecturas de dichas cartas y reaccionan a éstas.

Partamos por aclarar que en *Santiago cero*, Franz se inventa un tramado de mundos virtuales a través de cartas auto enviadas, falsas y verdaderas, en relato multiperspectivista y desde la ambivalencia de una primera, segunda y tercera persona narrativa. En su prefacio emerge el yo condenado, narrando la vida de prisionero político en una isla: se nos presenta como el ahora, la realidad. En esta, el protagonista, sujeto sin nombre, lee documentos escritos a sí mismo buscando el perdón de los jueces, posiblemente los lectores. Busca una especie de

⁶⁷ Rodrigo Cánovas explora en *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*, los siguientes circuitos comunicativos: 1. Cartas apócrifas desde Europa a Sebastián; 2. Cartas verdaderas desde Europa por Sebastián; 3. Cartas del protagonista a sí mismo; 4. Carta de Raquel al protagonista en epílogo; 5. Del autor con el lector. Estos circuitos, según Cánovas serían herramientas estilísticas para liberar de responsabilidad a los protagonistas (60).

justicia poética tardía: “Mi memoria se detuvo años antes, en lo que podría llamar mi educación sentimental; pero ésta no interesa en absoluto a los fiscales. Sin embargo, si existiera un juez que se ocupara de esos primeros móviles, de los pecados originales, de las causas remotas [...] ante él me gustaría testimoniar” (Franz 11). Esta discreción del protagonista nos indica ya que partimos con la culpa generacional de haber infringido un pecado original que conlleva por inercia la necesidad de perdón. La nota de partida, ya nos indica que quien escribe es el mismo destinatario. Esta primera suplantación de lo real por lo virtual, muestra la incapacidad de enfrentar la memoria y permite desplazar lo real, digamos el acto de recordar un trauma, y ponerlo en manos del otro: “pero si inadvertidamente hiciera recuerdos comprometedores, prefiero tomar la vieja precaución de imputárselos a otro”. Entonces, hecha la salvedad, entramos a la historia contada en segunda persona singular, *tú* siendo el depositario de la responsabilidad de la memoria (12).

En este paradigma el narrador interpela “tú no siempre fuiste tú. Tú no siempre habitaste una isla”(15) y entonces se crea un segundo mundo paralelo inestable y con esto va evidenciando una ambivalencia en la dirección de la voz narrativa que conlleva una sensación de inestabilidad. Así sentencia Cánovas: “recrea una ambivalencia afectiva de una generación y de una sociedad en crisis”(59). Esta segunda realidad dentro de la realidad podríamos llamarla virtual, toda vez que desrealiza, es decir deconstruye el mundo de narrador y lo desplaza al mundo del otro. Lo hace rompiendo el pacto ficcional y narrativo con el lector mediante la autorreferencialidad. Se crea una identidad inconsistente para hacerse cargo de la culpa generacional. La desrealización, entonces, recrea una identidad simulada, hiperreal, desde la cual posicionarse.

En esta novela, como en tantas de la generación de transición, estamos en presencia de un protagonista ambivalente, principalmente marcado no solo por la falta afectiva individual sino

social. La cartografía de Santiago de Chile de los fines de la década de 1970 es magra, letal, llena de vacíos. Lo revelan las numerosas descripciones de Santiago como un espacio fantasmal que niega al sujeto, un “campamento, una ciudad fantasma, nocturna, como deshabitada bajo ese cielo sucio de Santiago” (65). Este ambiente sombrío y hostil es justamente el tipo de escenario que mejor se recrea en la tradición de la novela policial chilena con la cual *Santiago cero* comparte importantes elementos.

El género neopoliciaco, explica Juan Armando Epple es parte de una coyuntura histórica de rápida aceleración económica y cambios de gobierno. Se destacan sus síntomas de desencanto ante la pérdida de la memoria histórica, la caída de utopías, la desconfianza en nuevos paradigmas y especialmente en los sistemas narrativos que sustentan la retórica nacional (45).

Es en esta crisis de legitimidad donde emergen paródicamente géneros literarios que forman parte de lo que se llamó la “poética del desencanto” (44). El policial, con toda su incorporación de los elementos del post-*Boom*, su urbanismo, su inmediatez, es también afiliado a un subgénero de los clásicos de la novela negra norteamericana ⁶⁸.

Santiago cero comparte del neopolicial chileno esa presencia del antihéroe calamitoso que encarna la crisis generalizada de toda una sociedad. Epple expande esta descripción, agregando que estos personajes están siempre marcados por alguna muestra física o psicológica del trauma social: “Muchas veces estos personajes ostentan males o impedimentos físicos (alcoholismo, cicatrices, cojera, etc.) en los que se transfieren metonímicamente los golpes de la sociedad” (47). El protagonista sin nombre de *Santiago cero*, el actor narrativo que deambula entre la primera y segunda persona gramatical, lleva consigo la obsesión del espiar, de acechar con hambre predatoria a su víctima. Es el informante-estudiante que va aprendiendo las artes de

⁶⁸ La arqueología de este tipo de novela se remonta quizás hasta la narrativa de Edgar Allan Poe, Raymond Chandler y Dashiell Hammett, de las cuales se han adaptado al cine los clásicos de culto de cine policiaco “El halcón maltés” y “El sueño eterno”.

vigilancia aplicada a sus compañeros de aula de la escuela de Derecho de la Universidad de Chile. Este grupo, compuesto por Sebastián, Raquel, Wilson, América y Rubén, se atreven a soñar sobre la existencia de un "otro territorio, el de afuera, el del lado de allá " (16). El protagonista es un portador metonímico de las redes de espionaje y censura del estado de excepción de la dictadura chilena. En este clima dictatorial, como explica Willy Thayer, es quien determina el régimen de representación y a su vez quien sustituye una imaginación por otra:

El soberano que es el que destruye el prejuicio que coincide con la declaración del estado de excepción del antiguo régimen de representación. Se abre como método, como máquina destructiva que abre un hoyo, una perforación, en la soberanía y además es la expresión de la soberanía donde se administran los materiales y los principios de composición de la imaginación, de la representación. (225)

En este gobernar los principios de composición está la relación virtualidad-poder. Residen aquí los elementos del poder imaginados por el dictador que son replicados metonímicamente por el espía. En términos concretos, la dinámica de la novela nos expone la gran batalla por poseer los sueños, o más bien el mundo ilusorio de composición de mundos virtuales entre el espía y su red de cartas y dobleces, y por otro lado el grupo de estudiantes en proceso de aprendizaje luchando por escapar su problema de conciencia generacional.

Todo comienza, en el relato, con la llegada semanal de cartas de un supuesto amigo de Sebastián desde Europa. Estas se leen en voz alta en la cafetería de la Escuela de Derecho donde el grupo de amigos escucha atentamente las andanzas de este personaje externo, el viajero:

Un tipo al que ninguno conocía. Un ex alumno de la escuela de esos que habían tirado la toalla a tiempo [...] y que ahora vivía en Europa [...] llenaba el sombrero haciendo de mimo en las bocas del Metro [...] había sido deshollinador de gárgolas [...] había

cruzado las montañas a pie [...] había navegado por el Mediterráneo sirviendo de cocinero exótico en un yate de gringos, hasta desembarcarse en Alejandría con una tal Clea, la hija del capitán. (59)

Es la voz lejana del desterrado, del exiliado. Una voz que genera gran ensoñación y nostalgia al grupo de jóvenes pero gran desconfianza a la voz narrativa.

Las cartas, por ende, son el medio por el cual se produce la separación momentánea del sentido de la realidad presente, producen lo que Samuel Taylor Coleridge entendió como la *suspensión de la incredulidad*, que es la voluntad del lector, consciente o inconsciente de suspender el sentido crítico y con esto sumergirse incondicionalmente en la fantasía del texto sin importar las inconsistencias que pueda contener⁶⁹. De esta manera resulta más fácil entender la metáfora del texto como mundo: el mundo imaginario exterior en el que se sumergen los jóvenes de la dictadura. Este se convierte en el referente externo de salida a la opresión directa de la cual se sienten víctimas. Es un sueño colectivo de “viajes inminentes y liberatorios mientras Wilson dibuja de memoria, en hojas de cuaderno, planisferios llenos de tierras prometidas”(63). Estas rutas de escapatoria son cartografías virtuales, mundos imaginados en las memorias de personajes imaginados en un relato imaginado por el prisionero que escribe para sí mismo. El autor, detrás de esta cadena de mundos virtuales nos entrega este monstruo en potencia.

Marie-Laure Ryan en *La narración como realidad virtual*⁷⁰ explica la importancia de la existencia de una “pluralidad de mundos textuales” en que la escritura como protagonista y el texto como objeto virtual, contienen un depósito de experiencias, de memorias, de metáforas que contiene en su interior un mundo infinito de otros textos (66). Nuestra misión como lectores es

⁶⁹ Se refiere al concepto “willing suspension of disbelief” acuñado en 1817 por el poeta Samuel Taylor Coleridge.

⁷⁰ Ver el capítulo “El texto como potencia”, en el estudio de Marie-Laure Ryan: *La narración como realidad virtual*. Barcelona: Paidós, 2004. Print.

completar este objeto incompleto con el sentido que nos permite nuestra propia imaginación y completar el subtexto. Para el protagonista-espía, esta ensoñación, este proceso de imaginar despierta un deseo antagónico de envidia, de venganza. Despierta en él una quemante paranoia que lo corrompe insidiosamente. Un estado mental de descontrol que despierta en sí imágenes de tortura:

Las interferencias que chisporrotearon en tu cabeza arreciaron desde que aparecieron las cartas. Dos, tres, diez locuciones de remotos países se entretejían en un clamor de Babel que no te dejaba dormir. A veces eran gritos horribles los que te despertaban. Parecía que una emisora transmitía en directo sesiones de tortura. Otras veces, silbidos y susurros de ánimas en pena que llegaban de más allá del dial. (60)

Después de semanas de constante pesadilla, el protagonista entiende que su rol será el de un informante, un vigilante de los sueños. Esta declaración de principio moral es importante porque es gatillada por una experiencia colectiva virtual, una respuesta al realismo degradado del estancamiento de Santiago. Resulta ser una inmersión virtual peligrosa para la estabilidad del régimen imaginante, una experiencia ilusoria que contradice al mundo pensado desde el presente. Contradice lo que podemos denominar la ‘dictadura del presente’: la política del ahora como ficción.

En un estado de excepción, como en el contexto de la novela, se administran los materiales y los principios de composición de la imaginación, por ende la metáfora de los mundos virtuales es aquí engañosa, a la par con la visión simulatoria de Baudrillard porque produce fantasías que se trasladan a la realidad. El protagonista se transforma ahora en alucinante y también herramienta de la dictadura.

Nos referimos anteriormente a la condición de posibilidad, de futuros posibles en la concepción de virtualidad de Lévy, que es la fuerza creadora representada en el impetuoso Sebastián, la inocente Raquel y a Wilson, el idealista. En esta novela de transición, los futuros posibles deben ser aplastados, reprimidos por la nulidad del cero, con el fin último de revalidar la simulacra de la dictadura. En la degradación del protagonista se refleja la importancia no sólo de la representación virtual, sino en la idea de que en esos elementos imaginarios está el poder.

La posibilidad de composición de mundos está finalmente gobernada por la tiranía. Blanco, el infiltrado del régimen en la universidad seduce al protagonista al mundo del exceso y la opulencia. Su departamento es un *pent-house* en la acomodada avenida Providencia donde pasean rostros de televisión, políticos y prostitutas. Su edad imprecisa y su estadía perpetua en la universidad lo denuncian. Blanco se va convirtiendo no sólo en el mentor del joven espía, sino el portavoz de la desesperanza y la decepción. Su espacio de influencia incluye entornos opresivos como la misma Escuela de Derecho con sus altas murallas, su patio interior como de presidio, y sobretodo los pisos superiores con grandes ventanales hacia el patio cuya panorámica panóptica alegoriza el estado de vigilancia de la dictadura. La Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, es en su arquitectura la metáfora que Franz hace de una ciudad vigilada. Con su estatuilla de la Dama Verde en el centro y el café donde se reúnen, o escapan de la vigilancia, los estudiantes, completan el entorno un tanto carcelario y aislado que amplifica la sensación de angustia de esta novela.

El otro espacio de influencia es el “Traveler’s Night Club”, un cabaret subterráneo que funciona a puertas cerradas durante la madrugada mientras dura el *toque de queda*, instaurado como medida de seguridad por el gobierno militar durante la dictadura. Durante el *toque de queda* cualquier sujeto deambulando por la calle será interceptado por la policía e interrogado,

manteniendo así el control cívico dispuesto por el estado marcial en las calles de Santiago. Blanco amenaza al joven aprendiz: “Desde esta hora y hasta las seis de la mañana quedamos encerrados con la alegría. El respetable público tiene la obligación de divertirse. Al que no goce lo lanzamos a los tiburones” (95). El burdel tiene la función de representar todo un sistema nación ‘encerrada’ en un tiempo espectacular, donde uno está obligado a aceptar la alegría impuesta, la diversión como fármaco para distraernos de los horrores que ocurren allá afuera bajo toque de queda. Estamos encerrados en la alegría que ficción amnésica de la dictadura.

En este antro, plegado de espejos, bataclanas y celebridades, Blanco despliega la seducción del estratega de la vigilancia. Desea estrechar vínculos con el joven estudiante y lo interpela: “Nosotros nos parecemos muchacho. Yo también soy artista, te lo juro. No somos seres prácticos, nos interesa la vida humana como objeto de estudio: buenos observadores, ¿no es cierto?” (94). Con esta amenaza velada, Blanco intenta convencer al aprendiz de informante que las apariencias engañan, que nada puede esconderseles, y le entrega pistas sobre su trabajo para el servicio chileno de inteligencia, CNI. Su objetivo es sembrar en el joven la desconfianza en su amigo Sebastián: “Sebastián es único. No confundir con esa manadita de mocosos espinillentos, que cuando preguntas como van a arreglar el mundo, te salen con unas utopías políticas o *peace and love*. Esos ya están fritos, ya están en la parrilla. No son peligrosos. ¡En cambio Sebastián!” (95). Porque el fin de Blanco es vigilar la fuerza revolucionaria de Sebastián, su capacidad para despertar ideas y llevar a otros a la voluntaria suspensión de la incredulidad: un elemento imaginario peligroso para la dictadura y su control sobre los principios de composición de la realidad.

Sin embargo, escondidos en el rincón de la cafetería, lejos de la mirada de la Dama Verde y de la autoridad académica y de Blanco, se sigue reuniendo el grupo a escuchar las lecturas de

las cartas y escapar: “viajaban por otro territorio, el de afuera, el del lado de allá; aquel desde donde había venido la carta”(16). Los rodea un afiche turístico del Castillo de Neuschwanstein que nos recuerda, alegóricamente, el mundo de ilusiones del rey Ludvig y que amplifica la renuncia colectiva al mundo real y la posibilidad de existir fuera de la opresión.

Estamos en presencia de significados antagónicos: entre una épica del realismo del mundo de Blanco versus una retórica de la ilusión del mundo imaginado por los estudiantes. Esta dualidad, omnipresente en la lectura, emerge en la retórica política de la novela policial de la transición y con esto reactiva la discusión en torno a los grandes bloques retóricos existentes durante y después de las dictaduras. Si estamos hablando de un contexto de estado de excepción, entonces se puede asumir que lo real, en este caso la hiperrealidad del autoritarismo debe sobreponerse al ideal utópico de los jóvenes estudiantes. Este proceso de palimpsesto de la representación es ejecutada a manos del estado de excepción, que impone una política de la anti-política, de acuerdo al concepto utilizado por Brian Loveman, mediante el cual se administra la memoria y se borra el conflicto preexistente.

La transición democrática que sucedió al período dictatorial, sin embargo, al cambiar la dirección del ideal utópico, no alcanza a desarrollar una política de la memoria suficientemente madura como para contrarrestar la presencia solapada de los poderes fácticos⁷¹. Al igual que el régimen anterior, se apodera de y reorganiza los códigos de realidad. Nelly Richard hace hincapié en el llamado “realismo democrático” cuya necesidad de asegurar estabilidad y consenso funciona más o menos de la misma forma que la herencia realista del régimen anterior (222). Los nuevos gobiernos de la transición deberán construir sus propios principios de composición de la realidad en democracia y con esto reorganizar los imaginarios nacionales. Este

⁷¹ Para profundizar sobre las medidas heredadas de la dictadura a través de los poderes fácticos revisar los trabajos de Toloza y Lahera (Eds.) en *Chile de los noventa*. Santiago: Presidencia de la República: Dolmen, 1998. Print.

es un espacio de gran oportunidad para incorporar una multiplicidad de voces narrativas y nuevas expresiones de la cultura.

La retórica de la ilusión, metaforizada por el viajero y su mundo virtual, se mantiene casi hasta el fin del segundo de tres capítulos. Raquel, ahogada por la constante negatividad de Santiago, sabiéndose heredera de un futuro poco auspicioso, implora a Sebastián la materialización de los sueños: “Ahora que te he botado a la basura, si eres capaz de levantarte, por favor dame una ilusión *re-al*, y soy tuya”(85). La carta, como transporte de posibilidades, provee por un tiempo y un mundo alternativo que transforma a Raquel en creyente de una realidad diferente: “Me atrevía a soñar!, ¿Te das cuenta? Todavía no me convenzo, es como un milagro. Cierro los ojos y lo veo con tanta claridad, al alcance de la mano: los jóvenes durmiendo en las plazas y los cafés llenos de gente cantando y nosotros ahí entre ellos; Sebastián, yo y su amigo fumándonos un pito en la catedral... ¡Todos libres, como huérfanos!” (110). Pero esta cuasi-materialidad no es un mundo permisible para Raquel. Pronto el informante se encargará de desarticular las fantasías de Raquel y evidenciar la falsedad de las cartas aniquilando su ilusión. Ella será la primera en experimentar el dolor que significara dejar de creer en una realidad mejor.

El deseo del autor de crear expectativa en sus personajes para luego decepcionarlos conlleva al inminente choque entre los bandos antagónicos en la novela: los que creen y los que no. Este modus operandi es parte de la retórica del todo o nada, que nos habla metafóricamente de los bordes geográficos de la dictadura: los que están adentro no sueñan, no se les permite. Los que están fuera sueñan pero no entienden la realidad: “Sólo existen dos bandos: los que realizan sus sueños y los que no lo hacen [...] Raquel y tú (autorreferencial) habían pertenecido al bando de los que sueñan y no viven. Los que se quedan. Al partir ella se unirá al otro bando; habitarían

para siempre hemisferios distintos” (113). En este punto Franz va componiendo el quiebre que define su novela entre el mundo utópico de los idealistas y el mundo distópico de los que viven la difícil realidad del mundo. En éste, los sistemas de vigilancia y control se terminan materializando en la persona del joven informante, quien con ayuda de Blanco descubre la manera de desestabilizar la cadena de esperanza, la condición de posibilidad del utopismo de Lévy. El escape de esta dictadura de la realidad ya no es posible. Blanco descubre que Sebastián se ha escrito las cartas a sí mismo con el fin de mantener la esperanza de un mundo alternativo y con esto, el interés de sus amigos, especialmente el de Raquel:

Saqué del álbum las estampillas que coleccionaba cuando chico, inventé unos timbres. Sí, Raquel, yo me desvelé los domingos mandándote noticias desde otros mundos, firmadas por un gallo feliz y libre. Contándote mil vidas distintas para que escogieras. Yo las inventé todas. ¡Pero te juro que no son mentiras! (126)

Y de esta forma, se termina el reinado de la utopía y se va desplegando el espiral de violencia estructural del cual les había sido imposible escapar materialmente. “Lloré, porque este era el fin de nuestro viaje”(128) confiere Sebastián: “Me di cuenta que lo que yo había dado era solamente una ficción, no la posibilidad de realizarla. Y que sin esa ficción, ella jamás tendría el valor ni la fuerza para escaparse a Europa conmigo [...] Y le pegué, compadres. Tratando de despertarla le pegué” (127). Franz tiene la certeza de romper con el mito del futuro posible e instala el mundo distópico como única posibilidad virtual. La realidad del golpe de estado, la puesta en marcha del control sobre la imaginación, la falsa ilusión de estabilidad, la rabia contenida; todo aquí se revela metafóricamente en el golpe de puño que Sebastián deposita en su desilusionada Raquel. Es el golpe que Sebastián le tenía reservado a Santiago neutro y es la reafirmación de estar frente

a una novela de desilusión, huérfana de ideal, compuesta de un gran sentido de violencia contenida.

Esta ficción como distopía, continúa en un epílogo que da la impresión de ser un mundo usurpador de lo real, una fantasía asfixiante en el cual nos enteramos que Sebastián ha partido al extranjero dejando a Raquel. Ella, despojada de toda agencia, cae en manos del informante sosteniendo resignadamente una relación de siete años con él, justo hasta el período del fin de la dictadura.

Pero Carlos Franz, en sus las últimas páginas, reordena los hechos hacia una especie de justicia, sino literaria, al menos poética, pero no exenta de violencia. Aparecen personajes del pasado para informar a Raquel de la intervención manipuladora de Blanco y la traición del episodio de las cartas, dejando expuesta la verdad y la tragedia de estar conviviendo con un informante del CNI, un traidor: “--¿Con quién he vivido? ¿A quién he amado, intuyendo sin querer ver...? Es lo otro que me ocultaste lo que me asquea [...] Años amando a un desconocido, tan doble que solo puede ser un loco o un...” (142). Sobrepasada por la ‘verdad’, Raquel se marcha, sin antes ser víctima otra vez de la violencia generalizada en el sistema social y personalizada en Blanco, quien relata: “Tenías que callarla. La alcanzaste en la cocina y agarrada del pelo la arrastraste hacia la cama. La inmovilizaste boca a bajo. Arrancaste su falda” (142). Blanco, que había logrado engañar a Raquel por tanto tiempo, se ve finalmente expuesto y reacciona con las herramientas que le ha entregado el sistema autoritario represivo. No conoce otra forma más que la violencia física para expresarse. Tal como el régimen que lo protege, ejercita el poder que posee para dominar y violar no solo los sueños e ideales sino los cuerpos de sus víctimas. El costo físico de Raquel es la última marca de la violencia del sistema antes de su retirada.

El informante deambula perdido por un Santiago que se renueva. Son los tiempos que marcan el debilitamiento del gobierno militar y la resurgencia de la toma y el paro estudiantil ⁷². El informante cae en manos de la turba en medio de una protesta y es llevado al interior de la escuela tomada. Alguien lo reconoce como informante. Un segundo manifestante levanta sobre su cabeza el asta de una bandera para golpearlo: “No te defendiste”, cierra el narrador su relato (143).

En esta cartografía de Santiago poblado de “barrios que parecen costras, de calles espantosas como grietas” se produce un fenómeno de desmaterialización de la realidad a través de la lectura de la carta a varios niveles (125). Como ya hemos planteado, los planos de imaginación creados por la circulación de las cartas abren una ventana al mundo del soñar un mundo paralelo a la violencia nacional en la novela materializada en las condiciones represivas en que se vive. El deconstruir esta realidad material del dolor y la desilusión sistémica permite digerirla mejor. Estamos hablando de procesos imaginativos que permiten materializar la esperanza en una hoja de papel. La epístola cumple un rol central en sanar toda una generación de jóvenes soñadores. Es el vehículo mediante el cual el ‘otro confesante’ se permite imaginar un mundo virtual, escape al mundo material degradado por la violencia. Pareciera que existe una intención sanadora en la escritura de Franz en la voz del prisionero aceptando sus faltas, a través del desplazamiento o intercambio de culpas con un ‘otro’ a través de la carta. También podría ser vista como justificación literaria de sanación por todos los errores cometidos por una generación anterior que se hizo parte del proceso de la dictadura.

Y dentro de este mundo narrativo se leen también cartas inventadas, que desde múltiples perspectivas van dando cuenta de la mentira del período de escenificación, de la realidad de la

⁷² El texto permite estimar que es 1985. Augusto Pinochet está en los últimos cinco años de su mandato. El plebiscito del 5 de octubre de 1988 marcará el fin de 17 años del gobierno militar y el comienzo de los gobiernos de transición.

urbe y la necesidad de escape de ésta. Las cartas exhortan la salida imaginada de la realidad mediocre del oficialismo y también la salida de la ciudad como espacio de una política opresora y estancada. El llamado es a trascender los límites de nación y de sistema político pues contempla un escape al mundo extraterritorial, una mirada global en ciernes como solución al drama local. Nos informa de una doble dinámica en la cual lo local, que en esta realidad se encuentra reprimido y vigilado, se conecta a través de un medio escrito que trasciende las fronteras de nación. La carta, como medio global de comunicación en esta novela, nos introduce a lo que más tarde vendrá con la transición democrática y apertura económica del país.

Así, dando una vuelta circular hasta el principio de la novela, vuelve la narración en primera persona del informante que aun vive y continúa aferrado a la melancolía:

Anoche nevó en la isla. Como si hubiera hecho falta que el mundo quedara en blanco para que al fin me pudieras escribir, hoy me llegó después de tantos años una carta tuya. El hielo hará imposible que salgamos al trabajo. Podré aprovechar las cortas horas de esta luz gris, contestándote. (145)

En este mundo usurpador de lo real no sabemos si el próximo paso narrativo de Franz es auténtico, posible, u otro mundo imaginado del protagonista, dejando al lector con una profunda sensación de inestabilidad. Todo este devenir de circuitos comunicativos y cartas sobre cartas, es el juego de ilusiones que construye Franz a través de una novela donde prima el modelo virtual de constantes *simulacras*, cambios de realidad, reflejos ilusorios. Nos deja en un estado de suspenso y precariedad, conforme con el contexto de pre transición política en Chile. Las condiciones materiales inestables en la década de los '80, entre el cambio de Constitución en 1980 hasta el plebiscito de 1989, confirmaron por un lado la esperanza de un cambio posible (el

mundo virtual, lo potencial) y por el otro la resiliencia de lo poderes fácticos que se proyectaron hasta bien entrada la transición.

Franz y sus protagonistas en *Santiago cero*, sabiéndose parte de una utopía aplastada, un proyecto social incompleto, ordena la novela *bildungsroman* neopoliciaca mediante el uso de los niveles de imaginación traslapados, con identidades superpuestas; donde se crean identidades designadas de alteridad, y por ende, no atadas a las constricciones de lo real.

Ambos caminos de lo virtual, desde las inestables fronteras de la dictadura, contienen en sí la riqueza de lo espectral como virtud en *Play* y lo simulado como ilusión en *Santiago cero*. Desde las transacciones semánticas de luz, sonido y afectos digitales de Alicia Scherson a las transacciones de espacio y tiempo en el texto epistolar de Franz, corresponde destacar la matriz de significados que emanan de este tipo de producciones cuyo potencial nos confirma que existieron las herramientas para imaginarse Chile en los años de la dictadura y posteriores, aunque la propuesta narrativa del protagonista-tipo (que refleje un ideal de nación), está limitada siempre por la presencia aún fuerte de las políticas neoliberales que comienzan con Pinochet y evidencian todavía hoy la gran incertidumbre en el futuro. Es un desafío de identidad a nivel generacional en el centro de la Nueva Narrativa Chilena de los '90 y es también un estado liminal de gran riqueza para sus protagonistas.

Los jóvenes soñadores de *Santiago cero* resisten ser expulsados del reino ilusorio de la virtualidad que brinda la narrativa de la carta, pero son también traídos salvajemente al borde interior de la dictadura, sometidos a la realidad sofocante. La heroína de Scherson, sin embargo, no se priva de mundos virtuales, ni se le despoja de una condición de posibilidad, o una identidad imaginada. Ambos relatos, desde la *distopia* de una ciudad anulada y desde la *digitopia* de una ciudad intervenida por el efecto sonoro y visual, sin embargo, reflejan el cúmulo de decepciones

y fracasos generacionales que marcan un proceso identitario de deseo, una identidad nueva y rutilante, joven, hiperreal, aquí y ahora.

En el capítulo siguiente se profundizará en las contradicciones de los protagonistas y estas identidades en transición. Desde la coyuntura de la memoria individual y sus temporalidades, sus negociaciones con el contexto local y global, seguiremos explorando el cambio de función del ciudadano en torno a su (supra) nacionalidad, su relación con el cuerpo máquina y a un nivel más profundo, la posible negación de una identidad anterior. Volveremos a la pregunta que inicia esta tesis en cuanto a la existencia de un nuevo realismo de carácter post-nacional en la producción cinematográfica y literaria de la post-dictadura en Chile y si este presenta ruptura con respecto a la retórica de la post-dictadura.

CAPÍTULO IV

MEMORIA, IDENTIDAD Y CUERPO CIBERNÉTICO EN *LA CIUDAD ANTERIOR* DE GONZALO CONTRERAS Y *VELÓDROMO* (2009) DE ALBERTO FUGUET

I would rather be a *cyborg* than a goddess.

D. Haraway

En plena época de metamorfosis generacional, las fluidas identidades transicionales como espacios de resistencia convergen no sólo en ambos bordes del proceso dictatorial sino emergen desde el borde mismo de la dictadura/democracia proclamando conciencia de existir. Estas retóricas navegan por los planos de la memoria anterior, inconclusa y hasta prostética, por los meandros del realismo presente, proclamando nuevas ‘realizaciones’ del momento actual, y por consiguiente también construyendo al andar, memorias virtuales e identidades basadas en un futuro imaginario. Este capítulo continúa problematizando los procesos de construcción y deconstrucción de historicidades e identidades en la narrativa chilena y la concepción de sujeto post-nacional.

La novela desencantada de Gonzalo Contreras, *La ciudad anterior*, publicada en 1991, nos ofrece el trasfondo literario de imaginarios de lo nacional y espacios donde se rearticulan las tecnologías de la memoria. En este proceso literario-imaginativo se construye un realismo nacional precario basado en el establecimiento de una micronarrativa antidisciplinaria y una realidad fatal ensimismada. Este modelo post-teleológico del diseño de uno mismo como sujeto, se ve representado también en el cine con *Velódromo* (2005) de Alberto Fuguet.

Estos dos ejemplos de la nueva realidad nacional dan cuenta del agotamiento de los sistemas anteriores de representación en los cuales la figura del héroe nacional constituyó la herramienta simbólica por excelencia dentro de un sistema ficcional binario, aludida ya desde la

figura romántica de Martín Rivas en 1862⁷³. La tradición heroica liberal asociada a la masculinidad progresista fue visible en múltiples textos desde el siglo XIX, y responde al avance de un modelo determinado de desarrollo en Latinoamérica. En esta teleología modernizadora se impone y proyecta toda una estructura de valores liberales extendiéndose ideológicamente a través de la literatura canónica hasta nuestros días⁷⁴. En Chile constituye una marca en la literatura ficcional e histórica y es un arma potente en la administración del capital simbólico durante y después de la dictadura de Pinochet. Al revisar las condiciones estructurales que permitieron administrar los contenidos cinematográficos y literarios de esta época, se observa que la idea de ‘lo nacional’ aparece en la literatura, el cine y más recientemente en la televisión como resultado de una posible sensación de erosión de la soberanía chilena frente a fenómenos de globalización y penetración de imaginarios globales más específicamente de la cultura europea y norteamericana.

Surge entonces la necesidad de re-sincronizar las esferas de lo nacional con la cultura y la identidad. La oportunidad llega a tres años del término de la dictadura en Chile en la Exposición Mundial de Sevilla de 1992, donde se concretiza la fundación del nuevo sello identitario de nación. El Chile sin Pinochet instala el iceberg de sesenta toneladas en el stand de la Expo-Sevilla como el nuevo monumento, imagen 2.0, de un país que desea crear distancia con el subdesarrollo y las dictaduras. Como bien señala Nelly Richard, reaccionando al gran despliegue que significó transportar dicha porción del territorio desde Antártica, estamos en presencia de un nuevo discurso hegemónico de transparencia cuya finalidad es, en palabras de Jean Franco:

⁷³ Tómese también como antecedente literario el poema épico de Alonso de Ercilla, *La Araucana*, escrito en el siglo XVI que representa el proto-héroe nacional indígena, la novela Martín Rivas de Alberto Blest Gana que presenta al héroe nacional romántico y la novela El roto de Joaquín Edwards Bello quien configura la imagen criolla del héroe pícaro a principios del siglo XX.

⁷⁴ Un ejemplo en la literatura latinoamericana lo constituye la figura de Santos Luzardo que encarnó en *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, la herencia de este modelo civilizador arraigado en la proyección del héroe nacional venezolano como portador incuestionable de los valores de la burguesía nacional.

“enmascarar conflictos aún latentes en Chile mostrando eficiencia y un toque de realismo mágico, para borrar las referencias históricas con la insurrección y el desorden” (268).

La reorganización de identidad patrimonial se plasma históricamente no sólo desde el territorio sino también, como se ha dicho, desde en la representación del héroe que lo habita. Esta se inicia desde el momento mítico de origen con el retrato histórico de los próceres de la Independencia. La emancipación y posterior declaración de autonomía en los siglos XVIII y XIX han sido vistos por historiadores como Alfredo Jocelyn-Holt como “un tiempo primordial fabuloso de los orígenes [...] fruto de las enseñanzas de seres casi sobrenaturales” adjudicándoseles a sus actores atributos ejemplificadores y sagrados (315).

La fundación de la Sociedad Literaria de 1842 y su promoción del ‘héroe nacional’ nace de la necesidad de buscar el proyecto político de nación liberal basada en ideas de la Ilustración. Ya desde el romanticismo de los ‘ochocientos’ y las posteriores tendencias criollas y costumbristas, se había instaurado la imagen heroica del sujeto nacional comandada por las voces de escritores como Vicente Pérez Rosales, Eusebio Lillo, Daniel Barros Grez y José Joaquín Vallejo entre otros exponentes de esta escuela. En la época de populismos de principio del siglo XX el neo-criollismo reinserta la figura del personaje chileno como héroe local cuya identidad permanece en la retina hasta la revolución proletaria del gobierno de Allende. Todas estas formas de reinvención del héroe nacional plasmadas en la narrativa histórica y literaria, forman parte de un *continuum* heredado por el gobierno concertacionista transitorio de Michelle Bachelet en pleno siglo XXI.

En marzo del año 2007, en medio de procesos de globalización mediática y de reinvención capitalista, la agenda cultural de Estado mediático decide reinventar la figura de los próceres en formato televisivo. Millones de telespectadores en Chile ven en sus pantallas las

biografías recontadas de los libros de historia de Bernardo O'Higgins, Arturo Prat, Manuel Rodríguez, José Miguel Carrera, José Manuel Balmaceda y Diego Portales a través de la miniserie *Héroes: la gloria tiene su precio*⁷⁵. Este proyecto mediático que se extendió hasta 2009 es quizá el proceso de re-significación simbólica más evidente y mediatizado de la agenda nacionalista de los gobiernos de la concertación. Se usó, como diría Néstor García Canclini, como arma de unificación de identidad nacional basada en la mezcla de antiguas formas de cultura y nuevas tecnologías (288)⁷⁶.

Sin embargo, y de forma simultánea, subyacen paralelamente en estos años de consolidación democrática los breves relatos de la post-dictadura que nos informan de un espacio enunciante distinto: el antihéroe urbano, la parodia híbrida del sujeto 'glocal', el bildungsroman inconcluso, la heroína virtual, la generación desencantada. Se podría establecer que nos ayudan a ejemplificar las eventuales rupturas con respecto a la retórica del héroe nacional de la post-dictadura. Los relatos como nuevas subjetividades presentan héroes y heroínas con identidades fracturadas y en estado de precaria temporalidad. Estos personajes son subjetividades precarias porque no validan ni vuelven a un momento pasado sin desautorizarlo o subjetivarlo, ni tampoco se proyectan en grandes ideales, evadiendo así el romanticismo temporal. Estos nuevos protagonistas tienen historicidades quietas, frágiles y estables a la vez, ancladas en un realismo del presente que se proyecta como holograma virtual.

Para iniciar la aproximación a estos fenómenos nos preguntamos ¿cómo los textos seleccionados en esta tesis intervienen en la superestructura de la memoria dadas las condiciones

⁷⁵ El Proyecto *Héroes*, película para televisión en la Web se puede acceder en: www.educrachile.cl Mas información en la base de datos es.wikipedia.org bajo Héroes (miniserie).

⁷⁶ Cabe notar la importancia de la televisión como medio masivo de distribución cultural durante los de la dictadura y posteriores. En este proceso, como destaca José Joaquín Brunner, "toda la escenografía cultural se modifica bajo el influjo de la comunicación televisiva [y] sus efectos son tan intensos que todo lo que toca lo transforma" (234) en García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Print.

en que se piensan y se crean sin dejar de ser afectados por el contexto neoliberal heredado de la dictadura de Pinochet? La diversidad de voces interpretativas y múltiples subjetividades presentadas en este corpus literario y cinematográfico coinciden con un momento de expansión y desborde global, de producción y multiplicación de fetichismos tecnológicos ligados a la cultura de progreso, pero concuerdan vagamente con la retórica de cambio impulsada por el realismo de la época.

En este capítulo, se intenta identificar un diálogo entre actores y estructuras en *Ciudad anterior* y *Velódromo* remitiéndose teóricamente a las condiciones de posibilidad planteadas por Tomás Moulián, a través del concepto de “matriz” (17). Moulián en *Chile actual: anatomía de un mito*, trabaja con la idea de una matriz primordial que proviene del conocimiento de la historia emanada de una “diversidad de voces interpretativas [...] donde hay intervención de sujetos sobre estructuras [...] sujetos que trabajan enmarcados por una matriz de condiciones” (375). Habrá que poner en evidencia en estas narraciones la existencia de elementos como reconstrucción de la memoria a partir de la retórica del desencanto como matriz; presentación hiperreal del presente como falla; resistencia como centro de identidad; formación de la subjetividad anti-disciplinaria y anti-teleológica; deseo de/por el cuerpo tecnológico y reinención del sujeto supranacional.

La ciudad anterior es una novela de llegada a un espacio desconocido, es el relato del recién llegado. Carlos Fera es un vendedor de armas por catálogo que se encuentra en viaje por la provincia de Chile. Aquí se ve obligado a interactuar con clientes y convivir con sus habitantes más allá de lo que había tenido planeado. Al verse envuelto como testigo de un asesinato y tener que quedarse más tiempo en esta ciudad convulsionada por las protestas contra el gobierno,

contempla, por un instante, establecerse definitivamente allí y hacer finalmente las paces con su difícil pasado.

El protagonista se encuentra en un proceso de búsqueda basada en el desplazamiento físico y temporal, de ciudad en ciudad, en un viaje que escapa los recuerdos pasados. El proceso de búsqueda cumple una función de anular su antigua identidad y le presenta la oportunidad de crear relaciones y convertirse en objeto y cuerpo de deseo. Por un lado, debido a la inseguridad reinante y el clima de violencia, la fama de vendedor de armas, le ha convertido en un personaje popular en esta localidad.

La memoria histórica en *La ciudad anterior* es problemática porque accedemos al pasado siempre a través del relato de su protagonista cuyo recuerdo es antojadizo y difuso. Carlos Feria, está siempre atormentado por la dialéctica del olvido: “El bus se había esfumado también en esa zona improbable, apenas se deshizo de mí fue tan súbitamente absorbido por la noche que se diría que había caído a un precipicio. En fin, ya no era hora para confiarse en la buena suerte y lo mejor era ponerse en movimiento. En cuanto al telegrama, mejor olvidarse” (10). Ya el personaje parte con un deseo de dejar atrás el recuerdo del divorcio materializado en el telegrama de la esposa e hijos que deja atrás. La llegada a este nuevo entorno, la ciudad como tabula rasa, se transforma fácilmente en una excusa para recrear una realidad sin memoria.

El primer elemento reconocible es la presencia de la amnesia como recurso de anclaje en el tiempo presente. La amnesia, veremos, corresponde a una constante en el desarrollo del personaje. La dinámica del relato nos describe la experiencia subjetiva del que observa su entorno y los procesos de evolución de la memoria de Carlos frente al recuerdo de su esposa. Este está consciente que cuenta del recurso de la desmemoria para escapar del pasado pero algunas veces accede al recuerdo sin quererlo:

Envuelto en la estela del silencio que él dejaba atrás, me sorprendí pensando en mi mujer. Podía verla abriendo sin alegría, con un gesto de ofuscado triunfo más bien, el telegrama [...] no lograba imaginarla feliz. En verdad, no lograba imaginarla de ningún modo; sí podía recordar con precisión esa atmósfera neta que ella elaboraba, no conseguía, en cambio, traer su imagen física. Había sido un proceso progresivo e irremediable. El tiempo la había ido rompiendo en pedazos (32).

Esta confesión de haber pensado involuntariamente en el pasado nos relata lo consciente que está Carlos del proceso del recordar. Pareciera que está haciendo un esfuerzo por no volver al pasado, no pensar en la que pronto será su ex mujer. La memoria histórica del protagonista es selectiva y antojadiza. Carlos es indiferente frente a la pérdida de imágenes sólidas a las que aferrase y va aceptando el hecho de que el tiempo deteriora todo recuerdo.

Al imaginar la infelicidad a través del relato tortuoso de su relación marital, se va alejando cada vez más de la idea de volver al pasado. Predomina finalmente el olvido, la borradura del gesto en el “examen final del recordar versus olvidar” (Ricoeur 413). Desde un principio el acto de reconocer y visitar imaginarios pasados será desde ahora un proceso de autorización del personaje hacia sí mismo, hacia los recuerdos, a medida que la descripción del momento actual y no el pasado o futuro irá tomando preponderancia y función estabilizadora en la identidad del vendedor de armas. Olvidar es parte del cambio de ciudad, como lo es también dejar atrás el recuerdo de sus dos hijos. Olvidar es asumir un recuerdo prostético, un olvido voluntario después de la separación conyugal:

Sí, pronto llegué a sentirme mejor en la provincia que en otra parte. El anonimato me apareció casi un reposo que yo merecía [...] Mientras más desconocido mi interlocutor

y más remoto el lugar donde me encontraba, más me veía exhortado a una elocuencia casi temeraria; mis palabras salían de mí y yo tras ellas como una misma cosa (41).

Olvidar el pasado se transforma para Carlos en una oportunidad para recrear identidad, elocuencia de una nueva persona. En un esfuerzo por apropiarse de memorias prostéticas se borra lo anterior conscientemente y se reemplaza con lo que vendrá. Es el proceso diametralmente opuesto al de un 'replicante' quien no sabe que no tiene pasado y se aferra al recuerdo prostético. En el filme de Ridley Scott, *Blade Runner*⁷⁷ los 'replicantes', seres biomecánicos, ignoran su condición de androides. Sus memorias han sido implantadas. De aquí nace su necesidad de autenticar su pasado. Sólo a través de la foto y su posterior desarticulación en píxeles (del objeto de la memoria), se logra conocer la verdadera identidad (des-humanidad) del replicante, provocando el desmoronamiento del ser. Se les intenta despojar de la fantasía, de-construyendo objetos simbólicos de la memoria y probando sus capacidades para recordar. Los replicantes deben enfrentar la muerte de fallar el test de la memoria. En este filme de Ridley Scott es casi imposible distinguir la realidad de la memoria prostética pues los replicantes van construyendo su 'humanidad' a medida que existen. Asimismo, la realidad prostética de Carlos se manifiesta de forma similar puesto que siempre hay que estar expuesto al test de la memoria para sobrevivir. Sin embargo en este caso, no hay consecuencia para el olvido, los recuerdos no son trascendentes, el test para Carlos está anclado más bien en su quehacer presente.

En esta experiencia concreta del aquí y ahora, Carlos crea su propia sincronía de la historia: descuida el pasado, recuerda sin querer, reprime recuerdos y en base a eso va generando su relación suspendida en la acción de observar microscópicamente la letalidad del entorno.

⁷⁷ La película estrenada en 1982, basada en la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick, integra la problemática del tiempo, la memoria prostética y la identidad en el género de la ciencia ficción.

Traducido esto en términos de la matriz de Moulián, el sujeto, siempre ya en un “presente-otro”, recrea una historicidad desde el vacío de la memoria (374). El cuerpo nihilista de Carlos intenta habitar el presente mediante la amnesia: “Los nuevos sucesivos paisajes fueron interponiendo nuevas y sucesivas capas reflectantes, al punto que sobre mi experiencia cotidiana apuntaba una lupa y sobre mi pasado reciente ocurría ese efecto de los binoculares cuando se los utiliza por el lado inverso” (41). La alegoría es clara en la escritura de Contreras al describir cómo se va deteriorando el recuerdo y cómo se van recreando y reorganizando nuevas memorias. El ver todo con una lente de aumento, describe fielmente el esfuerzo del autor por detenerse en la realidad, describir el momento presente y ahondar en la dureza de las vidas de sus personajes.

Al mirar con microscopio la realidad, Carlos interviene en la estructura tal como es intervenido por ella, cegado por las capas reflectantes del presente y desde esta ceguera tomando conciencia de su propia carencia histórica. Si seguimos a Moulián en su definición, entendemos que Carlos, como tensor dentro de su sistema realidad, decide revertir el proceso de la memoria e intervenir el momento actual con su lupa aumentadora (369).

Escapa, a lo largo del relato, de *La ciudad anterior*, que es metafóricamente la vida anterior, el mundo anterior, la política del cuerpo anterior. Es un esfuerzo puesto en la pluma de Contreras que calza con la tendencia a la evasión del relato político de trincheras. La novela que transcurre encapsulada en este pueblo desahuciado, sin embargo, retrata también un espacio intervenido por la asimetría de fuerzas. La ciudad siempre mediada por la relación de poder entre la autoridad militar y los huelguistas aparece como un telón de fondo degradado, vertical en sus relaciones de consumo, intervenida por la televisión, de calles amplias, casi siempre atestadas de comerciantes de feria. Pero este no es un comercio sano sino “tiene un aire devastado de una subasta” donde se combate el tedio de “una ciudad que se agolpa en esta espacie de bazar” (23).

Porque la ciudad presente es más bien inmóvil, probablemente como lo fue la anterior. La labor de Carlos Fera, aquí es descifrar los códigos de esta ciudad excluyente y desprovista de simbolismo identitario. Su trabajo como vendedor requiere entrar en ella, conectar con sus clientes e intervenir en este espacio estéril.

Teresa y Blas, aparecen casi desde el primer momento para brindarle acogida en su hostel. Teresa cuida de su marido inválido y se ven forzados por razones económicas al alquiler de habitaciones en su casa, que a Carlos le parece acogedora. Blas, escéptico y hostil, recibe al vendedor de armas con cierto interés. El tedio, y no la genuina sociabilidad lo impulsa usualmente a interactuar con Carlos casi siempre sombríamente y con una profunda crítica al gobierno central. Es Blas quien le relata pormenores del pasado de la ciudad, en el cual Araujo, el hombre más influyente del condado, había piloteado el avión que bombardeó la ciudad con cloruro de potasio para producir lluvia en tiempos de sequía, y que en tiempos del golpe militar, había piloteado el mismo avión para arrojar cadáveres al mar. La siguiente narración ocurre en un momento especialmente vulnerable en que Carlos empuja la silla de ruedas de Blas. Describe abruptamente el paralelo entre dos mundos convivientes:

Era un bello atardecer. Los postrados suelen asomar con el ocaso [...] El sol había pasado por encima de su soberbia cabeza. Las nubes se movían de sur a norte como exhaladas con un bostezo y en su desplazamiento se abrían grandes boquetes en el cielo [...] en este ánimo contemplativo, casi narcótico, en que sume el andar de las sillas de ruedas, no me costaba penetrar en las imágenes que sugería el breve relato de Blas. Podía ver esa soleada mañana de septiembre, el pequeño bimotor con su ruido remoto perdiéndose bajo el sol, el océano brillando como un papel de estaño [...] y los cadáveres cayendo, paralelas que se separan en el espacio como todo cuerpo arrojado al

vacío desde un artefacto en velocidad. Blas ensombreció, no quiso hablar mas de Araujo. Después me habló de su hijo, un hijo idiota, ya adulto, que vivía en un colegio especial. (30)

El relato corresponde a la interpretación subjetiva del pasado brutal y por ende está cargado de realismo con lente de aumento, lo que muchas veces lo vuelve asfixiante creando contrastes con la imaginación de un presente idílico. El recurso está marcado por un estilo particular de realismo letal, retratado transversalmente en los capítulos de esta tesis pero más evidentemente en el capítulo presente. En la descripción detallada que hace Carlos de su entorno va reafirmando no sólo nuevos patrones y recuerdos sino creando lazos emocionales, que a la larga irán formando su nueva identidad. Carlos está en constante vaciamiento y relleno de recuerdos individuales no necesariamente recopilando memoria colectiva, sino haciendo una interpretación propia de los eventos contados. Pierre Nora, sobre esto plantea lo siguiente: “Memory is life, it remains in permanent evolution [...] history, in the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer” (8). Este prisma concuerda con la plasticidad de la memoria de Carlos en contraste como un proceso desarraigado de la historia oficial. El control sobre las amnesias y los recuerdos, esta narrativa, recae en el sujeto y no en su colectividad. Carlos observa, recrea el presente y lo tiñe de desesperanza, a ratos de desesperación, muchas veces sintiéndose espectador de realidades de otros, pero a su vez formándose una el mismo.

Pareciera ser una obviedad por parte de Maurice Halbwachs establecer que las memorias son producidas y formadas por un contexto social, es decir, “los recuerdos no son puramente individuales sino son formados exteriormente gracias a un marco social” (Gedi, Noa, Elam, Yigal 30), pero es prudente establecer que existe resistencia de los personajes en confiar en la

historia, incluso en la memoria de otros y de sí mismos. Consecuentemente hay una prevalente suspicacia sobre los procesos de *lieux de mémoire*, por parte de los protagonistas de *La ciudad anterior* y como veremos también en *Velódromo*.

Pierre Nora, en su teorización sobre la memoria promueve una intensión de recordar, propone detener el tiempo para materializar (recordar) lo inmaterial, propone bloquear al olvido para obtener una captura máxima de sentido de lo recordado (20). Carlos, sin embargo, si poseyera intención de recordar, lo hace fortuitamente. Carlos no logra detener el paso del tiempo recordando, más bien pareciera que lo acelera. Tampoco logra materializar el recuerdo propio. Falla en bloquear el olvido y su captura de la memoria es mínima, y si algún recuerdo se le viene a la cabeza, no hay fidelidad. Como señala Paul Ricoeur en *Memory, history, forgetting*, el proceso de recolección de memorias es un ‘reconocer’ otra vez y cada vez: “The small miracle of recognition (recollection), however, is to coat with presence the otherness of that which is over and gone” (39). La presencia del que recuerda, y más aún del que recuenta, es siempre una influencia en el relato. Por lo tanto el proceso formativo del personaje se encuentra siempre en relación a su recontar el presente en esta ciudad plana, prefabricada como el libro de máximas que Teresa había dejado en su mesita de noche.

La mirada de Carlos, al sentirse extranjero y a la vez ajeno a los problemas de la ciudad y su gente nos recuerda siempre que estamos en un presente inestable incluso desorientador que se sustenta solamente por estructura de la trama, la descripción de la realidad presente. Nos permitimos a través de Ricoeur seleccionar una definición de memoria que se ajusta al desarrollo del personaje en esta etapa: “Memory is re-presentation, in the twofold sense of re-turning back, anew” (39). El viaje a la ciudad anterior es el ‘turning back, anew’ pues mantiene la dualidad recuerdo-*lacuna*, al re-presentarla.

Por lo mismo, a mediados de la novela, ya las precariedades del viaje se van transformando en estabilidades. Las relaciones con su entorno se fortalecen las falencias de la ciudad y la rutina de su gente comienzan a ser aceptables. Carlos se ve enfrentado a tener que conformarse a su residencia temporal después de enredarse con la justicia por ser persona de interés en un homicidio que no cometió. Esto por consiguiente trae un estado de desorientación y desequilibrio inicial en el personaje. Carlos se resiste a cambiar su modus operandi basado en la fugacidad de las visitas, relaciones ligeras, identidades instantáneas y desechables. Ahora tendrán que ser reemplazadas por relaciones estables, incluyendo la construcción de memorias firmes. Carlos justifica así su propio proceso de asentamiento:

Ya nadie me esperaba en otra parte, pero a su manera, sí lo hacían en ese momento Blas, su mujer y también el idiota. No había percibido cómo el mundo se había deshabitado y cómo ya nada tenía que ir a buscar lejos de ahí. No tuve que indagar demasiado en el alivio que sentí al saber que el viaje había terminado y que había llegado a esa ciudad para quedarme. (154)

Carlos va encontrando clientes, aliados, respeto y reconocimiento en la ciudad, pero también va creciendo su sospecha de la autoridad y viceversa. Uno de sus clientes, llamado Luengo, asesina por celos a su mujer dándose a la fuga. Esto mantiene a Carlos atado a la ciudad y al proceso policial como testigo. El segundo es un ex militar solitario y extraño con dependencia a la insulina que termina disparando en contra de los huelguistas y desafortunadamente matando a Luengo. Con esto, la estadía de Carlos en la ciudad se dilatará en unos meses, pero sus intenciones comienzan a cambiar a medida que la estabilidad no deseada le hacen percibir la ciudad ahora más degradada. La oscura y atormentada realidad de quienes lo rodean, comienza a poner en evidencia su propio estado de soledad. Teresa se convierte en el receptáculo de su

lástima pero también es el espejo que lo pone frente a sí mismo: “Éramos dos seres solos que nos abrazábamos en el segundo piso, infinitamente solos, y la oscuridad de ese corredor no terminaba de decírnoslo al oído. Nunca más volveré a sentir todo lo solo que estaba en el mundo como en los brazos de esa mujer” (177). Las antes relaciones cómodas se vuelven molestas y despiertan una serie de lástimas y culpas en el relato. A partir del reconocimiento de su propia soledad, Carlos visita su memoria, no para recordar, como se ha señalado, sino para aumentar la descripción dolorosa, resarcirse en el dolor ajeno casi de forma masoquista: “Sentía una profunda pena por ella, y por mí. Con cierta inquietud retrocedía en el tiempo y la imaginaba joven, voluptuosa, ciertamente desgraciada, entregada a ese funesto primer amor” (185). Hasta este momento pareciera que el personaje mantenía la distancia narrativa de lo que observa, pero más y más, se vuelve forma y fondo del paisaje derrotado. Su aprendizaje está siendo afectado por la ciudad que hasta ahora era su escape amnésico. Lo que era temporalmente acogedor se va transformando en ciudad vacía, receptora de todas las identidades rotas.

La ciudad se encuentra transversalmente afectada por un constante estado de tensión política entre el gobierno autoritario y los huelguistas. Su agua potable esta contaminada con arsénico a vista y paciencia de sus habitantes. Se declara toque de queda aún más ahora que las radios y la televisión anuncian pronta visita presidencial a la ciudad.

Carlos se convierte en masculinidad deseable para Teresa sobretodo ahora que para la justicia es hombre peligroso y objeto de sospecha. La tensión sexual acumulada no es finalmente consumada y les sirve para darse cuenta del estado de soledad existencial que ambos padecen. En este contexto, sin embargo, Carlos tiene una relación sexual con Susana. Esta adolescente huérfana “voluntariosa de respuestas a veces hoscas y ausentes” (93) vive con su hermano Iván en una habitación contigua a la pista de aterrizaje donde Araujo los cobija. Una “confusa

coreografía de encuentros y desencuentros” (46) conlleva a Carlos a visitarla y convertirla en su amante, relación que ocultan de Araujo y de los demás. El hermano mayor de Susana, Iván, como subalterno de Araujo, lo acompaña por la ciudad y abandona frecuentemente a Susana facilitando su encuentro a solas con Carlos. Para él, el deseo corporal termina siendo más fuerte que la corta edad de la adolescente. Una vez despojado de culpas, Carlos se convierte en amante clandestino y también confidente de Susana.

Es en este espacio íntimo y cómodo donde el protagonista toma conciencia de su nueva situación de agencia que había perdido en el matrimonio fallido. En esta intimidad se siente a salvo y en control en medio de una ciudad rota, un pasado doloroso y la tragedia aplastante de quienes lo rodean. Por esto, Carlos Feria es un personaje siempre atormentado, cada vez más parecido a los habitantes que tanto critica. Es en un adulto atrapado por su propio proceso de aprendizaje inconcluso, porque su *modus operandi* está basado en la ocupación y el desalojo constante. Está demasiado acostumbrado a comenzar una y otra vez desde un punto cero (la nueva ciudad) sin jamás producirse la catarsis espiritual que conlleva resolución del pasado y por ende una maduración, un crecimiento personal, la tan esperada conciencia histórica: la aceptación de su pasado y la resolución de su presente. Como bien señala Ilan Stavans⁷⁸:

“Contreras introduces a mental dimension to the narrative: his protagonist, arms catalogue in hand, is inhabited by a peculiar feeling of *deja vu*; he believes himself to be reliving certain events and perceives his behavior as authentic, an endless chain of repetitions” (105). El paciente freudiano repite compulsivamente en vez de recordar. El recuerdo se va reemplazando con la compulsión.

Represión y compulsión, que han sido patologías estudiadas por el psicoanálisis en *Mourning and Melancholia*, pueden bien ser aplicadas al comportamiento evasivo del

⁷⁸ Ver la reseña “La ciudad anterior de Gonzalo Contreras” en Stavans, Ilan. *World Literature Today* 69.1 (1995): p.105. Print.

protagonista y su relación con la memoria: “Repetition amounts to forgetting. And forgetting is itself termed a work to the extent that it is the work of the compulsion to repeat, which prevents the traumatic event from becoming conscious” (Ricoeur 445). Carlos Fera, cómodo en su estado amnésico va ocupando esta nueva realidad infecunda de memoria, escapa del trauma de la pérdida del hogar, de su rol de padre. Se encuentra psicológicamente expuesto a una melancolía donde el vacío del objeto de amor es remplazado por la repetición obsesiva de un patrón de conducta. El constante peregrinaje desde un lugar vacío al otro, borrando y formando identidad una y otra vez, es el mecanismo final mediante el cual se separa el objeto-amor perdido de la conciencia.

En este punto Freud especifica: “The object has not perhaps actually died, but has been lost as an object of love [...] it has been withdrawn from consciousness” (245). Desde aquí podrían proyectarse un sinnúmero de interpretaciones del texto partiendo del psicoanálisis. Una de ellas, pone a Carlos Fera en relación a un proceso de regresión del ego narcisista gatillado por un estado patológico de auto culpabilidad y compensación del ego como parte de un proceso más evidente de duelo. En esta interpretación, Carlos estaría predispuesto a un estado de neurosis: “The self-tormenting in melancholia, which is without doubt enjoyable, signifies, just like the corresponding phenomenon in obsessional neurosis, a satisfaction of trends of sadism and hate which relate to an object, and which have been turned around” (Freud 251). Si pensamos que el trauma de la pérdida es vivida y experimentada una y otra vez en relación al recuerdo de su esposa, hijos y relaciones humanas cortadas en cada ciudad que abandona, tenemos un sujeto cuyo trauma se mantiene vivo, pero es a su vez inaccesible. Es en este fenómeno donde reside, la sustitución culposa y la sensación de *deja-vu*. La ciudad, como receptáculo de las negaciones y desautorizaciones del poder, las ciudades degradadas y las realidades funestas de cada individuo

que las habita serán para Carlos los espacios, en los cuales ejecutar inconscientemente sus patologías de pérdida y melancolía.

Los demás habitantes también comparten patologías, incluidos Susana, y su hermano Iván, los protegidos de Araujo, Teresa e incluso Blas, quienes no han sido autorizados a recordar públicamente debido a la censura y la represión institucional. Viven no sólo desautorizados sino olvidados por el poder central: “las noticias nacionales pasan como por un arco por encima de la ciudad” (113). Carlos, a medida que establece su presencia en el entorno, se ve forzado a negociar con los sistemas de control, la censura y el ocultamiento de las verdades. De hecho, es la cadena de mentiras graduales que aparecen en la vida de sus protagonistas lo que finalmente deja al descubierto su retórica del desencanto, signo del tiempo real y de una generación completa.

La ‘realización’ como constructo identitario comienza en sus primeras páginas con el palimpsesto de comenzar de cero. A medida que nos enteramos de la profunda miseria existencial de sus protagonistas habitando un espacio estéril y controlado, podemos entender el gradual y creciente sentido de engaño y desengaño, en dos etapas sucesivas: la primera es el tomar conciencia de ‘realización’, es decir del crear algo de nada, una identidad, por ejemplo.

En la construcción de sus relaciones a través del relato el protagonista va dando comienzo a la correspondencia uno-a-muchos. Esto significa tomar una experiencia, una persona, incluso un olvido, y traducirla en realidad. La segunda parte de este proceso es darse cuenta del engaño y la consiguiente ‘des-realización’ o desengaño de lo construido, resultando en un estado melancólico.

Recordemos por ejemplo que Tristán de *Play* ha tenido un proceso de degradación de identidad ‘moderna’ gravitando igualmente entre el duelo y la melancolía. En su recorrer por

Santiago, Tristán encuentra la identidad desnudándose por completo del ego y aceptando su miseria. Es un proceso catártico en comparación con el de Carlos quien opta más bien por el escape y la desmemoria. Es el momento en que Alicia Scherson nos hace reflexionar sobre una condición de posibilidad en sus protagonistas, es decir, la potencialidad de crear significado desde lo virtual fantástico a lo real y mantener la integridad del personaje. Sin embargo, cabe recordar que las condiciones materiales dentro de las cuales se forma Tristán en *Play* son diametralmente opuestas ya que obedecen a un momento post autoritario y no a una dictadura cerrada como es el caso de *La ciudad anterior*.

En el proceso de ‘des-realizar’, Carlos comienza a experimentar un desmoronamiento de las condiciones ideales para su supervivencia. Sabemos que es un pueblo envenenado con arsénico, impactado por los recientes homicidios, ahogado por el consumo y la rutina, coronado por un gran edificio que nunca se termina y cuyas obras se encuentran en paro indefinido debido a los huelguitas. En el centro de todo, una pareja disfuncional cuya hospitalidad comienza a desaparecer a medida que su huésped se ve involucrado con la justicia. Esa casa, espacio que al principio brindaba protección del mundo exterior, cuyas sábanas olían a limpio, se deja penetrar por la desesperada realidad del vivir con un hijo mentalmente nulo, de la invalidez de Blas, de la inacción de Teresa, volviéndose un espacio cada vez más hostil. Sus moradores comienzan a relatar sus secretos, produciéndose una apresurada decepción de la realidad por parte de Carlos. El texto, por ejemplo, opera con precisión al develar los dobleces de Blas que oculta su enfermedad crónica a Teresa:

[Blas] -Ella nunca supo nada...

-No supo de qué.

-De la enfermedad.

-¿Y por qué no?

-Porque yo no iba a deshacer mi matrimonio. Yo sabía de mi enfermedad mucho antes de casarnos, por supuesto. (83)

Al igual que cada una de las relaciones en esta novela, la biografía de Blas ya viene con tragedia. La tragedia de Teresa, aunque en su hermosura lo llevaba estoicamente, era la de la insatisfacción y la resignación. Su mentira parte de la realización de su propia miseria existencial y de la profunda soledad que la define. En los momentos finales de este relato, se le concede la posibilidad de escapar con Carlos, sin embargo, asimismo esta solución narrativa también llega con tragedia pues Carlos, el depositario de su pasión frustrada, está próximo a partir. La relación no se consuma y Teresa vuelve al tedio del hogar.

La ciudad anterior es un territorio completamente minado de decepciones e inconclusiones: Humberto Luengo, el prófugo, le confiesa que ha encontrado un fósil, la definitiva prueba de asentamiento americano, una revelación arqueológica de magnitudes que sacaría a la ciudad de su anonimato. Es un secreto que Luengo llevará a la tumba, un descubrimiento científico de magnitudes internacionales que pondría a esta ciudad olvidada en el mapa mundial. Luengo muere y el hallazgo nunca se produce y con esto se entierra esta fantasía. La condición de posibilidad queda inconclusa. El presidente, aunque ha anunciado su visita, nunca llega finalmente a la ciudad, debido al recrudecimiento del conflicto.

Finalmente los hermanos Iván y Susana, ambos despojados de la verdad y mantenidos bajo el dominio y control de Araujo, nunca se enteran de la versión fidedigna de la muerte de sus padres. Araujo, enamorado de la madre de ambos, es testigo de su desaparición al momento del golpe militar de Pinochet y confiesa a Carlos el secreto: “Entonces vino el 73. Tomaron a Arias, como todos los altos funcionarios estatales [...] Ella insistió en ir con él, que la llevaran [...] Sus

nombres no aparecieron entre los fusilados, Arias tenía mucho prestigio en la zona y se ocultó el crimen” (192). El punto importante está en que a Iván y Susana se les ha negado recordar, imponiéndoseles, tal ‘replicantes’, un recuerdo prostético del cual construyen identidades fracturadas y des-historizadas.

El acto de desautorizar, sin embargo, trae consigo una vida de tortura para Araujo, no sólo por el ocultamiento tácito de la verdad, sino porque Susana va a ir desarrollando un parecido inusual a su madre y con esto el tormento del recuerdo de la mentira que rondan espectralmente a Araujo: “Desde entonces la presencia de la niña me ha torturado [...] ahí estaba la muchachita para recordarme cada día los hechos de su muerte” (193). La correspondiente sensación de culpa por la muerte de ambos no deja en paz a Araujo sin embargo prefiere el silencio. La autocensura es también una reacción al contexto represivo del régimen autoritario. La verdad comienza a salir del testimonio de Araujo en las últimas páginas de la novela. En la confesión nos enteramos que la relación inapropiada de Carlos y Susana había sido permitida por Araujo con el fin de que la niña quedara embarazada por el vendedor. Se sugiere en las líneas del relato que la verdadera intención de Araujo era la de detener los impulsos pasionales que la niña tiene con cada extraño, y que este plan frenaría los impulsos impropios de Araujo por ella: “Debía separar a esa niña de la mujer, y la única forma era un hijo” (194). Así, Carlos, en un profundo estado de desilusión comienza el proceso inconsciente de borradura del experimento de identidad, una vez más.

En este momento clave de la narración se evidencia con más fuerza el proceso melancólico de des-asociación de la realidad, es decir, de des-realización del momento presente convergiendo en presentación hiperreal del presente como falla. Carlos decide partir. El darse cuenta de estar dentro de una fantasía lo lleva a una crisis ya anunciada desde el momento de su llegada a la ciudad en las primeras páginas: “Ningún ruido, ningún ser vivo fuera de esa silueta

que camina con cierta dificultad por el talud que bordea la carretera, y esa sensación de no saber en que momento va a caer el pájaro muerto a los pies de uno” (10). Y el pájaro es la desilusión tan anunciada de una narrativa desencantada, siempre liminal, entre bordes de lo posible y de lo improbable. *La ciudad anterior* perfila un protagonista en busca de la transformación de una realidad en un conjunto de otras posibles realidades. Es su oportunidad de construir significados alejado de la pérdida y de su historia dolorosa. Por eso cada vez, cada ciudad, cada cambio de contexto implica la mutación de identidad que conlleva un desplazamiento del centro de gravedad ontológico del personaje y la consiguiente dislocación existencial.

La gran necesidad de futuro, simbolizado en el nacimiento de ese niño por venir, queda trunco con la segunda partida del padre. Carlos ha sido despojado de su condición de padre ante el divorcio y ahora es él quien decide despojarse de su rol paternal. La partida es inminente. Queda atrás la ciudad bastarda: “Se ve más triste y degradada, y más absurda esa aglomeración de gentes todavía invisibles” (201). Carlos, ya de vuelta por el mismo sendero que lo trajo a esta urbe, reflexiona: “Yo ya había partido y sólo me era dado contemplar desde lejos, y todavía vivo, ese trozo de mi pasado que no había recorrido” (201). Porque en el andar el protagonista lleva consigo múltiples fragmentos de pasados no recorridos, mundos irresueltos, posibilidades no concretizadas que dan cuenta de un gran sentido de pérdida y dislocación con respecto a su historia, pasado y por ende con respecto a la construcción de su presente. Abstraído esto al contexto generacional, comprendemos las similitudes en cuanto a la dislocación que produce la pérdida de la inocencia, la borradura del pasado de una generación en dictadura que fue censurada y más tarde distraída por la espectacularidad de los tiempos democráticos en su proceso de duelo. Para Carlos es un constante eludir, un caminar en círculos por la ciudad anterior, la presente, la que vendrá, sin completamente ser, estar, existir. Es un estado de *status*

quo irresuelto, miméticamente repetido. Metafóricamente hablando puede también representar el estado irresuelto de los trazos de la dictadura y sus poderes fácticos operando aún en democracia.

En este ejercicio de literatura liminal, Gonzalo Contreras construye un hiperrealismo fatal, una mirada microscópica en las vidas de habitantes condenados por su mancha de origen que es la tragedia cotidiana de vivir reprimidos. Por lo tanto la primera persona narrativa se ve obligada a revisar su pasado desde un ‘presente-otro’, es decir dentro de una matriz de condiciones en las cuales la memoria, por ende la historicidad es problematizada y se encuentra siempre bajo sospecha. Entonces, el devenir del sujeto moderno, tal como lo hemos visto anteriormente también en *Santiago cero* y *Play*, nos deja ver cierta identidad suspendida en el presente la cual se revela desencantada aunque también podría funcionar como narrativa de resistencia. Los procesos de apertura económica y advenimiento de la democracia de los acuerdos trae consigo modelos liberal de desarrollo. En este contexto se quiso reformular cuanto antes una identidad nacional que refleje en la cultura los nuevos ‘tiempos de la alegría’. La idea de una identidad suspendida, desencantada y atrapada en una mimesis circular sirve de contra-discurso al sentimiento que se impuso en la democracia tempranamente con la campaña publicitaria del *No*⁷⁹.

En la apuesta cinematográfica de *Velódromo* (2010), por ejemplo, su director Alberto Fuguet amplifica aún más el rol del individuo como ente antidisciplinario, mostrando un desapego total por las formalidades del esfuerzo constitutivo de nación. Como elemento de contra-discurso antiliberal presenta la total desconexión de los procesos productivos y de sociabilidad necesarios para sobrevivir en la ciudad. El individuo presentado por Fuguet en *Velódromo*, siguiendo la tendencia de los personajes de su primer largometraje, *Se arrienda*,

⁷⁹ El slogan de la campaña contra la re-elección de Augusto Pinochet fue “Chile, la alegría ya viene” la cual se transformó en símbolo contra la dictadura y representó el ánimo impuesto por la democracia. Los detalles del plebiscito de 1988 pueden verse en la película de Pablo Larrín, *No* (2012).

presenta el componente de rebeldía juvenil. Sin embargo, los personajes adolescentes desadaptados de los cuentos y novelas de este autor, han sido remplazados gradualmente por protagonistas adulto jóvenes cuyas identidades, aunque más formadas, están expuestas a los cambios volátiles de transición.

En este segundo largometraje de Fuguet, Ariel Roth, papel protagonizado por Pablo Cerda ⁸⁰, inicia el relato estableciendo las condiciones de lo que va a ser un proceso de viaje existencial. La trama en un principio parece apuntar hacia la historia convencional de las dificultades que tiene un diseñador gráfico, ya próximo a cumplir los 35 años, de insertarse en el mundo del trabajo y desarrollar relaciones afectuosas estables. Ariel vive en un departamento heredado de su madre en Santiago. Su novia lo abandona y el trabajo como *free lance* es escaso. Ariel prefiere recorrer en bicicleta las noches de la ciudad tratando de ordenar sus ideas y encontrar las respuestas a su crisis existencial.

Marcado por el tono informal de la voz narradora, la primera sensación es de estar presenciando un sujeto siempre ya resintiendo “algo” desde una perspectiva donde el yo absoluto y “mi mundo” es el centro significativo desde el cual se crean los acontecimientos. Todo se inicia desde esta subjetividad anti-teleológica y rebelde, y termina consistentemente volviendo a la autorreflexión. La construcción de la identidad, entonces, parte desde esa resistencia vuelta hacia adentro.

Desde aquí podemos imaginar que la estética de Fuguet no se separa demasiado de sus previos ensayos filmicos *Las hormigas asesinas*, *Se arrienda* y *Dos horas*. En *Velódromo* continúan los largos planos fijados en el protagonista ensimismado, casi siempre de humor depresivo, sacando así provecho de los arreglos musicales que los acompañan y que se

⁸⁰ El actor y director chileno Pablo Cerda (Dir. *Educación Física*, 2012) se convierte en fetiche del cine de Alberto Fuguet volviendo en su siguiente largometraje *Música Campesina* (2011) en el cual Alejandro Tazo (Cerda) deambula como inmigrante chileno en las calles de Nashville, TN.

transforman en himnos de un estado de ánimo, íntimo e inquieto, perfectamente representados por las imperfecciones y saltos del *steadicam*. En *Velódromo*, como en cualquier otra de sus películas, la cámara sigue al personaje mientras pedalea por la mojadas calles del trasnochado Santiago. Estas tomas en movimiento que exploran su mundo cotidiano, aparecen durante la mayor parte del rodaje.

Velódromo, más allá de constituirse en un largometraje de crecimiento existencial o madurez, nos plantea el uso del cuerpo como extensión de la tecnología que es parte de una nueva reconfiguración de sujeto postmoderno. Desde la conceptualización de Arjun Appadurai sobre la “teoría de la ruptura” podemos explicar inicialmente el impacto de las tecnologías globales de comunicación en la imaginación del individuo, las cuales ofrecen nuevas disciplinas y recursos para la construcción de los mundos imaginados (2). Desde este punto de vista, implícitamente se puede entender mejor el proceso de discontinuidad o ruptura que presenta este texto en cuanto a la resistencia a la idea de progreso como tema central.

Habrá que permitir aquí también la idea inicial de la tecnología como narradora a través del cuerpo desde la que Andrew Brown en *Cyborgs in Latin America*⁸¹ enfatiza: “These ‘new organs’, according to McLuhan’s Laws of Media, constitute real extensions of a human identity configured in the fusion between human body and technological media apparatus” (148).

Partiendo de la postura posthumanista⁸² y la visión del sujeto moderno como cuerpo cibernético nos permitimos concebir al protagonista de *Velódromo* bajo esta teorización especialmente para

⁸¹ Brown recopila una serie de conceptualizaciones sobre identidad cibernética bajo el lente del posthumanismo como tendencia o corriente de pensamiento que intersecta lo natural y lo artificial impactando forma y fondo en el proceso de acceder al conocimiento. Ver Brown, Andrew J. *Cyborgs in Latin America*. New York: Pelgrave MacMillan, 2010. Print.

⁸² Entenderemos muy inicialmente la corriente del posthumanismo como un pensamiento que pone al hombre y la tecnología en una posición relevante, especialmente en combinación, con el fin de superar el humanismo clásico y las ideas ilustradas del Renacimiento. Algunos teóricos del posthumanismo son Peter Sloterdijk e Ihab Hassan y más recientemente N. Katherine Hayles, Francisco Varela y Humberto Maturana.

descifrar y entender la configuración de su identidad y a su vez extrapolar significado a escala social.

Esta relación cuerpo-identidad-tecnología en *Velódromo*, ha sido poco estudiada por la crítica. Los análisis de este largometraje se han centrado superficialmente en la idea del recorrido hacia la responsabilidad, poniendo especial énfasis en la búsqueda existencial de Ariel como joven inmaduro. En su incapacidad de inserción al mundo del trabajo y las responsabilidades, su amigo Carlos le recrimina no querer seguir viviendo en el ‘limbo’, en el ‘caos’ que significa la amistad entre ambos. Claudia termina la relación con Ariel a través de un texto acusándolo de ser ‘autista’, golpes emocionales que Ariel mitiga con la bicicleta. Su personaje, un tanto desprovisto de herramientas empáticas y de sociabilidad, resulta más que nada un ente hipoemocional cuya humanidad y motivación están estrechamente ligados a las tecnologías más que a las personas.

La declaración inicial de un desgarbado Ariel Roth parte por reafirmar la hipótesis de su descontento con las velocidades del mundo: “No le pido mucho a la vida ¿A caso es mucho pedir?” (*Velódromo*). Detrás de su aparente independencia emocional es posible observar que se esconde en realidad un proceso individual, autónomo de construcción de identidad basada en este caso en los artefactos de mediación cibernética. Más allá, planteo la existencia de un trauma en sus relaciones sociales basadas en el antagonismo dada una resistencia a la normalización que le impone su entorno y que resultan en su total desconexión con la realidad. Se ha argumentado también que esta llamada ‘hiperrealidad’ que imponen los aparatos del Estado sería a la larga responsable de formar identidad cibernética. En esencia, Ariel se construye a sí mismo sustentándose en la prótesis cibernética, es decir la máquina de significado, llámese computador, reproductor de *MP3*, *Netflix*, *Internet*, *Messenger*, *Software* de diseño gráfico, etc., con el fin de

mejor definir un espacio interno y externo, fundamental para la reafirmación de identidad que el personaje requiere.

El protagonista posee una percepción del mundo a través de sus torpes relaciones con las mujeres en su vida, con los amigos, y especialmente con las exigencias de la vida moderna. La primera y más urgente es la de entrar al mundo del trabajo. Si Ariel hubiera hecho un esfuerzo de empatía con sus potenciales empleadores habría logrado pasar el examen psicológico y obtener así su primer empleo, pero no consigue el puesto y falla en la entrevista. En su proceso de aprendizaje, sin embargo, adquiere las herramientas para sobrevivir en el sistema y exponer también su crítica a éste: “Nunca, nunca hay que ser del todo sincero” (*Velódromo*).

La referencia aquí es al proceso de aprendizaje y crisis que Ariel debe enfrentar, saber manejarse en sociedad, en un ambiente formal, porque debe poder sobrevivir las condiciones que impone el aparato productivo del Estado. En este sentido, el acercamiento de Joseba Gabilondo en su capítulo *Postcolonial Cyborgs*⁸³ describe sucintamente la función de los múltiples aparatos del Estado como entes que se comprometen a la administración de la vida, la formación de familia y la educación a través del contacto con el mundo normativo del trabajo (427). Este contexto normativo representa un sistema de inclusión que interpela al sujeto cibernético: “Cyberspace and consumer culture create a postmodern ideology [in which] postmodern individuals are basically constituted as consumers [...] cyberspace constitutes individuals as belonging to cyberspace, thus, as cyborg subjects” (428). Ariel, en su escape a los desafíos de la normalización productiva opta por consumir cultura mediada por los aparatos tecnológicos. Se convierte en un consumidor activo.

⁸³ En la recopilación de acercamientos teóricos sobre el organismo cibernético, *The cyborg handbook* (Routledge, 1995) editado por Chris Hables Gray, se ofrece una comprensiva y hasta entonces relativamente nueva conceptualización del cyborg.

Cinematográficamente, Fuguet crea un contraluz en plano medio para mostrar la silueta en ropa interior de Ariel en su rutinario proceso de desayunar. Ciertamente en la escena lo acompaña el computador mientras cocina y se ocupa también de tapar con una cobija la luz del día que penetra por la ventana, y así asegurar total hermetismo del mundo exterior. La siguiente toma lo pone de vuelta en cama, semidesnudo, a media mañana, optando por ver una película francesa que luego se extiende al baño de tina, al escritorio, y al sofá, en una seguidilla de espacios íntimos cuya asincronía nos resume el tiempo encapsulado en que se encuentra el cyborg. El tiempo lineal es menos importante en esta selección de tomas que el acto de conectarse al aparato cibernético y plantear su propia temporalidad. En las escenas no sabemos bien cuál es el mecanismo de supervivencia excepto por la presencia de rastros de comida rápida y un teléfono celular que prontamente reemplaza a la pantalla del computador. Ariel es un *cyborg* posthumano.

En estricto rigor se establece muy claramente la diferencia entre los bordes externos e internos de la subjetividad cibernética. Como órgano conectado a la máquina, Ariel defiende y delimita su espacio íntimo, separado del mundo externo agobiante. Gabilondo profundiza en el aspecto del ciberespacio como la interface entre un adentro y un afuera el cual brinda protección al cuerpo cibernético:

Only by considering the cyberspace and mass culture as interfaces of subject formation can we understand the new place that the nation-state occupies in late capitalism and the cultural logic produced by the encounter between traditional and national cultures –with their specific sex, gender and race structures- and mass culture. (426)

Para precisar, la teoría redefine al *cyborg*, como un sujeto cibernético global y como interface entre los ambientes locales y globales, entre diversas culturas de nación. Se constituye

potencialmente como aparato de extensión del poder del estado y por ende susceptible a transformarse en lo que Deleuze y Guatari denominan “cuerpo sin órganos” (8). En la periferia de este ser amorfo, el sujeto deja de ser el centro el cual está habitado ahora por ‘la máquina’. Esta nueva presencia desplazaría al sujeto “siempre descentrado, definido nada más que por los estados por los que pasa” porque según este acercamiento el cuerpo cibernético estaría siempre atrapado en el estado de gozo consumista y de la máquina esquizofrénica del ser (20).

Ariel, su cuerpo, parece seguir a la deriva, reaccionando al momento presente. Sus relaciones con el mundo permanecen en constante antagonismo. A través de los diálogos sabemos que la fuerza anti-disciplinaria mantiene la tensión narrativa en relación a los procesos formativos impuestos por el sistema: “Tengo casi 35, ¡mal! [...] No ando buscando amigos ¿Quién los tiene? [...] No creo en las relaciones entre hombre y mujer [...] No quiero tener hijos” (*Velódromo*). Ariel se autocritica. No está de acuerdo con su edad y lugar en la sociedad. No le interesan las relaciones laborales y confiesa a Ximena, la esposa embarazada de su amigo Danko, no tener el menor interés en el concepto de familia. En perspectiva, Ariel es un ente nulo, poco participante de las convenciones sociales, cinéfilo e internauta por opción, franco y precipitado en sus reacciones personales: es cuerpo vacío, opuesto a cualquier tipo de disciplina. En su propia idea de avance, en su propio concepto teleológico, no hay coincidencia con la retórica de progreso y el sacrosanto mundo normativo pro-familiar ⁸⁴.

Velódromo tiene esa cualidad de mostrar el pausado ritmo del posthumano: el sujeto que encuentra --no busca-- su identidad a través de las tecnologías que lo rodean. Estas, como extensiones del cuerpo, le permiten experimentar la realidad en forma virtual y en sus propios términos: “Bienvenido a mi planeta” comienza su relato Ariel, “no es grande, pero al menos

⁸⁴ Judith Halberstam e Ira Livingston, concuerdan en postular que el cuerpo del posthumanismo es un cuerpo ‘post-familiar’ (13) en Brown, Andrew J. *Cyborgs in Latin America*. New York: Pelgrave MacMillan, 2010. Print.

gira”. La virtualidad de los mundos creados en cada uno de los documentales y películas que consume e incluso en los afiches publicitarios que crea, son un mundo más posible y seguro que el mundo externo. La exterioridad como espacio hostil resulta ambigua por cuanto las tecnologías del cibernauta implican también no sólo exterioridad, sino cambio de velocidades, multiplicidad de identidades, espacios globales dentro del ya conocido desborde de modernidad que ha explicado Appadurai. En este, hay que tomar en cuenta los múltiples procesos migratorios, especialmente en cuanto a los imaginarios globales que implica la modernidad. Ariel, como participante de estos imaginarios globales es también parte del proceso de desborde.

Lo cierto es que la escala de valores de Ariel no calza con las expectativas de normatividad nacional como lo plantea Fuguet en el diálogo entre el protagonista y su primo Coque, sobre el futuro:

- Ariel: ¿Y nos has pensado en hacer algo?
- Coque: ¿Y cómo qué?, ¿Plantar un árbol, escribir un libro, tener hijos?
- Ariel: No weón, ¡Te estoy hablando de cosas importantes! (*Velódromo*)

En este diálogo, por ejemplo, queda clara la escala de valores de Ariel, en cuanto a lo que es o no importante en la vida. Y el cliché al que se refiere Coque, no es ciertamente una meta para Ariel. Su anti-teleología nace del ‘no querer ser parte de...’ y ‘de ni siquiera querer tratar de...’, por lo tanto corresponde mantenerse al ritmo de sus aparatos de supervivencia que parecen responder hasta el momento todas las necesidades del protagonista. Entre estos artefactos, emerge la bicicleta como extensión del cuerpo móvil de Ariel, y es el artefacto que conecta al personaje con el mundo exterior y con la metáfora del velódromo.

El circuito local es la única obsesión perteneciente al mundo externo no tecnológico de Ariel. Cual autómatas en su nave espacial, este se desplaza en bicicleta por las calles mojadas de

la capital casi siempre traducidas en el filme por las largas tomas de viaje, lentes abiertos como la noche y seguimientos de planos rápidos registrando el avance por la urbe. La sensación estética que deja el digital de Fuguet, más allá de la referencia obvia a la libertad, es la sensación de circularidad tal como las historias infinitas de Julio Cortázar en *La continuidad de los parques* o Jorge Luis Borges en *Las ruinas circulares*. La rueda gira en su eje, el velódromo no conduce a ningún lado, la línea del tiempo se detiene, o más bien deja de depender de la linealidad. El velódromo, con su pista de madera y sus ángulos y contornos concéntricos representa metafóricamente y elegantemente el estado de las cosas en el mundo de Ariel. Es una alegoría circular que simboliza el deseo de romper con la teleología del sistema productivo y progresista lineal, causal, lógico, enfocado en la trayectoria hacia un futuro. Santiago representa ese espacio exitista, dentro de un marco liberal, moderno. Alberto Fuguet mediante los recursos que le brinda la cinematografía logra instalar la idea de revertir los procesos de la modernidad atacando el principio mismo de la agenda liberal. Desautoriza al mundo del trabajo, la familia, la sociedad normativa, la hiperrealidad capitalista, e incluso a los sistemas de transporte y a sus velocidades.

El personaje anti disciplinario de esta trama puede ser descrito desde la perspectiva del cuerpo cibernético que define Donna Haraway en su *Cyber manifesto*⁸⁵:

The cyborg does not dream of community on the model of the organic family, this time without the Oedipal project. The main trouble with cyborgs, of course, is that they are the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism, not to mention state socialism. But illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins.

Their fathers, after all, are inessential. (293)

⁸⁵ Donna Haraway atribuye a los *cyborgs* una condición de irreverencia no solo contra la herencia patriarcal sino también contra el mito de origen y cualquier estructura que se funde en una comunidad que parta del modelo de familia orgánica. El *cyborg*, señala, no necesita el Cosmos pero demanda conexión (293). Ver más en "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" *The cyberrcultures Reader* Routledge, NY, 2000. Print.

Haraway apunta a los aparatos tecnológicos del estado y a los cibernautas como hijos del ciberespacio global. Destaca acertadamente su relación tumultuosa con los aparatos de control posicionándolos más bien bajo un modelo post-teleológico de resistencia. La función de estas figuras literarias en la narrativa moderna como fórmulas rupturistas con respecto a la retórica del héroe nacional, son clave para impugnar la tradición heroica liberal asociada a la masculinidad progresista y como se ha dicho responde al avance de un modelo determinado de desarrollo en Latinoamérica. Si la teleología modernizadora de la transición democrática impone y proyecta toda una estructura de valores liberales, entonces el sujeto cibernético como identidad, interrumpe la fantasía del héroe y su historicidad. Interrumpe la continuación de un tipo de realismo.

A medida que contrastamos el personaje con su telón de fondo, aparecen las figuras que habitan el mundo externo. Renato Pozo, el cliente de Ariel, con la tendencia del negociante agresivo le recomienda no tener hijos, de hecho, confiesa: “me cargan mis hijos”. Augusto Puga, su cliente exitoso y joven, le recuerda, por lo demás, la proximidad de sus cuarenta. Su primo post-adolescente Coque, heredero de una fortuna cuantiosa, representa la vieja oligarquía y el despilfarro, lujos con los que Ariel no cuenta. Incluso Javiera, la guapa y sofisticada novia con la cual parece encontrar estabilidad y compatibilidad, resulta malherida a consecuencia de las insensibilidades amorosas del protagonista. Indistintamente, todas sus relaciones amorosas están filtradas por la imposibilidad de navegar las responsabilidades emocionales, como lo deja en claro Claudia, su ex novia,: “Max [el analista] me dijo que tu eres como un naufrago, un perdido”. “¿Naufrago?, ¡Pero si yo no se nadar!” (*Velódromo*). Las repetidas escenas de deliberada incompetencia social y emocional desembocan casi invariablemente en el ritual solipsista de pedalear.

De cualquier modo, la figura desasociada de Ariel Roth termina por corresponder más con la del cuerpo cibernético por cuanto aún cuando las relaciones humanas y físicas ocurren, predomina la deshumanización del vínculo, es decir, la vuelta a una sublimación de los deseos de tipo corporales, sociales, de crecimiento, de pertenencia o de descendencia, y son reemplazados por la inmediata satisfacción del mundo libidinal que ofrece la máquina como deseo, del cuerpo como máquina.

Una forma más coherente de entender al personaje y su lucha contra la esquizofrenia capitalista, está tal vez relacionada a la mediación cibernética, la completa inmersión del personaje al mundo de la producción de significados, más acorde con la lógica de Deleuze y Guattari, donde el sujeto ha sido desplazado a la periferia y su centro ontológico es ahora la máquina: “[Subject is] a unit with no fixed identity forever des-centered, defined by the states through which it passes. Its place is in the surface, always suffering a form of self-enjoyment of consumption-consummation” (20). Esta conceptualización agrega una dimensión más extrema de la figura del cyborg por cuanto lo entiende como un sujeto consumido por la máquina al punto de optar por la sublimación de otros deseos.

La escena en que Dominga, la joven desnuda yace en la cama de Ariel, representa frontalmente la realidad del deseo sublimado. Entre penumbras, la cámara recorre en plano medio la silueta de una chica ente las sábanas, mientras Ariel junto a ella se dispone a prender el computador portátil. El acto sexual omitido y la pulsión de su protagonista por la tecnología, deja en evidencia que el factor erótico, el juego libidinal, es desplazado desde el cuerpo físico al cuerpo-máquina, evidenciando las reales motivaciones y ansiedades del protagonista hacia la tecnología.

Si en *La ciudad anterior* la amnesia es el mecanismo mediante el cual se sublima el recuerdo cambiándolo por un objeto simbólico anclado en el presente, en *Velódromo* el aparato tecnológico se transforma en el objeto receptor de la sublimación del cuerpo. Esta similitud habla de las permutaciones que ocurren a nivel psíquico de los personajes y que representan un estado mental represivo en el cual se necesita sacrificar un objeto o deseo por otro fin necesario, y puede ser también el síntoma o una respuesta a una presión externa que es la percepción de Ariel, o a un medio cada vez más arriesgado, que es la ciudad para Carlos.

Por lo tanto, la idea del sujeto-otro inmerso en la realidad peligrosa gobernado por relaciones de poder y antagonismo encuentra especial resonancia en lo que Foucault en sus notas ha denominado ‘activismo pesimista’⁸⁶:

My point is not that everything is bad, but that everything is dangerous, which is not exactly the same as bad. If everything is dangerous, then we always have something to do. So my position leads not to apathy but to a hyper and pessimistic activism. I think that the ethico-political choice we have to make every day is to determine which is the main danger. (45)

Es un estado de alerta que Guillermo García Corales ha aplicado a la época de la nueva narrativa en Chile: “En esta época de deslegitimización de la autoridad y de los postulados absolutos y universales, los autores chilenos muestran predominantemente un desencanto [...] traducido en un ‘activismo pesimista’ que los lleva a reaccionar frente a su entorno con nuevas estrategias de resistencia cultural”(Cit. en Epple 44). En este estado, el percibido ‘peligro’ externo no es necesariamente un aspecto negativo ni represivo, sino estimulante para Ariel Roth.

⁸⁶ Ver las notas de Michel Foucault en Smart, Barry. Ed. *Critical Assessment Volume III*. Routledge: London, 1994. Print.

De hecho, el personaje es muy funcional y participa en los ritos sociales sin esperar ni pedir mucho de la vida y sus cercanos lo saben. Ximena aclara: “[Ariel] No está queriendo lo que todo el mundo quiere”. Resuelve cínicamente enfrentar las normas desde las relaciones antagónicas de resistencia a las velocidades del mundo y a la narrativa optimista de progreso. Al resistir este modelo se constituye en cuerpo cibernético y además en cuerpo ético, cumpliendo con un rol político. Para ponerlo en perspectiva, todo lo que era fatalidad en *La ciudad anterior* es activismo pesimista en *Velódromo*. Cada una de las acciones y direcciones anti sistémicas de Ariel son consistentes con su ethos: la resistencia a los modos sociales, el antagonismo en sus relaciones sociales y hasta la elección de su modo de transporte, conspiran para encontrar su espacio de identidad en medio una crisis adulta.

El contexto social da un Santiago productivo, con gente ocupada. Sus amigos declaran ser emprendedores, tener empleos, formar familia. El país vive el *boom* de un progreso, la inestabilidad política es tema del pasado, y todos parecen planear el futuro mientras disfrutan del matrimonio entre modelo liberal económico y los frutos de la llamada democracia. Y en este contexto, la dirección de Fuguet nos permite acceder a un subtexto peligroso, contrariamente el de un país todavía irresuelto, cuyos ciudadanos aburridísimos comparten el triunfo de un modelo económico de transparencia que Jorge Berlanga definió en el contexto español como “normalidad democrática tediosa, inevitable, insustituible” (368)⁸⁷. En este momento de gran exitismo de la transición tardía, Santiago parece esterilizado, culturalmente democratizado y estable.

Pareciera redundante entonces especificar que esta ficción del internauta inadaptado e incómodo con las reglas de la democracia y la normatividad, no se ajusta a la ficción de nación.

⁸⁷ La cita se refiere contextualmente a la post-movida española el libro de Manuel Vázquez Montalbán: *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Barcelona: Planeta, 1996. Print.

Es en esa incomodidad donde surge la alegoría del *cyborg* como elemento irruptor, más acorde con la mirada ‘peligrosa’ posicionada desde el vacío negativo, la falta, un punto de ruptura en la sociedad chilena. Estas grietas socavan los grandes bloques discursivos de familia, trabajo, productividad que apuntan a procesos estables tan necesarios para una democracia liberal. De aquí que la deshumanización de Ariel, constituye lo que Laclau y Mouffe denominan ‘democracia radical’ y que comparte bordes conceptuales con el posthumanismo ⁸⁸. En este paradigma las relaciones de subordinación están marcadas por procesos de continuidad al estar insertos dentro de un contexto de democracia liberal, en el cual es necesario “ecualizar las diferencias” (180). En el filme están representadas por la necesidad de inserción social al mundo del trabajo. Pero las relaciones de subordinación están marcadas también por la discontinuidad, en que “buena parte de los nuevos sujetos políticos se han constituido a través de su relación antagónica con formas de subordinación recientes derivadas de la implantación y expansión de las relaciones de producción capitalista y de la intervención creciente del Estado” (180). La función del *cyborg*, como hemos visto, es resistir las relaciones de subordinación marcando un espacio de discontinuidad basado en la producción de antagonismos.

Fuguet se imagina a un *cyborg* sin las preocupaciones del ciudadano ilustrado de la democracia liberal: la idea del individuo como un ser auto determinado, racional y en condición de igualdad, atado a un contrato social o ético basado en consensos. El cuerpo de Ariel y su extensión maquinaria violan el *telos* del tiempo al querer girar en el velódromo sin propósito ad infinitum. También violan los fundamentos ilustrados de la razón: no buscan una lógica racional o un fin. El *cyborg* no busca tampoco el mito de origen. No tiene origen, ni historia paternal, por

⁸⁸ Para lograr una acabad explicación del concepto “democracia radical” ver Laclau, E. ; Mouffe, C. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso, 2001. Print.

lo tanto tampoco se encuentra en relación de igualdad con otros *cyborgs*, tampoco están unidos por el mito edípico.

Con la existencia de identidades prostéticas en este filme, Fuguet cambia la narrativa de sus textos generalmente centrada en el abandono, el antagonismo o la resistencia al padre. El péndulo narrativo se mueve desde relatos minados con temas de crisis de masculinidad, autoridad patriarcal, identidad adolescente hacia temáticas adultas, desligadas de la orfandad como marca, asumidas en su condición de sujetos consumidores, independientes e incompletos. Más aún, Fuguet ahonda en la identidad construida a partir de la prótesis cibernética partiendo del tema del deseo de/por el cuerpo tecnológico.

Al reformar las mitologías nacionales, locales y globales en función del *cyborg*, se está permitiendo la reinención de un sujeto supranacional cuya masculinidad sublimada por la tecnología se reorganiza en función del ‘yo y mi mundo’ en un contexto global.

En el cambio de función del estado democrático chileno de la Transición, el sujeto supranacional, considerando el acercamiento de George Yúdice y Toby Miller, relocaliza al ciudadano moderno dentro de un sistema cívico, dentro de un sistema de consumo, pero a su vez fuera de las constricciones soberanas de nación debido ya que estos “no tienden a estructurarse bajo la lógica de los estados-naciones, sino desde los entes transnacionales y mercados” (20). Con esto se nos informa de la tensión entre estado-nación y mundo global y la difícil posición de las literaturas post-nacionales de adaptarse al mundo global sin perder la riqueza de las subjetividades y diversidades locales. Una reacción a estos procesos de apertura será la creación de políticas del cuerpo para mantener control social. Lo observamos en la trama de este filme, mediante la presencia de biopolítica ligadas al manejo de la cultura a través del personaje de Augusto Puga. Este exitoso artista santiaguino transmite en su palabra los deseos institucionales

de ilustrar al pueblo y democratizar la cultura: “Somos un colectivo. En esto estamos todos juntos. Le traemos la cultura a la gente”. El pedante actor *superstar*, transmite la retórica paternalista y fórmula del éxito que Ariel, resistiendo los intereses comunitarios de nación, evade al afirmar: “prefiero trabajar sin que me vean. No quiero verle la cara a nadie”. Su espacio trasciende las fronteras de lo que debiera ser el ciudadano nacional.

Ya sabemos que el *cyborg*-ciudadano interpela cualquier origen de cuna, mitología nacional o agenda, porque el cuerpo cibernético es principalmente una condición periférica, conectada al medio global, usando las tecnologías planetarias y los paradigmas globales de la era digital. Yúdice y Miller observan que la conexión con las ciudadanías va más allá hoy de la sangre o la tierra, donde hay una identidad supranacional que se materializa en el acto de consumo cultural global: “la cultura no puede ser localizada más dentro de los límites soberanos de una nación”(27), señalan.

Ariel, desde su ciudadanía supranacional, consume cine extranjero desde su posición descentrada, es decir obedece más al sistema de significados transnacionales alojados en algún servidor del hiperespacio que a los productos de significado nacionales ⁸⁹.

El protagonista está sediento de conexión, pero de una conexión más allá del mito monstruoso del padre. Este es quizás el elemento retórico más evidente que separa esta narrativa de las anteriores en la producción de Fuguet. Aunque en el prólogo se explican los orígenes maternos, no hay mención alguna del padre. En particular esta ruptura se ajusta más a la mitología del *cyborg* que a la freudiana y en general las motivaciones emocionales están

⁸⁹ George Yúdice y Toby Miller incorporan en la discusión el concepto “supranational citizenship” (28) donde el ciudadano y el consumidor son agentes que compiten dentro y fuera del sistema nación (72). Ver Yúdice, George y Toby Miller. *Cultural Policy*. London: Sage, 2002. Print.

mediadas más por la máquina que por la familia: “mi bici es quizás mi mejor amiga, no le hablo, pero hemos tenido momentos intensos juntos”, explica el protagonista.

La existencia posthumana de Ariel en su relación con los estímulos de sus pantallas, se enfoca en el diseño de mundos virtuales y físicos dentro y fuera de su departamento. Ya sea en la privacidad o en el cubículo en que trabaja, es liberado libidinalmente por la extensión mecánica de su cuerpo. En las escenas finales, después de haber recorrido las vidas de sujetos aburridos de sí mismos e irónicamente robotizados por el sistema, Ariel encuentra su propio lugar, “incómodo pero propio”, en el universo del relato.

Finalmente, las relaciones de antagonismo contra las formas de subordinación son representadas por la inconformidad de Ariel Roth en la escena en que se dirige al velódromo local, trasgrede las barreras y comienza a dar vueltas en círculos por la pista sin mayor motivación que la de ser y estar en el momento, en su propia temporalidad.

En todo el transcurso del filme se establece la disyuntiva de balancear el ser irreverente del sujeto insubordinado que existe siempre dentro de un sistema totalizante de subordinación, llámese capitalismo. Pero Ariel Roth triunfa en la mantención de su propio *telos*, su particular velocidad, en un esfuerzo por defender la identidad emergente. Mientras pedalea en círculos por la pista, bicicleta y cuerpo fundidos, liberado de la exterioridad aplastante, se detiene el reloj del tiempo cartesiano, y con éste el rodar de la cámara. Se escucha en el trasfondo con la imagen en pausa del ciclista, la apropiada canción de B. J. Thomas, *Raindrops Keep Fallin' On My Head*:

Those raindrops are falling on my head

They keep fallin'

But there's one thing I know

The blues they send to meet me

Won't defeat me (*Velódromo*).

La sensación final es que Ariel no es derrotado por las fuerzas normativas y sigue manteniendo su lugar enunciativo y por ende la subjetividad periférica. La narrativa de Fuguet, encuentra en este personaje la emergencia de identidad cibernética perdida en las novelas anteriores y reencontradas aquí en la reconfiguración de la relación cuerpo- humanidad-máquina. Tal como el replicante biomecánico de la ficción de Ridley Scott, sólo a través de la imagen como objeto material, su duplicación, su deconstrucción y su reproducción, se logra manifestar la identidad (des-humanidad) del replicante. Equivalentemente, igual como los *Nexus-6* van construyendo 'humanidad' a medida que existen, los personajes de Gonzalo Contreras y Alberto Fuguet van creando ciudadanos posthumanos desde la memoria protética y desde la máquina como extensión del ser.

En su carácter imaginario y virtual, estas ficciones no solamente son permeadas por una matriz de condiciones, sino que a la vez funcionan como punto de fricción antagónica dentro de realidades que imponen narrativas del progreso, reconciliación y en general de modernidad como paradigma universal. La identidad transicional chilena se cuestiona a sí misma en el contexto de narración y de nación dada la insatisfacción con el nuevo modelo de representación capitalista. La fugacidad de la existencia de Carlos Fera en *La ciudad anterior*, se plasma en la incomodidad de identidad que es percibida en la sociedad en su conjunto. Las relaciones fracturadas y fugaces enmarcan su viaje interno del mismo modo que Ariel Roth, en *Velódromo*, negocia sus encuentros problemáticos con el mundo externo. A través del discurso de lo inmediato, se contradice la retórica romántica de la literatura heroica nacional por un lado, y se establecen identidades periféricas suspicaces de los procesos de ligazón o formación de la memoria, por otro. Estas narrativas negocian con la retórica del sistema capitalista

heteronormativo y familiar, exteriorizando una forma de discontinuidad en la historicidad narrativa asociada al trauma de la post-dictadura. Van, a su vez, re-enmarcando teóricamente la coyuntura del milenio desde una imaginación globalizada y local, cibernética y descentrada, como rupturas de un discurso nacional.

CONCLUSIONES

En un momento histórico de gran “escenificación del tiempo nacional, lleno de teatralidad y espectáculo” (12), Bernardo Subercaseaux nos alerta sobre las contradicciones de la modernidad chilena en los discursos oficiales de progreso, observando la presencia de una tendencia mundial hegemónica que toma la forma de “administración de la diversidad” (14)⁹⁰. En esta etapa escénica de exposición mutua entre lo local y lo global, se crean ficciones y relatos que dibujan los contornos de la diversidad en sus diferencias y subjetividades, como también se crean discursos que los borran. Por eso, los hemos explorado con el fin de develar las dinámicas de interdependencia entre registros canónicos y registros de cultura de masas y popular, homo- y hetero-geneizadoras, globales y locales, en su condición de hibridez. De esta forma, se planteó tempranamente la tesis sobre la existencia de un nuevo realismo de carácter post-nacional en la producción cinematográfica y literaria de la post-dictadura en Chile y de ser así, si esta narrativa representa una ruptura con respecto a la retórica de la post-dictadura.

Para deconstruir los textos de este estudio desde la parodia, el pastiche, la metafiction, la apropiación o la mimesis exagerada, por nombrar algunos, se han requerido elementos de la crítica postmoderna para identificar figuras tales como el antihéroe urbano, el *bildungsroman* inconcluso de la heroína virtual, la parodia híbrida del sujeto ‘glocal’, el *cyborg* antidisicplinario y otros diversos ejemplos examinados en los cuatro capítulos ya vistos. Con esto fue posible identificarlas como rupturas del discurso nacional bajo un nuevo imaginario desestabilizador. Sin embargo, para complementar el afán deconstructivista, nos acercamos cautelosamente al principio, a la teoría de borde como método propositivo de nuevas gnoseologías y epistemologías

⁹⁰ M. Hardt y A. Negri desarrollan en *Empire* (Cambridge, USA: 2000) la idea del régimen imperial mundializado que promueve a través del mundo corporativo la idea de la diversidad como mecanismo de comodificación.

desde las cuales enfrentar el fenómeno. A medida que suman las lecturas, la localización retórica desde los bordes nos permitió proponer un nuevo discurso, y así adaptarlo exitosamente a la (hiper)realidad (pos)nacional chilena de transición como conceptualización de marco.

Las motivaciones fundacionales de esta tesis partieron del deseo de integrar literatura anticanónica al discurso académico literario, contemplar el análisis e inclusión de textos audiovisuales, cruzar bordes hacia la teoría de cine e incluir textos híbridos y conceptos que permitan transdisciplinariedad en las humanidades. Mi proyecto busca sacudir ciertos prejuicios literarios en cuanto a la Nueva Narrativa Chilena de los años 1990 de estudios que apresuradamente la han calificado de refractaria de un contexto material o político de desarrollo capitalista y advenimiento de la cultura *light* del consumo. Por eso, si nos detenemos en estos textos y los observamos a la luz de la teoría disponible se puede comenzar a descifrar las múltiples complejidades inherentes a esta literatura transicional que va más allá de una relación binaria donde la literatura es simple espejo de su entorno. Por otro lado, también ha servido de motivación saber que es posible la decolonización de patrones globales de imaginación a través del des-ensamblaje de las estructuras de sentido y el remplazo gradual por una epistemología alternativa, un reordenamiento más local de lo global que vemos en la relocalización de los discursos de la cultura norteamericana y europea para crear una insipiente narrativa literaria y cinematográfica post-nacional, un tercer espacio entre grandes imaginarios.

Numerosos estudios preliminares en cine marcaron la senda para que este proyecto de tesis pudiera continuar revelando los rasgos menos obvios de sus obras y ahondar en las relaciones coyunturales de sus protagonistas. Se revisó críticamente la serie de compendios históricos y cronológicos sobre el cine (Mario Godoy, Jaqueline Mouesca, Remberto Latorre, Antonella Estévez,) que indagan en las historias, en los cambios de mercado y en las opiniones

de sus protagonistas antes y a través de la transición democrática. Más específicamente en los efectos del cine chileno de la transición desde 1990-1999 (Cavallo, Douzet, Rodríguez, Marco Antonio de la Parra, Daniel Olave, entre otros) donde se configura la radiografía del sujeto nacional gobernado tanto por la autocensura como la desorientación que impone un cambio de paradigma sociopolítico. Este esfuerzo permitirá proyectar hasta el siglo XXI el estudio y análisis de la narrativa audiovisual chilena.

Con respecto a la literatura, este estudio continúa el trazo intelectual dejado por numerosos estudios doctorales sobre el tema de la narrativa durante y después de la dictadura militar de Augusto Pinochet (David Miralles [2004], Laura Senio Blair [2002], entre otros) donde se indaga sobre las poéticas y estéticas de autores chilenos tanto en el exilio como dentro del país, antes y durante la transición democrática. Modestamente deseo continuar el legado dejado por Carlos Olivárez, Rodrigo Cánovas, Verónica Cortínez, José Leandro Urbina, Raquel Olea, Nelly Richard, Patricia Espinoza, Jorge Edwards, Willy Thayer, Bernardo Subercaseaux y tantos otros académicos y teóricos chilenos en el campo de las letras de este período, incluyendo la voz de los propios autores de la Nueva Narrativa. Mi propósito fue siempre ir más allá de lo que Andreas Huyssen identifica como “cultura de la memoria”, una tendencia todavía limitada a lo meramente nacional, ni post-nacional ni global (62). Mi esfuerzo apuntó hacia un momento posterior en medio del proceso de transición y rápida expansión del imaginario global, cuyos alcances pueden ir más allá de los discursos de nación. Se ha hecho mediante el rescate y análisis crítico de las obras del período de la posdictadura, que recuperan identidades fracturadas e incompletas con el fin de reflejar mejor los procesos de identidad transitoria, de espacios de borde, tan legítimos como las identidades marcadas de otras narrativas como la del testimonio o la memoria. Por eso mi propuesta indagó en las relaciones complejas, nuevas temporalidades,

espacios y geografías post-nacionales y postraumáticos poniendo énfasis, más en el estado de coyuntura existencial presente que en el trauma de un estadio histórico anterior.

La literatura chilena de transición, adelantándose al cine nacional, relata el individuo dislocado y su problema de identidad, mientras que el cine, en su misión más político contestataria continúa las temáticas del trauma. Por lo tanto, las novelas de esta tesis describen al sujeto en transición desde los años '90 y el cine retoma esta dinámica solo a partir de los primeros años del nuevo milenio al entrar de lleno a cuestiones del individuo en proceso de transición. Las narrativas literarias y filmicas se conectan y entrelazan fructíferamente a partir del año 2005 en torno a temas comunes de identidad.

Para justamente entender las condiciones de posibilidad de un estado transitorio cambiante, *glocal*, donde se friccionan varios niveles, discursos o retóricas, en relación de conflicto, me interesó seleccionar de la Nueva Narrativa Chilena de los '90 sólo algunos de sus exponentes y extender el análisis a producciones audiovisuales contemporáneas que propongan un diálogo multidireccional entre esta producción y la realidad palpable de la transición democrática.

Las aparentes ya superadas transiciones posdictatoriales en España y Latinoamérica estuvieron siempre expuestas a conflictos residuales que marcaron avances y retrocesos en los procesos democráticos. Sus correspondientes movimientos, generaciones y tendencias literarias, ayudaron a descifrar los códigos no inmediatamente aparentes de estos procesos. España en su momento obtuvo de *la movida* una generación de escritores jóvenes emergentes de la década de los años noventa, en cuyos relatos se experimentaron los efectos de la post-represión marcados por temas de liberación sexual, hedonismo, urbanidad y uso de los medios masivos de comunicación. Esta plataforma retórica fue en su momento incendiaria, reaccionaria a las elites

literarias y al canon, logrando imponer una estética punk, fragmentaria, de realismo sucio y lenguaje funcional. Es por esto que en su momento estos escritores urbanos fueron catalogados por la crítica española (Gullón, Sanz Villanueva, Herralde, etc.) como “narradores hiperreales”, “Neorrealistas” (Hensler 694), abriendo un camino narrativo alternativo el que Carmen de Urioste localizó en un “territorio de realidad virtual, en mundos imbuidos con verdades simuladas donde la vida se (con)funde con el arte y el arte se confunde con la realidad [Mi trad.]” (86). Esta llamada *Generación Kronen* (por *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas) no sólo fustigó con su estilo los límites impuestos por el canon realista, sino además se convirtió en inversión continua de los códigos referenciales de la dictadura franquista y síntoma del destape pos autoritario de la década de los ochenta. Esta inversión reaccionaria es heredada en la voz de escritores que forman parte de la antología de *McOndo* (1996), que como ya hemos mencionado, se rebela contra el canon del Realismo Mágico.

En esta tesis hemos puesto importancia en el acto de escribir como un acto de agencia política que a su vez ha sido replicado por todas y cada una de estas generaciones del pos *Boom*. Sabemos también que son en sí mismas propuestas políticas de un ‘pos’ o ‘anti’ autoritarismo, metonímicamente en referencia a la experiencia posdictatorial no sólo chilena. *McOndo* tuvo su contemporáneo en la generación del *Crack* mexicano, con la cual comparte su correspondiente Manifiesto del tipo ‘pos’ o ‘anti’ *Boom*, (1996). *El Crack*, con raíces en el movimiento mexicano de “La Onda” de 1960, (Jorge Volpi e Ignacio Padilla) igual que *McOndo*, partió de una serie de relatos heterogéneos nacidos en talleres literarios de jóvenes que reaccionaban a los cambios de modelos y utopías. Abundan en ambos los temas que muestran pérdida de referentes éticos, caída de los regímenes totalitarios, industrialismo voraz y postmodernidad.

Estos referentes generacionales, más allá de su relación tormentosa con un canon preestablecido, contextualizan el *ethos* narrativo de las obras que aquí se analizan y coayudan a establecer un patrón de resistencia y búsqueda de identidad observados en las demás generaciones literarias de transición post-autoritaria. Los autores de la Nueva Narrativa Chilena como herederos de otras ‘movidas’ y ‘post-movidas’, ayudan a crear las condiciones para que se comiencen a aceptar discursos divergentes del canon, permitiendo la inclusión de ciertos temas en la cultura sin mediar el cargado barroquismo del Realismo Mágico.

Por esto, las narrativas de transición en el cine y la literatura chilena de esta tesis, que derivan de esta tendencia ‘post’, nos informan de los nuevos usos del realismo, nos abren paso a realidades virtuales y cuerpos cibernéticos que ofrecen una continuidad en el discurso anticanónico y por ende constituyen un avance en el rescate, preservación y análisis de una textualidad muchas veces marcada por el estigma del consumo, el materialismo y la supuesta liviandad de sus contenidos.

El presente estudio de tesis se distingue de otras investigaciones porque busca desenterrar los procesos existenciales de sus protagonistas en la búsqueda o pérdida de identidad trasladada metafóricamente al proceso de identidad nacional en momentos de cambio paradigmático. Es decir, indaga en las subjetividades marginadas por las literaturas de conciliación, memoria o duelo, más ancladas al compromiso social, la referencialidad o la “ideología y la protesta” del post-*Boom* (Shaw 19). Con esto se incorporan elementos tanto de la cultura popular, del cine y del mundo digital como también imaginarios ‘*glocales*’ o cibernéticos. Esta tesis continúa una línea de investigación emergente, ligada a la literatura exploratoria del posthumanismo,

centradas en el individuo y sus motivaciones existenciales ⁹¹. No se han observado estudios exhaustivos que incluyan en un mismo cuerpo de análisis diálogos transversales entre localidades y globalidades, contracciones y expansiones de imaginarios y especialmente, desde la teoría de borde, espacios liminales de discusión sobre humanidades y posthumanidades, héroes-antihéroes, realismos-postrealismos, cuerpos y máquinas de sujetos post-teleológicos y antidisciplinarios, centrados en el período de la transición chilena. Esto es importante porque marca un vacío en el estudio de textos de la postdictadura, los que fueron rápidamente absorbidos y encasillados por la crítica y la academia chilena como literatura light, no comprometida, sin antes explorar las posibles discontinuidades y resistencias que pudieran representar. Es importante no sólo detenerse y rescatar las identidades borradas en este proceso sino indagar también en sus contextos, tanto desde las letras como desde la plasticidad del lenguaje cinematográfico.

Por lo tanto el aporte en el campo de las letras y la cultura que pueda dejar esta investigación doctoral esta apuntada a *grosso modo* hacia las grandes preguntas sobre identidades nacionales y post-nacionales que ayuden a responder a nuestra propia interrogación inicial sobre si se puede o no determinar la existencia de un nuevo realismo rupturista en la producción cinematográfica y literaria de la post-dictadura en Chile.

En este viaje intelectual pretendimos seguir las inquietudes de aquel tiempo transitorio con respecto a la función, no sólo de la Nueva Narrativa, sino de las subsiguientes producciones literarias y cinematográficas que posean las características que define el escritor chileno Darío Oses: "Una capacidad para reprocesar los temas de siempre y para descubrir aspectos hondos y oscuros de este país desconcertado que hoy parece flotar en su propio vacío." (156). Con esta

⁹¹ Patricia Espinoza precisa que a fines de los años 80 se produjo en el medio chileno una escisión que dividió las literaturas nacionales entre políticas y existenciales. (69). Ver Espinoza, Patricia. "Narrativa Chilena Hoy" *Nueva Narrativa Chilena*. Ed. Carlos Olivárez. Santiago: LOM, 1997. 65-74. Print.

meta en mente, se pudo concluir a grandes rasgos que los textos literarios y cinematográficos organizados aquí en cuatro pilares temáticos, en su función de reprocesar y descubrir, identifican micronarrativas que descentran la idea de héroe o heroína natural y que, influidos por los procesos globales de imaginación, problematizan el esfuerzo constitutivo de nación por cuanto construyen identidades imaginadas paralelas desde un espacio enunciante distinto al que se puso en marcha con los gobiernos de la Concertación. Mientras las narrativas nacionales ligadas a identidades sólidas representaban ciertos valores y lealtades desde dentro o fuera de la dictadura, una generación joven de autores contemporáneos imaginaron historias de disfunción, desarraigo, desintegración de identidades, muchas veces marcadas por aprendizajes incompletos. Esta producción literaria desarrolló su propio lugar enunciativo en la narrativa chilena, buscando más allá de los cánones nacionales de representación. Lo hicieron incluyendo imaginarios globales aplicados al contexto local y entendiendo la transformación necesaria del héroe local, protagonista de la novela y cine de transición. Así, se logró en estos cuatro capítulos consecuentemente destacar la intención retórica de subversión y búsqueda de identidad propia en estos géneros llamados arbitrariamente ‘bastardos’, de literatura ‘light’ o ‘de desecho’.

En el corpus de esta tesis se ha demostrado el valor que proveen las narrativas emergentes del cine y el papel en su función de empuje e inspiración para que estudios como el presente puedan reordenar los planos significativos por un lado y de-coleccionar grandes relatos por el otro. La adaptación del modelo global en la literatura fragmentaria de Alberto Fuguet, por ejemplo, mediante la cual se accede al espacio íntimo del personaje descentrado y del autor globalizado, nos permitió identificar los residuos de identidad *glocal*, los espacios dinámicos desde donde se escribe y concluir que la transitoriedad de la identidad y los flujos constantes de la narrativa postmoderna confluyen en un lenguaje único del cine chileno. Desde aquí puede ser

posible construir un tiempo nacional histórico multidireccional considerando las diferentes localidades y globalidades en acción e interacción, para de esta manera recomponer un imaginario propio.

Alberto Fuguet en *Mala onda* y *Se arrienda* nos autoriza a problematizar el fenómeno económico social del neoliberalismo en Chile y los temas propios de una generación en transición y desarrollo económico, abordando los discursos de autoridad mediante la estética del realismo de la Concertación y su relación a la cultura. Si bien en el primer capítulo se produjo la desacralización del héroe a través de la parodia del mismo, en éste atestiguamos la desacralización del individuo con historia y la metáfora de una nación que necesita acuerdo con las esferas del poder como consecuencia de los tiempos transicionales. Concluimos que el relato íntimo del héroe de-sublimado que parodia la clase a la que pertenece, provoca en su lectura una agencia con voz crítica desde dentro de la misma, y da cuenta de una insatisfacción con el origen y el realismo de la autoridad, metaforizada en el padre y la nación misma. *Se arrienda*, por ejemplo, presenta igualmente el proceso de fractura de identidad y dislocación del mundo psicológico ante los cambios de clase, y testifica sobre las metáforas visuales y la estética de la modernidad. Así, se reorganiza el texto realista visual mediante una serie de subtextos hibridizados y metatextos, como se ha visto en la inserción de historias y formatos divergentes dentro de un mismo relato.

Aterrizamos la discusión sobre los espacios ‘*glocales*’ de la modernidad en *Kiltro* (2006), *Mirageman* (2007) y *Mandrill* (2009), producciones que permiten que su director Gonzalo Díaz Espinoza presente la adaptación de tecnologías de transporte, la folclorización, el melodrama, los espacios geográficos y las referencias a la historia local, el vestuario, la escenografía y la música, como ejemplos prácticos de la estética de discurso emergente de borde como fenómeno. Por

medio de deconstrucciones y de-subordinaciones del (super)héroe tradicional hacia un proto-héroe (trans)nacional se permite la existencia de una meta-narrativa periférica (aunque no epifenoménica) de la modernidad. De esta misma forma, los resultados hasta ahora nos condujeron a plantear la posibilidad de entornos virtuales desde los cuales posicionarse.

Carlos Franz y la cineasta Alicia Scherson brindaron la posibilidad de explorar juegos narrativos de entornos virtuales. Franz, a través de una novela epistolar neorrealista donde prima el modelo virtual de hiperrealidades, reflejos ilusorios y cambios de realidad, construye ambientes de suspenso y precariedad desde los cuales se pinta un mundo distópico, desde el cual es posible escapar virtualmente aunque la aplastante realidad termine imponiéndose. En el cine de Scherson, vía desrealización digital y uso del sonido, se van deconstruyendo las normas de género cinematográfico para localizarnos en el mundo de la sinestesia, informándonos de la fractura y recomposición de identidades, desde los límites de nación, ciudad, periferia y sistema capital. Se concluye en el tercer capítulo entonces, un cambio en la estructura del realismo mediante la existencia de rupturas del pacto narrativo y ficcional con el lector y el espectador a través del juego epistolar literario y la digitalización cinematográfica. Dentro del paradigma de la referencialidad local, estos recursos permiten reconfigurar los códigos de género cinematográfico y literario del imaginario nacional postmoderno a partir de la virtualización y el uso de formatos diversos.

Es oportuno concluir también que existe en la narrativa chilena de transición una matriz de significados que emanan de este tipo de producciones cuyo potencial nos confirma que existieron las herramientas para imaginarse Chile en los años de la dictadura y posteriores, fuera del protagonista-tipo que refleje un ideal de nación arbitraria y monolítica.

A través del discurso anticanónico, digital y posromántico, el neorrealismo de lo inmediato, como se demuestra en esta tesis, contradice la retórica del héroe romántico nacional por un lado, y establece identidades periféricas suspicaces de la memoria, por otro, exteriorizando una forma de discontinuidad en la historicidad narrativa asociada al trauma de la post-dictadura.

El desafío de identidad a nivel generacional como centro de la Nueva Narrativa Chilena de los '90 es mejor explicado desde lo liminal, desde los bordes del discurso realista de la democracia posdictatorial. Por lo mismo arribamos al capítulo final ya configurando las condiciones para establecer la existencia de un sujeto post-nacional, un antihéroe de-subordinado e incompleto cuyos esfuerzos de identidad apuntan más a la dislocación que a la estabilidad.

Lo vimos en particular en la relación del cuerpo y máquina en *Velódromo* y la relación del individuo y su memoria en *La ciudad anterior*. En el capítulo final se rearticulan las tecnologías de la memoria y del cuerpo partiendo de una postura literaria-imaginativa que construye micronarrativas antidisciplinarias y fatales como ejemplos de un neorrealismo nacional precario. Identificamos en el cine la existencia de fetichismos tecnológicos que amplifican la resistencia como centro de identidad. Llegamos a concluir que las subjetividades anti-disciplinarias, al resistirse al cambio que propone la modernidad (que metafóricamente es el espacio del realismo nacional progresista) promueven un discurso anti-teleológico de borde que atenta contra el imaginario liberal del héroe, el sujeto nacional normativizado.

La narrativa cinematográfica apela a la repetición y la exageración del gesto, amplificando el deseo de/por el cuerpo tecnológico. Este planteamiento sugiere la reinvención del sujeto supranacional desde la perspectiva de la teoría *cyborg*. Desde esta configuración se nos permite explorar las rupturas del discurso nacional o del realismo de la transición mediante

el sujeto cibernético como interface entre ambientes locales y globales, entre diversas culturas de nación, así como lo fue en los capítulos precedentes el antihéroe de acción reificado, la heroína digital o el inconcluso protagonista del *bildungsroman*. Este modelo post-teleológico de diseño de sí mismo como sujeto, siempre atrapado en el estado de gozo consumista de la máquina esquizofrénica del ser, nos da una nueva herramienta para analizar los registros narrativos de la transición y entender las implicancias de estas historias y estéticas para el estudio de este período fugaz⁹². *La ciudad anterior*, como metáfora del paradigma de la dictadura en retirada, nos relata justamente la condición dinámica del sujeto moderno, sus relativismos identitarios, su incomodidad para con la historia y la memoria, y por sobretodo, su insatisfacción con el estado presente. Por esto, concluimos también que existe un cuestionamiento a la identidad transicional chilena interna extrapolada en el contexto de narración y de nación.

Como bien planteamos en las páginas introductorias, los ejemplos del nuevo realismo post-nacional dan cuenta del agotamiento de los sistemas anteriores de representación en cuanto a la figura del héroe nacional. La riqueza del subtexto de la cultura popular y sus formas de expresión, la mezcla de subgéneros y formas textuales son casi inexploradas por el discurso canónico en sus contenidos y rígidos formatos. Por eso, se procuró crear diálogo sobre el *locus* de enunciación de este tipo de narrativa chilena de transición, incluyendo las dinámicas de enunciación de borde y de emergencias (o retrocesos) en torno a la memoria e identidades posthumanistas. También, quisimos contemplar la condición estética de fantasías periféricas (marginales) dentro de un contexto global. Esto implicó la necesidad de inclusión del cine como lenguaje local-global, para establecer durante la transición democrática chilena un soporte simbólico universal y globalizado que re-identifique los límites de la nación imaginada más allá

⁹² En la conceptualización de Gilles Deleuze y Félix Guattari, el sujeto deja de ser el centro que está habitado ahora por 'la máquina': el sujeto, su identidad son entonces periféricas. Ver *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. Print.

de la literatura y de los bordes, cuestionando y resquebrajando la elocuencia del realismo democrático nacional.

La importante labor académica de (de)reconstrucción imaginaria del nuevo discurso literario latinoamericano, debería incorporar la dialéctica entre alta y baja cultura aceptando flexibilizar las rígidas convenciones literarias e hibridizar las formas de producción de sentido. Ana María Amar Sánchez, ya había observado una tendencia cada vez más prominente en las humanidades: la relación de contacto y distancia entre la convención (alta cultura, exclusiva y formulista), y la novedad (géneros populares masivos), los que siempre han oscilado entre la mutua tensión y parodia (44).

Teniendo esta señal de cambio en mente, podemos concluir con certeza, mediante la revisión de los textos cinematográficos y literarios de la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, la existencia de un nuevo realismo de carácter post-nacional que presenta ruptura en cuanto a la retórica nacional heroica, problematiza los trazos de la dictadura y de su agenda neoliberal, y subvierte la agenda político-cultural de los gobiernos de la Concertación de los años de transición democrática en Chile. Mi tesis invita a aprovechar la oportunidad de reorganizar los conceptos ya anquilosados y visitar procesos de identidad nacional, a su vez poniendo elementos nuevos en discusión. Del mismo modo, contribuye a poner a la periferia anticanónica chilena como centro discursivo y entender cuáles son los paralelismos con otras realidades nacionales, regionales y globales, y con esto reintegrar el diálogo medular sobre quiénes fuimos, o imaginamos ser, durante este convulso período transicional de cambio de milenio.

APÉNDICE

FIGURAS

Figura 1: Entrenamiento



Figura 2: Escena final



Zaror

Carradine

Figura 3: Zetas y Jedis



Figura 4: Villanos en capa



Figura 5: Traje de *Mirageman*



Figura 6: Mandrill DVD



Figura 7: Casino *Atlantic City*, Perú



Figura 8: La otra identidad de Cristina



Figura 9: Cristina sigue a Tristán por la calle



Figura 10: La realidad fuera del videojuego



Figura 11: La polilla sale de la boca de Tristán



Figura 12: Simulacro videojuego *Street-Fighter II*



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses" *La Pensée*, 1970 (trans. Ben Brewster) Monthly Review Press (1971) Web. 07 May 2015.
<https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>
- Amar Sánchez, Ana María. "Canon y traición: Literatura vs cultura de masas." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.45 (1997):43-53. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 2006. Print.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999. Print.
- Appadurai, Arjún. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996. Print.
- . *Globalization*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Baker, Andy. *The market and the masses in Latin America: policy reform and consumption in liberalizing economies*. New York: Cambridge University Press, 2009. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983. Print.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003. Print.
- Bernardo O'Higgins*. Dir. Ricardo Larraín. Perf. Julio Milostich. Chile XXI, 2007. (DVD)
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994. Print.
- . *El lugar de la cultura*. (Trans. César Aira) Buenos Aires: Manantial, 2002. Print.
- Birkenmaier, Anke. "El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez" *Miradas: revista del audiovisual* (2004). Web. 17 Dec. 2015
http://www.pedrojuangutierrez.com/ensayos_ensayos_anke%20birkenmaier.htm
- Blade Runner*. Dir. Ridley Scott. Perf. Harrison Ford, Rutger Hauer. Warner Bros., 1982. (DVD)
- Blest-Gana, Alberto. *Martín Rivas*. Madrid: Cátedra, 1981. Print
- Bordwell, David. *Film Art. (8th Edition)* New York: McGraw Hill, 2008. Print.
- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial Sa, 1983. Print.

- Burotto, Darío y Ernesto Muñoz. *Filmografía del Cine Chileno, 1910-1997*. Santiago: MAC, 1998. Print.
- Brown, Andrew J. *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave MacMillan, 2010. Print.
- Brunner, José Joaquín. *Bienvenidos a la Modernidad*. Santiago: Planeta, 1994. Print.
- , Alicia Barros y Carlos Catalán. *Chile: Transformaciones Culturales y Modernidad*. Santiago: Flacso, 1989. Print.
- Butler, Christopher. *Postmodernism*. New York: Oxford University Press, 2002. Print.
- Careaga, Roberto C. “El nuevo mapa de la literatura chilena” *Diario La tercera online* (Enero, 2014) Web 10 Mar. 2016 <www.latercera.com> .
- Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Grijalbo, 1999. Print.
- y Carolina Díaz. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: Uqbar, 2007. Print.
- Chomski, Noam and Edward S. Sherman. *Manufacturing consent: the political economy of mass media*. New York: Pantheon Books, 1988. Print.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America*. Durham: Duke, 1994. Print.
- Collyer, Jaime. *Gente al acecho*. Santiago: Planeta, 1992. Print.
- . “Casus Belli: todo el poder para nosotros” *Apsi* 415 (1992) Web. 20 Jan. 2015 <www.memoriachilena.cl>
- Comentale, Edward P. (Ed). *Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007*. Bloomington: Indiana University Press, 2005. Print.
- Contreras, Gonzalo. *La ciudad anterior*. Santiago: Alfaguara, 1991. Print.
- Correa Sutil, Sofia. “Identidad y Globalización”. *Atenea*. 499.1(2009):11-32. Print.
- Cortínez, Verónica (ed.) *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Print.
- Corvalán, Luis. *Del anticapitalismo al neoliberalismo en Chile*. Santiago: Sudamericana, 2001. Print.
- Cuadros, Ricardo. “Revisión crítica del modelo de periodización generacional de Cedomil Goic” *Estudios de literatura chilena e hispanoamericana contemporánea*. Ed.

- Eduardo Barraza. Osorno: editorial Universidad de los Lagos, 1996. 53-58. Print.
- Debord, Guy. *The society of the spectacle (1967)*. New York : Zone Books, 1994. Print.
- Decante, Stéphanie. “Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90: el caso Fuguet”. *Arizona Journal of Hispanic Studies* 9.1 (2005):181-91. Print.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000. Print.
- . *The practice of everyday life*. Los Angeles: UCLA Press, 2011. Print.
- De la Parra, Marco Antonio. *Pantalla prohibida: la censura cinematográfica en Chile*. Santiago: Grijalbo, 200. Print.
- . *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*. New York: Interlink, 1994. Print.
- Deleuze, G., Guattari, F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. Print.
- Donoso, José. *La historia personal del Boom*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1988. Print.
- Dos Hermanos*. Largometraje. Dir. Martín Rodríguez. Perf. Luciano Cruz Coke, Pancho López. Roos Films S.A., 2000. (DVD)
- Downing, John, ed. *Film and Politics in the Third World* . New York: Autonomedia, 1987. Print.
- Epple, Juan Armando. “De la literatura como espionaje existencial: el *Infiltrado* de Jaime Collyer” *Albricia la novela chilena del fin de siglo*. Ed. Verónica Cortínez. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Print.
- Espinoza, Patricia. “Narrativa Chilena Hoy” *Nueva Narrativa Chilena*. Ed. Carlos Olivárez. Santiago: LOM, 1997. 65-74. Print.
- Estévez, Antonella. *Luz, Cámara, Transición: el rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago: LOM, 2005. Print.
- Fontaine, Arturo. *Oír su voz*. Santiago: Planeta, 1992. Print.
- Fornet, Jorge. “Nuevos paradigmas de la narrativa latinoamericana” *Latin American Studies Center*. 13(2005)1:37. Print.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1994. Print.

- . *Discipline and Punish*. New York: Vintage Books, 1995. Print.
- . *The History of Sexuality*. Vol. I. New York: Vintage, 1978. Print.
- Francia, Aldo. *El nuevo cine latinoamericano*. Santiago: LOM, 1990. Print.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard U.P., 2002. Print.
- Franz, Carlos. *Santiago cero*. Santiago: Punto de lectura, 1988. Print.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (eds.) *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996. Print.
- Fuguet, Alberto: *Sobredosis*. Santiago: Punto de lectura, 1990. Print.
- . *Mala onda*. Santiago: Alfaguara, 1991. Print.
- . *Por favor rebobinar*. Santiago: Punto de Lectura, 1998. Print.
- . *Las películas de mi vida*: New York: Harper Collins, 2003. Print.
- . *Aeropuertos*. Santiago: Alfaguara, 2010. Print.
- . *Missing, una investigación*. Santiago: Alfaguara, 2010. Print.
- . “Entrevista Aguja”. *Alberto Fuguet: escritor /lector*. Web. Feb. 20, 2015.
<http://alberto.fuguet.blogspot.com>
- Fukuyama, Francis. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution* Ney York: Macmillan, 2003. Print
- García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Print.
- . *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. Print.
- . *Consumers and citizens : globalization and multicultural conflicts*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Print.
- . *La Globalización Imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999. Print.
- García Márquez, Gabriel. *Chile, el Golpe y Los Gringos*. Bogotá: Latina, 1974. Print.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalisms*. New York: Cornell University Press, 2006. Print.

- Getino, Octavio. *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. San José: Veritas, 2005. Print.
- Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989. Print.
- González, María Elena. *Tres Momentos del Nacionalismo en Chile*. Caracas: Tropykos, 1989. Print.
- Gray, Chris Hables (ed.) *The cyborg handbook*. New York: Routledge, 1995. Print.
- Hall, Stuart y du Gay, Paul (eds.) *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996. Print.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" *The cybercultures Reader*. Ed. Bell, David and Barbara Kennedy. Routledge: NY, 2000. 291-324. Print.
- Hardt, Michael and Negri, Antonio. *Empire*. Cambridge, USA: 2000. Print.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. Print.
- . *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford, 2005. Print.
- Hensler, Christine. "Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria redefine the literary canon" *Hispania* 87.4 (2004): 692-702. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 1985. Print.
- Huyssen, Andreas. "Present pasts: media, politics, amnesia." *Globalization*. Ed. Arjún Appadurai. Durham: Duke University Press: 2001. 57-78. Print.
- Jameson, Fredric. *Postmodern, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992. Print.
- . *The Political Unconscious*. New York: Cornell, 1981. Print.
- . "On Magic Realism in Film." *Critical Inquiry* 12:2 (1986): 301-25. Print.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *La Independencia de Chile: tradición, modernización y mito*. Madrid: Mapfre, 1992. Print.
- Kiltro*. Dir. Ernesto Díaz Espinoza. Perf. Marko Zaror, Caterina Jadresic. Mandrill Films, 2006. (DVD)

- King, John. *El carrete mágico: una historia del cine Latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994. Print.
- Korama María. *Jorge Luis Borges: El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2005. Web. 20 Mar. 2016 <<http://www.itvalledelguadiana.edu.mx>>
- Laclau, Ernesto, Mouffe, C. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso, 2001. Print.
- Lahera, Eugenio (ed.) *Chile en los noventas*. Santiago: Dolmen, 1998. Print.
- Landsberg, Alison. "Prosthetic memory: Total Recall and Blade Runner" *Body Society* 1(1995): 175-188. Print.
- Lash, Scott and Jonathan Friedman (eds.) *Modernity & Identity*. Oxford: Blackwell, 1992. Print.
- Lauster, Martina. "Walter Benjamin's Myth of the 'Flâneur'" *The Modern Language Review*. 102.1(2007): 139-156. Print.
- León-Dermota, Ken. *And well tied down: Chile's press under democracy*. Connecticut: Praeger, 2003. Print.
- Levine, Daniel, ed. *Constructing Culture and Power in Latin América*. Ann Arbor: UM, 1993. Print.
- Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós, 1999. Print.
- Lewin, Blanca. "Entrevista a Ernesto Díaz Espinoza". *Revista de cine On/Off*. (Junio, 2012) Web. 3 Abril 2013 <<http://www.onoff.cl/onoff-tv/seccion/entrevistas/>>
- Loveman, Brian, and Thomas M. Davis. *The Politics of antipolitics: The military in Latin America*. Rowman & Littlefield, 1997. Print.
- y Elizabeth Lira. *El espejismo de la reconciliación política*. Santiago: LOM, 2002. Print.
- Lynd, Juliet. "Writing from the margins of the Chilean miracle: Daniela Eltit and the Aesthetics and politics of the transition." *Post-authoritarian cultures: Spain and Latin America's Southern Cone*. Ed. Luis Martín-Estudillo y Roberto Ampuero. Nashville: Vanderbilt University Press, 2008. 12-33. Print.
- Maier, Linda. "A McOndo Writer's Take on Literature in the Era of Audiovisual and Digital Communication: The Case of Alberto Fuguet's *Las Películas de mi vida*" *Hispania* 94.3 (2011):406-415. Print.
- Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell, 1995. Print.

- Mandrill*. Dir. Ernesto Díaz Espinoza. Perf. Marko Zaror, Celine Reymond. Mandrill Films, 2009. (DVD)
- Marisello, Francine. *The Art of Transition: Latin American culture and neoliberal crisis*. Durham: Duke University Press, 1991. Print.
- Marras, Sergio. *América Latina: marca registrada*. Barcelona: Zeta S.A., 1992. Print.
- Martínez, María de los Ángeles. *Laberintos Narrativos: estudio sobre espacios cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Gedisa, 2011. Print.
- Martín-Estudillo, Luis y Ampuero, Roberto (eds.) *Post-authoritarian cultures: Spain and Latin America's Southern Cone*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2008. Print.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs*. New Jersey: Princeton, 2000. Print.
- . "Geopolitics of Sensing and Knowing On (De) Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience". *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, EIPCP*. Web. 5 Mar. 2016. (<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>)
- Mirageman*. Dir. Ernesto Díaz Espinoza. Perf. Marko Zaror, María Elena Swett. Mandrill Films, 2007. (DVD)
- Moraña, Mabel (ed.) *Espacio urbano, comunicación, y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Iberoamericana, 2002. Print.
- Moreiras, Alberto. "Posdictadura y reforma del pensamiento." *Debates Críticos en América Latina*: Ed. Nelly Richard. Santiago: Cuarto Propio, 2008. 67-79. Print.
- Mouesca, Jacqueline, Carlos Orellana: *Cine y Memoria del Siglo XX*. Santiago: LOM, 1998. Print.
- Moulián, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM-ARCIS, 1997. Print.
- . *El consumo me consume*. Santiago: LOM, 1998. Print.
- Murcia Serrano, Inmaculada. "La estética del pastiche posmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson." *Contrastes: revista internacional de filosofía*. 15(2000):223-241. Print.
- Nagy, S., Leiva F. *Democracy in Chile: The legacy of September 11, 1973*. Portland: Sussex, 2003. Print.
- Nagy, S., Leiva. (eds.) *Democracy in Latin America : Thirty Years after Chile's 9/11*. Portland: Sussex Academic Press, 2005. Print.

- Negrón, Bárabara y Silva, María Inés (eds.): OPC: Políticas culturales: contingencia y desafíos. Santiago: LOM, 2011. Print.
- No. Dir. Pablo Larraín. Perf. Gael García Bernal. *Fabula*, 2012. (DVD)
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mèmoire" *Representations* 26 (1989): 7-25. Print.
- Olivárez, Carlos (ed.). *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago: LOM, 1997. Print.
- Orellana, Carlos. Ed. *Chile en la mira*. Santiago: Planeta, 1999. Print.
- . "¿Nueva narrativa o narrativa chilena actual?" Carlos Olivárez Ed. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM, 1997. 43-51. Print.
- Oses, Darío. *Chile en llamas*. Santiago: Planeta, 1992. Print.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005. Print.
- Passavant, Paul. *Empire's New Clothes*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Play*. Dir. Alicia Scherson. Perf. Viviana Herrera, Morocha Films, 2005. (DVD)
- Qureshi, Lubna. *Nixon, Kissinger and Allende: U.S. Involvement in the 1973 Coup in Chile*. New York: Lexington Books, 2008. Print.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Print.
- . *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 1999. Print.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Paris: Seuil, 2000. Print.
- Rodowick, David. *The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory*. Urbana: University of Illinois Press. 1988. Print.
- . *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. N.Y: Columbia, 1986. Print.
- Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig-Zag, 1957. Print.
- Ryan, Marie-Laure. *La narración como realidad virtual*. Barcelona: Paidós, 2004. Print.
- Salazar, Gabriel. "Construcción de Estado en Chile: la historia reversa de legitimidad". *Proposiciones*. 24 (1994): 92-110. Print.

- Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye*. Boston: Little Brown Books, 1991. Print.
- Se Arrienda*. Dir. Alberto Fuguet. Perf. Luciano Cruz Coke. Cinepata Films, 2005. (DVD)
- Shaw, Donald L. "The Post-Boom in Spanish American Fiction". *Studies in 20th Century Literature*: 19.1 (1995): 11-27. Print.
- Smart, Barry. Ed. *Michel Foucault: Critical Assessment Volume III*. Routledge: London, 1994. Print.
- Spiller, Roland (ed.) *Memoria, duelo y narración: Chile después de Pinochet*. Frankfurt: Vervuet Verlag, 2004. Print.
- Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós, 2001. Print.
- Stavans, Ilan. "La ciudad anterior de Gonzalo Contreras" *World Literature Today* 69.1 (1995): p.105. Print.
- Strachey, James (ed.) *Sigmund Freud: on the history of the psycho-analytic movement*. London: The Hogarth Press, 1914. Web. 5 Nov. 2015
http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdflibrary/Freud_MourningAndMelancholia.pdf
- Subercaseaux, Bernardo. *¿Chile: un país moderno?* Santiago, Chile : Zeta Ediciones, 1996. Print.
- . *Nación y cultura en América Latina: diversidad cultural y globalización*. Santiago: LOM Ediciones, 2002. Print.
- The Pervert's Guide to Cinema*. Dir. Sophie Fiennes. Perf. Slavoj Zizek. Amoeba Films, 2006. (DVD)
- Thayer, William. *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, 2006. Print.
- The Crow*. Dir. Alex Poyas. Perf. Brandon Lee. Paramount, 1994. (DVD)
- The Spy who loved me*. Dir. Lewis Gilbert. Perf. Roger Moore. MGM, 1977. (Film)
- Toloza, Cristián y Lahera, Eugenio (eds.) *Chile de los noventa*. Santiago de Chile: Presidencia de la República / Dolmen, 1998. Print.
- Tucker, Robert (ed.). *The Marx-Engels Reader*. New York: Norton, 1978. Print.

- Urbina, José Leandro. “Mala Onda de Alberto Fuguet: crecer bajo la dictadura”. *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*: Ed. Verónica Cortínez. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 83-100. Print.
- Urioste, Carmen de. “La narrativa española de los noventa: existe una ‘generación X’?” *Letras Peninsulares*. 3 (1997): 455-75. Print.
- Valdés, Juan Gabriel. *Pinochet's Economists: The Chicago School of Economics in Chile*. UK: Cambridge University Press, 1995. Print.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Barcelona: Planeta, 1996. Print.
- Velódromo*. Dir. Alberto Fuguet. Perf. Pablo Cerda. Adobe, 2009. (DVD)
- Waldman, Gilda. “Memoria y política: Consideraciones en torno a la nueva narrativa chilena” *Hispanica*, 29.87 (2000): 51-64. Print.
- Wallerstein, Immanuel. *After Liberalism. The collapse of Liberalism*. New York: New Press, 1995. Print.
- Wilson, Rob and Wimal Dissanayake. *Global/local: cultural production and the transnational imaginary*. Durham: Duke University Press, 1996. Print.
- Yúdice, George. *The Expediency of Culture: uses of culture in a global era*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- and Toby Miller. *Cultural Policy*. London: Sage, 2002. Print.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989. Print.
- . *Violence*. New York: Picador, 2008. Print.

MATERIAL CINEMATOGRAFICO SECUNDARIO

- Caluga o menta.* Dir. Gonzalo Justiniano. Chile, 1990
- La Luna en el Espejo.* Dir. Silvio Caiozzi. Chile, 1990
- La Frontera.* Dir. Ricardo Larraín. Chile, 1991
- Johnny 100 pesos.* Dir. Eduardo Gref-Marino. Chile, 1993
- Amnesia.* Dir. Gonzalo Justiniano. Chile, 1994
- Los naufragos.* Dir. Miguel Littin. Chile, 1994
- Historias de Fútbol.* Dir. Andrés Wood. Chile, 1997
- Pizza, Birra, Faso.* Dir. Adrián Caetano. Argentina, 1998
- El Chacotero Sentimental.* Dir. Cristián Galaz. Chile, 1999
- Coronación.* Dir. Silvio Caiozzi. Chile, 1999
- Amores Perros.* Dir. Alejandro González-Iñárritu. México, 2000
- Bastardos en el Paraíso.* Dir. Luis Vera. Chile, 2000
- El Gringüito.* Dir. Sergio Castilla. Chile, 2000
- Taxi para tres.* Dir. Orlando Lubbert. Chile, 2001
- La Fiebre del loco.* Dir. Andrés Wood. Chile, 2001
- Te amo made in Chile.* Dir. Sergio Castilla, 2001
- Cidade de Deus.* Dir. Fernando Meirelles. Brasil, 2002
- Sexo con amor.* Dir. Boris Quercia. Chile, 2002
- Los debutantes.* Dir. Andrés Waissbluth. Chile, 2003
- B-Happy.* Dir. Gonzalo Justiniano. Chile, 2003
- Sub Terra.* Dir. Marcelo Ferrari. Chile, 2003

Salvador Allende. Dir. Patricio Guzmán. Chile, 2004

Machuca. Dir. Andrés Wood. Chile, 2004

Cachimba. Dir. Silvio Caiozzi. Chile, 2004

Días de campo. Dir. Raoul Ruiz. Chile, 2004

Mi mejor enemigo. Dir. Alex Bowen. Chile, 2005

En la cama. Dir. Matías Bize. Chile, 2005

La hija del general. Dir. María Elena Wood, 2007

Solos. Dir. Jorge Olguín. Chile, 2008

Chile puede. Dir. Ricardo Larraín. Chile, 2008

Lokas. Dir. Gonzalo Justiniano. Chile, 2008

La buena vida. Dir. Andrés Wood. Chile, 2008

Tony Manero. Dir. Pablo Larraín. Chile, 2008

Dawson, Isla 10. Dir. Miguel Littin. Chile, 2009

La Nana. Dir. Sebastián Silva. Chile, 2009

Teresa. Dir. Tatiana Gaviola. Chile, 2009

La vida de los peces. Dir. Matías Bize, 2010

Música Campesina. Dir. Alberto Fuguet. Chile, 2011

Violeta se fue a los cielos. Dir. Andrés Wood. Chile, 2011

Joven y alocada. Dir. Felicitas Korn. Chile, 2012

Educación Física. Dir. Pablo Cerda. Chile, 2012

La danza de la realidad. Dir. Alejandro Jodorowsky. Chile/Francia, 2013

Gloria. Dir. Sebastián Lelio. Chile, 2013

Il Futuro. Dir. Alicia Scherson. Chile/Italia, 2013