



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Departamento de Literatura

**LA ESCRITURA COMO TÁCTICA ABISMADA DE LO
POLICIAL EN *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE
ROBERTO BOLAÑO**

Informe Final de Seminario, para optar al grado de Licenciatura en Lengua y
Literatura Hispanoamericana con mención en Literatura

Alumna:

Mabel E. Vargas Vergara

Profesor guía:

David Wallace C.

Sergio Caruman J.

Santiago, 2004

Dedicado a M^a Isabel Vergara

Agradecimientos

Mauricio Torrealba; Martín Centeno; Vicente Bernaschina;

David Wallace; Sergio Caruman; Bernarda Urrejola;

Guary Opazo; Luis Tapia; Gero Gacitua;

Javier Vargas; Sergio González Rodríguez; César Torrealba;

M^a Eugenia Horvitz; Grinor Rojo; Luz Ángela Martínez;

Alicia

INTRODUCCIÓN

(...) una hipótesis no constituye jamás una certeza

Umberto Eco

La Modernidad¹ sustentada tanto en el proyecto ilustrado que acredita el modelo científico para el avance tecnológico, como en el discurso emancipador del ser humano de las repúblicas emergentes; encuentran en el género de escritura policial, una fianza capaz de sustentar las nociones de Verdad, Ley y Justicia.

Los discursos que surgen a partir de la formación de la burguesía de los siglos XVIII y XIX en Europa, van de la mano con la evolución y sofisticación de los nuevos métodos de control social e identificación. Nace, en aquél periodo de profunda moralización, la figura del policía que defiende los intereses del Estado burgués y que obtiene en los relatos policiales un terreno de legitimación y legalización social.

No obstante, a poco andar del siglo XX, el relato moderno portador de la promesa de progreso de la humanidad, se erosiona y anuncia su fracaso en medio de guerras mundiales, desastres ecológicos, sistemas totalitarios y el triunfo del mercado. En este contexto, la figura del policía apto para asegurar la paz y el bien para los individuos, ya no es capaz de dar cuenta de la lucha contra el mal.

Surgen así nuevas escrituras, empujadas por la realidad social y asumidas principalmente por la literatura del continente americano. Estados Unidos primero y América Latina después, desarrollarán el llamado género negro que transgrede la normativa establecida desde el canon europeo de finales del siglo XIX. Escrituras que, en el caso latinoamericano y como revisaré más adelante, son movilizadas a partir de los periodos de dictadura, los cuales desplazan al criminal a un Otro incubado en la figura del Estado².

¹ Para revisar el desarrollo de la Modernidad, en ambas versiones, ver APÉNDICE 1.

² Una revisión más acabada de la discusión Modernidad / Posmodernidad en América Latina se encuentra en el APÉNDICE II

El objeto de este informe es, en un primer acercamiento, dar cuenta de cómo ciertas prácticas escriturales, generadas en América del norte primero y en América Latina de los años setenta después, contaminan y cuestionan el proyecto moderno sustentado primeramente en la razón y fundamentalmente en la utopía. En el caso de América Latina revisaré, concretamente, la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, postulando que *ésta obra establece la escritura a partir de una táctica que abisma lo policial, subvirtiendo y deslizando las categorías que, canónicamente, (con) forman el relato del crimen, sea en su versión clásica inglesa (novela de enigma) o en la versión estadounidense (novela negra)*. Escritura que desde mi punto de vista constituye un paso más allá -de torcedura y retorno- al género, y que se sitúa en un momento de inflexión entre la crisis extrema del gran relato y la (a)sumisión del modelo neoliberal.

En términos metodológicos expondré, como primer paso, los componentes del género policial a partir de una revisión diacrónica del mismo, la cual me permitirá revisar las transformaciones y desplazamientos de los elementos que lo disponen. Como segundo punto repasaré cómo lo policial se manifiesta en la escena local chilena, para después verificar su desarrollo en Latinoamérica. En un tercer momento ubicaré la alternativa neo-policial en Chile desde la novela *La ciudad está triste* de Ramón Díaz Eterovic, ello con el fin de revisar, comparativamente, la obra de Roberto Bolaño a través de algunas de sus novelas, para así facilitar algunas líneas de entrada a la obra que puntualmente me convoca. Finalmente, entraré de lleno –aunque acotadamente- al análisis textual propuesto de *Los detectives salvajes* con aplicación a lo anteriormente expuesto.

En último término, me gustaría señalar que escoger a Roberto Bolaño y su novela *Los detectives salvajes* como objeto movilizador de esta investigación, se vincula con la experiencia vital de haber vivido mi infancia y adolescencia en Ciudad de México. Años de entusiasmo extremo que, en determinado momento, me arrojaron a emprender la huída hacia un lugar muy semejante al desierto de Sonora, lleno de fantasmas y muertos silenciosos, como es Chile, mi país de origen. Mi origen vaciado. Mi ruina.

Capítulo 1

En esta primera parte, contextualizaré el género policial a partir de sus inicios en el siglo XIX. Lo anterior, con el fin de establecer líneas generales de definición de lo policial que permitan comprender y especificar el (sub) género negro.

1.1. MUSEO POLICIAL³

¿Acaso toda la sociedad burguesa no está operando como un gran misterio?

Ernst Bloch

*POLICÍACA (NOVELA) (Derivado de policía y éste del latín *polītīa*, -ae y este del griego *politeía* <<organización política>>)*

Diccionario Akal de Términos Literarios

La evolución del género histórico policial fija sus inicios en el siglo XIX bajo un cierto consenso que establece la recepción de Edgar Allan Poe, junto con la publicación de “Los crímenes de la Rue Morgue”, en Filadelfia en 1841, como el autor que instaura el modelo de funcionamiento del género policial clásico. Para Jorge Luis Borges “Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género”⁴. Si bien existen antecedentes que ven los orígenes de lo policial en textos como *Edipo Rey*, pasando por la *Biblia*, la novela de

³ En: DÉOTTE, JEAN LOUIS. *Catástrofe y olvido*. Santiago, Editorial Cuarto Propio. 1998 el autor revisa la noción de museo como colección de fragmentos, de ruina, que tiende precisamente a hacer desaparecer los objetos, es decir, los subsume en el olvido. Al mismo tiempo, nos recuerda que el Museo como tal, se erige como una de las instituciones propiamente modernas que afirman dicha condición. Siendo la policía otra de las instituciones que fundan, o más aún, avala y resguarda la Modernidad, resulta coherente postular un ‘museo policial’ a partir de la desaparición para la reapropiación –y por tanto la reaparición *otra-* de los objetos y seres humanos que ambas instituciones establecen. Veremos más adelante como opera ello en el caso de lo policial.

⁴ BORGES, JORGE LUIS: *Obras Completas*. Vol. IV. Buenos Aires. Emecé, 1996. 189pg.

caballería y la novela bizantina o, más actualmente, la gótica; lo propiamente policial comienza en la literatura a partir de la existencia de policías y detectives⁵. A esta ‘escuela’ adscribe el historiador Howard Haycraft quien, como lo señala N. Harrowitz, se opone a la idea de que Poe fuera un mero divulgador del género⁶.

La aparición de la figura del policía en la literatura se encuentra vinculada a la irrupción de la clase burguesa y su desarrollo en el contexto de la modernidad; al respecto, F. Jameson dice: “Es obvio que el origen del detective literario se encuentra en la creación de la policía profesional, que articuló la exigencia de prevención general del crimen con la necesidad de los gobiernos modernos de conocer y, por lo tanto, controlar los variados elementos de sus áreas administrativas.”⁷

Este momento, de profunda urbanización e industrialización en las sociedades, trae consigo la necesidad de proteger los beneficios obtenidos por la burguesía, lo que se traduce, en términos de Foucault, en un proceso de profunda moralización que opera sobre las capas populares del siglo XIX. Foucault fija el nacimiento de lo policial en dicho contexto “La sociedad industrial exige que la riqueza esté directamente en las manos no de quienes la poseen sino de aquellos que permitirán obtener beneficios de ella trabajándola. ¿Cómo proteger esta riqueza? Mediante una moral rigurosa: de ahí proviene esta formidable capa de moralización que ha caído desde arriba sobre las clases populares del siglo XIX [...] Ha sido absolutamente necesario constituir al pueblo en sujeto moral, separarlo pues de la delincuencia, separar,

⁵ La figura del detective, que será revisada en su evolución en adelante, resulta fundamental para la comprensión de lo policial en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño ya que se trata de una novela donde no existe uno o más detectives profesionales propiamente tales. Me interesa entonces, más que la formalización, la operatoria que porta todo detective en cualquiera de sus versiones, ya que al parecer en ello radica la clave de la confusión que, muy productivamente, genera el título elegido por Bolaño.

⁶ ECO, U. Y SEBEOK, T. (EDS.): *El signo de los tres. Dupin, Holmes y Peirce*. Barcelona, Lumen. 1999. 241ppp

⁷ En: LINK, D. (Compilador): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires, La marca. 1992. 63pp.

claramente el grupo de los delincuentes, mostrarlos como peligrosos, no sólo para los ricos sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el nacimiento de la literatura policíaca y la importancia de periódicos sucesos, de los relatos horribles de crímenes.”⁸

Hasta el siglo XVIII, la historia del crimen y su (re)presentación literaria, estaba dada por las figuras de la aristocracia o de lo popular; es así que encontramos reyes tiranos o asesinos populares, paladines de la justicia en manos del pueblo que se enfrentan a malvados príncipes, o caballeros del rey que defienden la corona por mandato divino. El paso de las narraciones de aventuras a un género propiamente policial se produce en la esquematización del crimen enigmático y su resolución por parte de un investigador a través del ejercicio netamente racional. Para Antonio Gramsci, en la narrativa policial, “Ya no asistimos a la lucha entre el pueblo bueno, sencillo y generoso, contra las fuerzas oscuras de la tiranía (jesuitas, policía secreta ligada a la razón de Estado o a la ambición de los príncipes particulares, etc.) sino tan sólo a la lucha entre la delincuencia profesional y especializada contra las fuerzas del orden legal, privadas o públicas, con arreglo a la ley escrita”⁹.

Se trata de la primera etapa del género, la más clásica y que contiene las reglas que lo fundan y afirman a partir de lo que Ricardo Piglia llama “el fetiche de la inteligencia pura”¹⁰. El foco se halla situado no tanto en aquello que devela, como en el proceso mental, lógico, que opera en la resolución del misterio: “[...] la novela policíaca tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico. Está cerca del crucigrama, en ese sentido.”¹¹ En términos de

⁸ FOUCAULT, M. En: LINK, D. (Compilador). 1992. Op. cit. 26pp.

⁹ GRAMSCI, A. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 25pp.

¹⁰ PIGLIA, R.: *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama. 2003.60pp

¹¹ BRECHT, B. En: LINK, D. (Compilador). 1992. Op. cit. 31pp.

Todorov¹², es la novela de enigma que surge desde el crimen, pero que pone el acento en el despliegue racional ejecutado por el policía¹³.

Es el momento de los precursores del género: Poe, Gaboriau, Conan Doyle, entre otros. Nace a la par que se desarrolla el género periodístico de la crónica, del cual se nutre en su realismo, pero que desborda en el ejercicio intelectual. Vemos que, el detective Dupin es un asiduo lector de las crónicas periodísticas que a diario informa la prensa: “Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente [...]”¹⁴.

Importa, entonces, la búsqueda de la verdad con un método racional, propio del discurso moderno de la burguesía del siglo XIX, y en un contexto urbano. La ciudad y su multitud son los escenarios donde el detective se mueve como la figura del *flâneur* de Baudelaire que observa la sociedad desde el incógnito anonimato que le proporciona la urbe: “Y si el ‘flâneur’ llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legítima su paseo ocioso. Su indolencia es sólo aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor.”¹⁵. La ciudad se manifiesta, a decir de Walter Benjamin, como el espacio del misterio y el enigma¹⁶ donde “El contenido

¹² TODOROV, T. En: LINK, D. (Compilador). 1992. Op. cit. 47pp.

¹³ El detective como un hermeneuta que busca develar un misterio oculto, un secreto que es posible clarificar, racionalizar y por tanto decir. Más adelante veremos como, para un escritor, Bolaño, dicho enigma se encierra en la palabra, en el lenguaje y sus modos de representación, que, en el caso de *Los detectives salvajes* se expresa –y oculta- en el único poema de Cesárea Tinajero al que los protagonistas pueden acceder.

¹⁴ BORGES, J.L. Op. cit. 193pp.

¹⁵ BENJAMIN, W. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 13pp.

¹⁶ En *Los detectives salvajes* la ciudad por excelencia es Ciudad de México, el DF, pero que se expande y disemina en múltiples lugares ‘otros’ como Barcelona, Madrid, Tel Aviv, Santiago de Chile, París, etc.

social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad.”¹⁷

Inglaterra genera los principales exponentes del canon: Edgar A. Poe; Arthur Conan Doyle; G.K. Chesterton; Ágatha Christie; entre otros, estableciendo los mecanismos operativos y estructurales que lo componen. En este periodo, la novela de enigma –o policial clásica- se constituye a partir de los elementos que la ciencia positiva entrega. Así, la figura central del relato será el detective -con Auguste Dupin y Sherlock Holmes como sus máximos representantes-, el cual, a partir de su capacidad de observación, develará el enigma que se le presenta.

Deducción, inducción y, principalmente, abducción, son las formas de raciocinio que el detective emplea para llegar a la verdad. La abducción o retroducción, a menudo confundida con la inducción, es un concepto rescatado por la lógica de Ch. S. Peirce a partir los trabajos de Aristóteles en *Analíticos Segundos* según el cuál, es posible establecer el origen de una cosa si es que ya hemos definido qué es esa cosa: “No hay diferencia entre lo que Peirce llamaba hipótesis o abducción y el esfuerzo con que, según Aristóteles, se formula una definición, que expresa *lo que* es una cosa, explicando tentativamente *por qué* la cosa es lo que es.”¹⁸

La también llamada novela-problema¹⁹ toma para sí el paradigma científico de la modernidad²⁰. Hay confianza en la resolución de los misterios de la sociedad a través de la inteligencia del hombre, o mejor, a través del método. Es así que el detective se constituye en

¹⁷ BENJAMIN, W. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 14pp.

¹⁸ ECO, U. Y SEBEOK, T. (EDS.). Op. cit. 271pp.

¹⁹ CARGILL, B: *De Auguste Dupin a Philiphe Marlowe: Transformaciones del personaje del detective en el relato del crimen*. Tesis para optar al grado de Magíster. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 1997. 14pp.

²⁰ Para un marco mayor del desarrollo del paradigma moderno ver APÉNDICE 1

un héroe moderno, en tanto su triunfo culmina con el descubrimiento de la verdad y con la restitución del orden²¹ que el crimen había reemplazado²².

Por otra parte, los avances tecnológicos produjeron nuevos y más eficientes métodos de identificación y control social. Un ejemplo definitivo de ello es la aparición en 1888, y como medio de individualización, de la huella digital, restando terreno a la anónima vida del hombre en la urbe. Walter Benjamin dice al respecto: “La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre.”²³

El enigma a develar es el crimen, el objetivo será, entonces, la identificación del criminal y su forma de ejecución. Para ello, el detective se vale del seguimiento de pistas o huellas: indicios²⁴, que, en términos de Umberto Eco, no deben confundirse con la noción de síntoma: “La diferencia entre síntomas e indicios se debe al hecho de que para los síntomas la enciclopedia registra una contigüidad, presente o pasada, *necesaria* entre el efecto y la causa, y la presencia del efecto nos remite a la presencia necesaria de la causa; mientras que para los indicios la enciclopedia sólo registra una *posible* contigüidad pasada entre el poseedor y lo

²¹ Tanto en *Los detectives salvajes* como en otras novelas de Bolaño como *Monsieur Pain* o *La pista de Hielo*, no hay restitución del orden ya que los márgenes de la verdad se diluyen o se mantienen siempre en la opacidad de la mirada extraviada del ‘detective’

²² “El crimen trae desorden.” CAPRETTINI, G. P. En: ECO, U. Y SEBEOK, T. (EDS.). Op. cit. 200pp

²³ BENJAMIN, W. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 16pp.

²⁴ En el caso de *Los detectives salvajes*, vemos que en la segunda parte, los detectives (personificados en la polifonía de voces que hablan de Belano y Lima) entregan indicios acerca de los protagonistas, pero lo hacen desde una mirada que podríamos definir como intersticial, es decir, abductivamente en tanto van desde un indicio (hecho particular) hacia otro indicio (hecho particular) y no llegando a una totalidad que permita resolver una lectura lineal, única. Es decir, como una cadena de referencias que nunca llega a concretarse.

poseído, y la presencia de lo poseído nos remite a la posible presencia del poseedor.”²⁵ A través de dichos indicios el investigador establece –abductivamente- una hipótesis que luego deberá ser corroborada, donde: “[...] la mejor hipótesis es la más simple y natural, la más fácil y económica de comprobar, y que, sin embargo, contribuirá a la comprensión de la gama más amplia de hechos.”²⁶ El relato policial clásico ve en todo enigma la presencia de una causa que hay que descubrir, sin embargo para Roberto Bolaño, el problema reside en saber si efectivamente existe dicha causalidad: “Entonces le dije lo que me había estado rondando por la cabeza. Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y eso resume todo.”²⁷

El detective Sherlock Holmes, aparecido por primera vez en la novela *El Estudio Escarlata*, en 1887, se enorgullecía de emplear lo que él denominaba método analítico, sobre el cual M. Truzzi, dice: “Al hecho de razonar desde una serie de incidentes hasta sus consecuencias, Holmes lo llama razonamiento ‘sintético’, mientras que razonar ‘hacia atrás’, desde los resultados hasta sus causas, lo llama razonamiento ‘analítico’.”²⁸

Así, la operación analítica corresponde al razonamiento abductivo: “Aunque Holmes habla a menudo de sus *deducciones*, lo cierto es que, en el canon, aparecen muy pocas. Ni las inferencias más comunes de Holmes son técnicamente *inducciones*. Para ser exactos, Holmes muestra uniformemente lo que C. S. Pierce llama *abducciones*.”²⁹

En el esquema del semiótico norteamericano, la abducción parte desde un hecho particular, sin teoría que lo sustente, hacia una hipótesis y en búsqueda de una teoría que descifre el

²⁵ ECO, U. Y SEBEOK, T. (EDS.). Op. cit. 282pp.

²⁶ SEBEOK, T / UMIKER-SEBEOK, J. En: ECO, U. Y SEBEOK, T. (EDS.). Op. cit. 44pp.

²⁷ BOLAÑO, ROBERTO: *Los detectives salvajes*. Barcelona. Anagrama. 1998. 397pp

²⁸ TRUZZI, M. En: ECO, U. Y SEBEOK, T. (EDS.). Op. cit. 95pp.

²⁹ TRUZZI, M. En: ECO, U. Y SEBEOK, T. (EDS.). Op. cit. 100pp.

enigma. En definitiva haciendo un recorrido ‘hacia atrás’ como lo describe el propio Holmes: “Son muchas las personas que, si usted les describe una serie de hechos, le anunciarán cuál va a ser el resultado [...] Sin embargo, son pocas las personas que, diciéndoles usted el resultado, son capaces de extraer de lo más hondo de su propia conciencia los pasos que condujeron a ese resultado.”³⁰

Durante la primera mitad del siglo XX, el relato de crimen, en su versión clásica, vive un agotamiento temático y estructural. Ello producto de la crisis epistemológica que vive Occidente, por cuanto la ciencia y la racionalidad no pudieron concretar la promesa moderna de progreso y seguridad: “Popper, entre otras ideas sostiene que la inducción es mítica, la búsqueda de la certeza científica imposible y todo el conocimiento eternamente falible.”³¹

La figura del detective infalible pierde vigencia hacia la Segunda Guerra Mundial, aunque ya antes venía en descenso al verse inmerso en un contexto social que lo desdibujaba como modelo. Al respecto, B. Cargill recuerda: “[...] los motivos del relato de crimen británico debían ser personales y en ese sentido, racionales. No se permitían las motivaciones de estado, de política, religiosas o de insanidad mental. El detective debía verse enfrentado a un sólo criminal (en ausencia), en un espacio determinado y con una enorme cantidad de pistas que barajar... un juego que debía regirse por el ‘fair play’, es decir, ajena a la violencia, los trucos y los reveses narrativos... el detective no podía llegar a una conclusión por instinto...”³² En el mismo sentido Daniel Link establece la diferencia: “El asesinato político (Kennedy, Rucci, 30.000 desaparecidos) rara vez aparecerán en las páginas policiales de los diarios (...).”³³ La razón, por sí misma, no fue capaz de dar respuestas a las nuevas problemáticas y la incertidumbre se superponía a la ciencia positiva. La realidad social exponía elementos como violencia, corrupción, organizaciones criminales, contra los que un detective solitario poco o nada podía hacer.

³⁰ CONAN DOYLE, A: *Estudio en escarlata*. Buenos Aires. Gárgola. 2004. 180pp.

³¹ ECO, U. Y SEBEOK, T. (EDS.). Op. cit. 12pp.

³² CARGILL, B. Op. Cit. 18pp.

³³ LINK, D. (Compilador). Op. cit. 10pp.

Junto a los cambios que el modelo epistemológico sufría, encontramos también que la burguesía vivía transformaciones sociales que la convertían cada vez más en la “nueva” clase media, caracterizada por una mayor urbanización en sus modos de vida, además de la creciente profesionalización de sus integrantes: “Conforme el número de granjeros independientes, artesanos y comerciantes disminuyó, aumentó el número de técnicos, oficinistas y empleados de las famosas industrias de servicio.”³⁴.

Este nuevo acomodo de la clase burguesa, sumado a los avances tecnológicos en boga, conducen a una gran masificación del consumo, generando nuevas necesidades desde él: “La decadencia de las agricultura y el inmenso éxodo del campo a la ciudad, el monstruoso crecimiento de las áreas conurbanas metropolitanas (de manera mucho más acelerada a mediados del siglo XX que a mediados del XIX), la distancia cada vez mayor entre la casa y el trabajo, la galopante contaminación del ambiente, el polvo, el ruido, la intensificación de la tensión nerviosa ejemplificada en la cinta transportadora: todos esos fenómenos crean una fuerte necesidad de distracción.”³⁵ La literatura policíaca no escapa a ello convirtiéndose en : “[...] el opio de la ‘nuevas’ clases medias en el sentido estricto de la fórmula original de Marx: como una droga psicológica que distrae de las insostenibles faenas de la vida cotidiana.”³⁶

1.2. CATÁSTROFE Y NOVELA NEGRA

¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?

Bertolt Brecht

El crimen es excesivo

Daniel Link

En la década de los años veinte surge en Estados Unidos la figura del detective ‘duro’ que rompe con la tradición británica del Gran Detective³⁷. La transformación del personaje modifica de manera radical la normativa del relato policial inglés. La marca fundamental de

³⁴ MANDEL, E. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 54pp.

³⁵ MANDEL, E. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 54pp.

³⁶ MANDEL, E. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 54pp.

³⁷ CARGILL, B. Op. Cit. 4pp.

dicha alteración se da por el desplazamiento del foco en el relato. Es así que, siguiendo a Todorov, a diferencia de la novela-enigma donde la narración refiere a un crimen o suceso anterior, en la novela negra norteamericana el relato coincide con la acción: “[...] la primera (historia), la del crimen, cuenta ‘lo que efectivamente ocurrió’, en tanto que la segunda, la de la investigación, explica ‘cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos’ [...] La novela negra es una novela policial que fusiona las dos historias o, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción.”³⁸. De esta manera, lo que se produce es la sustitución de la retrospectiva a favor de la prospección³⁹: “Ninguna novela negra ha sido presentada en forma de memoria: no hay punto de llegada a partir del cual el narrador abarcará los acontecimientos pasados, ni sabemos si llegará vivo al fin de la historia.”⁴⁰ La novela negra, situada desde un presente desmemoriado rompe con una de las condiciones del relato moderno que incorpora la memoria a través de la temporalidad histórica.⁴¹

En la novela-problema desarrollada en Europa, la matriz está dada por los procesos mentales realizados por el detective para la resolución de un enigma; en oposición a ello, la nueva versión norteamericana privilegia el crimen puesto en, y motivado por, su contexto político-social: “La corrupción social, sobre todo entre los ricos, se desplaza ahora hacia el centro de la trama, junto con la brutalidad, un reflejo tanto del cambio en los valores burgueses provocado por la primera guerra mundial, como del impacto del hampa organizada.”⁴²

³⁸ TODOROV, T. 1974. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 49pp.

³⁹ Como veremos en el análisis de *Los detectives salvajes*, Bolaño tiende a extremar la prospección cuando la búsqueda de Cesárea Tinajero es el desplazamiento del crimen hacia un futuro, el punto de llegada no será la resolución del crimen si no la ejecución de éste.

⁴⁰ TODOROV, T. 1974. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 49pp.

⁴¹ Elemento, la memoria, que configura la verdad científica en términos de J-F Lyotard. Ver APÉNDICE I

⁴² MANDEL, E. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 52pp.

Se constituye, por tanto, un relato crítico de la realidad en que se mueve el detective. Ricardo Piglia sentencia: “Allí se termina el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza... el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad vista desde el crimen.”⁴³

De esta manera, es posible caracterizar al relato negro como obsceno⁴⁴ en tanto convoca a escena a aquello que la novela de enigma ausenta: el crimen. Lo hace, además, despojándolo de la asepsia inglesa donde el criminal era un individuo solitario, asocial, y su oponente, el detective, era un personaje que resolvía el enigma tan sólo observando el lugar del crimen (previamente ejecutado) y ejerciendo el juego racional de la inteligencia desde la inmovilidad del estudio de su casa; operativa donde el crimen era reducido a un dato más de la causa: “[...] por supuesto el caso límite paródico de esa figura es el Isidro Parodi de Borges y Bioy que resuelve los enigmas sin moverse de su celda en la penitenciaría [...]”⁴⁵.

Por su parte, en el relato negro, el criminal complejiza su identidad en tanto aparece vinculado a mafias u organizaciones criminales, las que no pocas veces están, a su vez, conectadas con instituciones estatales corruptas: “Con un marcado carácter realista, las obras norteamericanas desde principios de siglo hasta 1940 cumplieron una importante función social y cultural al representar miméticamente el crítico y agitado ambiente político-social que se vivía con motivo del imperio del gángster, la controvertida ley seca, el contrabando y la depresión económica.”⁴⁶ Se trata de un ambiente de alta peligrosidad, en extremo violento, donde poder e interés motivan la acción. En dicho contexto, el detective se muestra irracional, llevado

⁴³ PIGLIA, R. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 56pp.

⁴⁴ Desde la noción de Horacio, quien dice: “no pongas en escena las *cosas* que deben hacerse adentro [...]. Que Medea no degüelle a sus hijos delante del pueblo, o que el criminal Atreo no haga conocer en público entrañas humanas;” HORACIO. *Arte Poética*. Imprenta parisiense L. Berger y comp. Anotada y explicada con una traducción literal de Manuel A. Fuentes. Paris. 1867

⁴⁵ PIGLIA, R. Op. cit. 60pp.

⁴⁶ CARGILL, B. Op. cit. 60pp.

constantemente a la necesidad de improvisar, y actuando desde el instinto y los impulsos inmediatos⁴⁷.

La figura del detective duro norteamericano, conocido como el *hard-boiled* (“duro y en ebullición”)⁴⁸, se distancia de sus antecesores británicos, y se opone principalmente a partir una nueva performatividad. Bárbara Cargill lo caracteriza del siguiente modo: “[...] su métodos de investigación son altamente erráticos, no privilegian la deducción ni el análisis; entienden que frente a tal nivel de degradación y desorden en que se encuentra el mundo, el método científico pierde credibilidad y certeza al centrarse en la resolución de sólo un enigma en particular y viéndose imposibilitados de dar respuestas más amplias y complejas.”⁴⁹ De esta manera, el relato negro se posiciona desde una lógica eventual que incorpora azar y error, contaminando con ello, y desestabilizando, el método del Gran Detective⁵⁰.

La obscenidad expuesta en la versión negra del género, nos lleva al hecho de que, desde una visión comparativa, sus relatos se constituyen, en cierto modo, como “malas” novelas policiales, o, desde una lectura policial clásica, ilegibles: “A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas [...], está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles: quiero decir, eran relatos salvajes, primitivos, sin lógica.”⁵¹. El relato negro hiperrealiza la representación desplazando el foco al crimen, y exhibiendo en un primer plano

⁴⁷ En *Los detectives salvajes*, quien finalmente da muerte a Cesárea Tinajero es un policía que ayuda a un proxeneta en su afán por recuperar a Lupe, la prostituta con la que van huyendo los protagonistas de la historia. El escenario es el México de los años setenta erosionado por la corrupción y la violencia ejercida particularmente contra la mujer, tema que posteriormente Bolaño desarrollará en *2666*, su novela póstuma.

⁴⁸ COMA, J.: *Diccionario de la Novela Negra Norteamericana*, Barcelona, Anagrama. 1986. 101pp.

⁴⁹ CARGILL, B. Op. Cit. 72pp.

⁵⁰ En lo que Lyotard define como la “condición posmoderna”. Ver: APÉNDICE I.

⁵¹ PIGLIA, R. Op. cit. 60Pp.

la condición violenta y arruinada de su operativa así como la crisis que porta su antecesor, el policial clásico, en tanto escritura del relato moderno ilustrado⁵².

El (sub)género negro nace a mediados de los años veinte en las llamadas revistas *pulp*, entre las que destaca *Black Mask*⁵³, publicación de bajo costo donde salieron a la luz los mejores exponentes del género: Dashiell Hammett y Raymond Chandler, entre otros. Rápidamente mediatizadas desde la masividad de los tirajes, las revistas *pulp* se sumaron a instancias como los relatos folletinescos, los cuales eran de un alto consumo. No tardaron en convertirse en productos en serie, con entregas periódicas que mostraban las aventuras de sus protagonistas: “El culpable podrá ser un magnate local, una estrella de Hollywood o un rico aventurero, en vez de un patético mayordomo en una casa de campo británica o un joven frívolo dispuesto a obstaculizar el otorgamiento de una herencia.”⁵⁴

Los escritores del *pulp* fueron, además, los encargados de generar los guiones que darían vida al cine negro⁵⁵. Dashiell Hammett, James M. Cain o Raymond Chandler, elaborarían textos orientados a la industria del cine en Estados Unidos o cederían los derechos de algunas de sus novelas⁵⁶. El éxito de ventas alcanzado por este tipo de relatos motivó la proliferación de autores y obras, con la consiguiente degradación del prestigio literario del género, siendo considerado, finalmente, como “menor”.

⁵² Desde la noción de ruina planteada por Jean Louis Déotte (1998). Ver: APÉNDICE I.

⁵³ “El género (negro) se constituye en 1926 cuando el “Capitán” Joseph T. Shaw se hace cargo de la dirección de *Black Mask, pulp magazine* fundado en 1920 por el muy refinado crítico Henry L. Mencken.” PIGLIA, R. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 56p

⁵⁴ MANDEL, E. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 53Pp.

⁵⁵ “... ¿qué es el *roman noir* sino la película haciendo erupción en la literatura popular, tal como el *thriller* más tarde se volcó en el cine por vía de las historias de hampones primero y, después, de las historias de suspenso?.” MANDEL, E. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 53pp.

⁵⁶ Es el caso, entre otros, de *El halcón maltés* (1941) de Dashiell Hammett, película adaptada en al menos tres ocasiones.

La condición mercantilizada que porta la nueva versión del relato policial a partir de los niveles de masificación que alcanza, se pone de relieve en la propia figura del detective. A diferencia de su antecesor, el detective duro norteamericano se encuentra despojado de las condicionantes morales que le pudiesen generar sus métodos. Este personaje vive de su trabajo como detective, recibiendo dinero por ello; de hecho, ya no opera desde el estudio de su casa sino que ahora ocupa una oficina, la cual a menudo es una Agencia⁵⁷. Tampoco le incomoda obtener información por medio de sobornos o amenazas. Para Bárbara Cargill, este *modus operandi*, termina con el maniqueísmo clásico del Bien y el Mal, ya que elementos como la violencia, el dinero, la ilegalidad o la mentira, no generan las contradicciones existenciales que pudieran esperarse⁵⁸. Ello no quiere decir que el detective de la novela negra esté desposeído de toda ética, al contrario, se manifiesta como un personaje incorruptible frente a la posibilidad de venderse al mejor postor: “[...] se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero. El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo.”⁵⁹

Desde esta perspectiva, la serie negra transita en discursos ideológicos ambiguos que, por una parte, exponen y denuncian la corrupción de las sociedades y sus instituciones, -configurándose en términos de Gramsci como relatos contra hegemónicos⁶⁰-, pero que, al mismo tiempo, se enmarcan en las estrategias que el mercado demanda: “[...] creo que justamente porque estos relatos son ambiguos se producen entre nosotros lecturas ambiguas,

⁵⁷ “El Continental Op (D. Hammett) debe su nominación exclusivamente al hecho de ser ‘operador’ –agente- de la Continental Detective Agency, con sede en San Francisco.” CARGILL, B. Op. Cit. 61pp.

⁵⁸ CARGILL, B. Op. Cit. 73pp.

⁵⁹ PIGLIA, R. En: LINK, D. (Compilador). Op. cit. 57pp.

⁶⁰ Gramsci define la hegemonía como el liderazgo cultural ejercido por la clase dirigente. En este sentido, compara la hegemonía con la coerción sin igualarlos. Diríamos que la cultura se establece como un campo en disputa por lograr la hegemonía social, lucha en al que distintas instituciones funcionan en pos de ello. Para examinar la discusión sobre ideología, ver APÉNDICE III

o, mejor, contradictorias: están quienes a partir de una lectura moralista condenan el cinismo de estos relatos; y están también quienes le dan a estos escritores un grado de conciencia que jamás tuvieron, y hacen de ellos una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht.”⁶¹.

Finalmente, para Ricardo Piglia los relatos de la novela negra norteamericana son coherentes con el contexto histórico e ideológico en el que nacen: “En última instancia [...] el único enigma que proponen –y nunca resuelven- las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley, es la única ‘razón’ de estos relatos donde todo se paga. En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas.”⁶²

⁶¹ PIGLIA, R. Op. cit.. 62pp.

⁶² PIGLIA, R. Op. cit. 62pp.

Capítulo 2

Como segundo punto, caracterizaré dentro de la producción local, tanto el desarrollo del género como sus tendencias, para, finalmente, revisar de qué manera ello se manifiesta en la literatura latinoamericana.

2.1. GÉNERO (NEO) POLICIAL Y ESCENA LOCAL

Que haya Ley no significa que haya Justicia o Verdad.

Simplemente garantiza que hay Estado

Daniel Link

La historia se escribe después de las catástrofes

Bertold Brecht

El relato policial chileno no tuvo un desarrollo importante o de mayor repercusión en la literatura regional, al menos en lo que respecta a sus orígenes y posterior evolución hasta mediados del siglo XX. De hecho, son escasos los nombres y las obras que se destaquen en este periodo. Mientras en el resto de Latinoamérica el género era asumido de manera más frontal, en Chile se avanzó tímidamente sin haberse constituido nunca como tradición. No obstante, es posible identificar algunas etapas que evidencian una clara conciencia del género, especialmente aquella que seguía los lineamientos dados por el canon de la época.

Al igual que en el resto del continente de habla hispana, la difusión del género se inicia a partir de que llegan las primeras traducciones de los relatos policiales clásicos. En esta etapa, que para Magda Sepúlveda “consiste en una estilización de las poéticas europeas”⁶³, aparece como precursor del género, uno de sus principales exponentes, Alberto Edwards (1874-1932), de profesión abogado y creador del detective Roman Calvo que era presentado como “El

⁶³ GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M: *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea (Las novelas de Heredia)*. Santiago, Mosquito comunicaciones. 2002. 51pp.

Sherlock Holmes chileno”⁶⁴. Así, el detective criollo, toma del modelo Europeo todas las estrategias del relato policial clásico o novela de enigma. Con un marcado tinte positivista, Edwards –quién además se desempeñó en distintos cargos públicos e incluso llegó a ser ministro de Hacienda hacia el año 1915-, adopta para sí la figura moderna del Gran Detective que le permite difundir el proyecto ilustrado de la creciente República chilena. De esta manera, el personaje de Román Calvo, se configura como un conocedor de las costumbres e historia de Chile, y se mostrará como un hombre culto, racional, y fiel representante de una época donde el optimismo y la confianza del progreso marcaban la agenda de las naciones latinoamericanas emergentes⁶⁵. La búsqueda de la identidad nacional está presente, pero sin perder de vista el modelo ilustrado cuyo fundamento es la ciencia positiva. Tal como lo exponen Guillermo García-Corales y Miryam Pino: “Estos autores [...] trabajan en clave de copia mimética la tradición anglosajona de la ficción policial deductiva con función primordial lúdica, ‘de enigma’ o ‘de cuarto cerrado’.”⁶⁶

En este periodo, muchos de los escritores que desarrollan el género policial utilizan seudónimos, hecho que, para el escritor Ramón Díaz Eterovic, reflejaría los extendidos prejuicios existentes en torno al que, ya entonces, era considerado un género menor⁶⁷. Muestra de ello son autores como el propio Alberto Edwards que se presentaba con el seudónimo de Miguel de Fuenzalida; además de Camilo Pérez de Arce, que utilizó los seudónimos de Guillermo Blanco y James Endhard; Luis Insulza Venegas cuyo seudónimo es L. A. Isla⁶⁸; el

⁶⁴ EDWARDS, A.: *Román Calvo. El Sherlock Holmes chileno*. Santiago de Chile. Editorial del Pacífico S.A. 1953.

⁶⁵ Para un mayor desarrollo del proceso de la Modernidad en América Latina ver: APÉNDICE II

⁶⁶ GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 54pp.

⁶⁷ DÍAZ ETEROVIC, R. (Selección y prólogo): *Crímenes Criollos. Antología del cuento policial chileno*. Santiago de Chile. Mosquito Editores. 1994. 8pp.

⁶⁸ “[...] en su antología *El cuento policial latinoamericano* (1964), Donald A Yates incluye a dos escritores chilenos: Alberto Edwards (1874-1932) y L. A. Isla (1920)” GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 52pp.

Premio Nacional de Periodismo Luis Enrique Délano, quién usó los seudónimos de Mortimer Gray y José Zamora; Eugenio Díaz Leighton y José Leal quienes emplearon como seudónimo el nombre de Mauro Yberra; entre otros ejemplos. En esta primera etapa del género, fueron pocas las editoriales que acogieron la narrativa policial. Entre ellas, una de las que más promovió la literatura de enigma fue Zig Zag, a través de su colección ‘La Linterna’, donde fueron publicados las traducciones de los clásicos provenientes de Europa y Estados Unidos y algunos autores locales. Mayoritariamente, los escritores difundieron sus relatos en revistas (*Pacífico Magazine*) o diarios.

A partir de la irrupción de la novela negra norteamericana, el panorama de la literatura policial en el ámbito local comienza a modificarse, asumiendo los códigos de las nuevas formas narrativas. La inclusión del realismo social y político, poco a poco se convierte en materia de ficción. Aparecen en la escena escritural novelas como *Muerte en Shangai* (1953) de Juan Martín, cuya temática se vincula con los conflictos entre Oriente y Occidente cerca de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, es con René Vergara (1916-1981) que el relato negro es aplicado con referencia al plano local. La narrativa de Vergara⁶⁹ despliega la crudeza de la forma sin concesiones, exponiendo la miseria y la degradación humanas desprovistas de filtros. El protagonista de sus obras es el detective Carlos Cortés, el ‘Mono’, personaje que “bebe cerveza, abomina de Agatha Christie y en su vida ha visto ‘más exhumaciones que bautizos’.”⁷⁰ A decir de Díaz Eterovic: “Con Vergara se puede decir que desaparece la ‘inocencia’ en la literatura policial en Chile.”⁷¹

El golpe de estado chileno de 1973 configura un contexto mucho más radical para la escena literaria, dentro de la cuál, el relato negro se configura como un discurso contra hegemónico,

⁶⁹ Con títulos como: *Las Memorias del Inspector Cortés*; *¡Qué sombra más larga tiene ese gato!* (1971); *Más allá del crimen*; y *La otra cara del crimen*

⁷⁰ DÍAZ ETEROVIC, R. (Selección y prólogo). Op. cit. 10pp.

⁷¹ DÍAZ ETEROVIC, R. (Selección y prólogo). Op. cit. 10pp.

de resistencia y denuncia, que encuentra su representación a partir de los años ochenta⁷²: “[...] es factible entender la generación del 80 como el conjunto de actores sociales que ejecutan acciones de arte diversas cuyo marco histórico es el golpe de estado de 1973, lo cual no significa un conglomerado homogéneo.”⁷³ En este periodo, el género negro se constituye como una más de las manifestaciones cuyo discurso refiere al contexto anómalo que vive la sociedad: “[...] la generación del 80 y su discurso emergente, alternativo y marginal cuenta con un hábitat definido: la violencia institucionalizada.”⁷⁴ Guillermo García-Corales y Miriam Pino caracterizan esta generación⁷⁵ en contraste con sus antecesores llamados “novísimos”: “[...] el grupo de postboom chileno o los novísimos –Antonio Skármeta, Poli Délano, Ariel Dorfman, Mauricio Wacquez y otros- fue casi exclusivamente del exilio externo, la generación del 80 se gesta en la política interna, crudamente represiva, que posee en sí un conjunto normativo de disciplinamiento y con ello un discurso unidireccional.”⁷⁶

En el ámbito del género policial, se constituye en América Latina una nueva variante: el neopoliciaco⁷⁷. Esta nueva categoría, que nace a la luz de las dictaduras latinoamericanas y se diferencia de la novela negra norteamericana, en que ésta última, observa y denuncia la

⁷² También llamada “generación del exilio interno, generación emergente, generación del 87, generación marginal, generación NN, o generación postgolpe, además de generación del 80.” GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 35pp.

⁷³ GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 37pp.

⁷⁴ GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 45pp.

⁷⁵ Desde el criterio de estos autores, algunos nombres que transitan por dicha generación son: Ramón Díaz Eterovic, Roberto Ampuero, Roberto Bolaño, Jaime Collyer, Sergio Gómez, Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra, Darío Oses, Alejandra Rojas, Luis Sepúlveda... etc. GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 31pp

⁷⁶ GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 31pp.

⁷⁷ “[...] la llamada nueva novela o, dicho de otro modo, el ‘neopoliciaco’, según la nomenclatura popularizada por Paco Ignacio Taibo II.” GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 31p

corruptela y corrosión de la sociedad, pero siempre desde la confianza de reestablecer el orden en pos del gran proyecto nacional. Por su parte, el neopolicíaco latinoamericano manifiesta la situación atópica del sujeto local que se mueve desde la desconfianza al poder estatal⁷⁸. Estado constituido como la imposibilidad del proyecto emancipatorio, y que otrora fuera objeto de la utopía social latinoamericana, particularmente en la experiencia local con la llamada “vía chilena al socialismo”. El quiebre del proyecto revolucionario produce una suerte de extravío que anula toda posibilidad de resistencia, así el personaje de Perla Avilés en *Los detectives salvajes* muestra el antes y el después de Arturo Belano en la experiencia de fractura utópica latinoamericana: “Había viajado por toda Latinoamérica, había retornado a su país, había sufrido las inclemencias de un golpe de Estado. [...] Me lo imaginé perdido en un espacio en blanco, un espacio virginal que poco a poco se iba ensuciando, emborronándose, ajeno a su voluntad, e incluso la cara que yo recordaba se me fue desfigurando, como si a medida que hablaba con su hermana las facciones de él se fundieran con aquello que su hermana me contaba, unas pruebas de valor ridículas, unas pruebas de iniciación a la vida adulta aterradoras, inútiles, tan lejos de aquello que yo una vez pensé que él llegaría a ser, y hasta la voz de su hermana que hablaba de revolución latinoamericana y de las derrotas y victorias y muertes que iban a jalonarla comenzó a desfigurarse y entonces ya no pude seguir sentada un segundo más y le dije que tenía que marcharme a clases y que ya nos veríamos en otra ocasión. Recuerdo que dos o tres noches después soñé con él. Lo veía flaco, en los puros huesos, sentado bajo un árbol, con el pelo largo y mal vestido, mal calzado, incapaz de levantarse y caminar.”⁷⁹

Finalmente, el panorama chileno no mejora con la recuperación de la democracia, si bien disminuyen las tasas de violencia institucional; la verdad del crimen ejecutado por parte de los organismos del Estado, su recuperación histórica y la esperada restitución del orden, justicia mediante, en definitiva no llegan: “[...] el relato neopolicíaco expone la falta de

⁷⁸ Atopía en tanto abandona el proyecto utópico, desplazándose a “el habitáculo a la deriva” de R. Barthes En: BARTHES, R.: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1978. 53pp.

⁷⁹ BOLAÑO, ROBERTO: 1998 Op. cit. 166pp

desmantelamiento del aparato represivo, y la continua intervención estatal en las vidas privadas.”⁸⁰

2.2. GÉNERO POLICIAL EN AMÉRICA LATINA

Les pregunté si habían visto algo raro durante el paseo.

*Todo es raro, me gritó el viejo mientras nos alejábamos en distintas direcciones,
lo raro es lo normal, la fiebre es la salud, el veneno es la comida.*

El policía de las ratas, Roberto Bolaño

La historiografía del género policial en América Latina es, a grandes rasgos, homogénea en cuanto a los procesos transformadores que vive en sus distintas etapas. De tal manera que las diferencias locales tendrán que ver con condiciones de recepción determinadas por el impulso editorial de difusión del género que, en territorios como México o Argentina, se desenvuelven con un mayor respaldo. Sin embargo, en lo que a estructuras o transformaciones en los personajes refiere, los procesos son muy similares en toda la región. Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el género se difunde a través de las traducciones de la obra de Poe o Conan Doyle que comienzan a funcionar como modelo para algunos escritores que se interesan por esta escritura. Al igual que el caso chileno, el acento está dado por el apego a la norma del pensamiento positivista europeo. La producción y difusión de estas obras se enmarca en la experiencia de la modernidad Latinoamericana. Ésta se manifiesta en un periodo marcado por la formación de los estados con apego al proyecto republicano.

Ello se ejecuta a través de profundas transformaciones en la vida cotidiana, muchas de las cuales propendían al control social a favor del creciente progreso⁸¹. Los desplazamientos a las incipientes urbes, con su consiguiente crecimiento generaban la paranoica necesidad del orden social por parte de las capas de poder: “[...] el impacto de inmigración en Buenos Aires y la situación paranoica que genera la presencia de los inmigrantes en las clases tradicionales, produce un tipo de literatura que tiende a ver en el delito ciertas condiciones sociales, ciertas

⁸⁰ GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. 2002. Op. cit. 53p

⁸¹ Ver Apéndice II

desviaciones biológicas y médicas.”⁸² En este contexto, el género ya goza de una cierta popularidad en Argentina, con la publicación de obras de autores como los uruguayos Horacio Quiroga y Vicente Rossi. Éste último, publica en 1912, *Casos policiales*, relatos que, en opinión de Sergio S. Olguín⁸³, marcan una tendencia y una preocupación por la literatura policial que tendría una creciente repercusión en las décadas posteriores. De hecho Jorge Luis Borges -quién toma para sí el género como uno de sus principales productores y difusores- es un entusiasta lector de Vicente Rossi. En México, la realidad no era muy distinta aunque esta literatura tendría una mayor difusión a partir del periodo posterior a la revolución de 1910. Se establece definitivamente en la década del veinte, también a través de las traducciones de Poe, Gaborieu o Conan Doyle que llegaron de España y Argentina.

Son Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares quienes, durante la primera mitad del siglo XX, se convierten en los principales promotores y referentes de lectura en la Argentina y resto del continente. Aparece el relato “La muerte y la brújula” de Borges en la revista *Sur* y, en 1942, se publica *Seis problemas para don Isidro Parodi*, bajo el seudónimo de Bustos Domeq, creación en colaboración de Borges y Bioy Casares. Así mismo, ambos autores elaborarán una acabada antología de relatos policiales, tanto internacionales como algunos locales, llamada *Séptimo Círculo* en 1944. Para Ricardo Piglia: “Borges crea un espacio para la lectura de sus propios textos, en debate con la tradición de lo que él llama la literatura psicológica realista, digamos, una defensa de la trama, de la intriga, de la construcción del relato en torno a un nudo problemático que es el enigma.”⁸⁴ Este camino es seguido durante la década del cuarenta y del cincuenta, por muy diversos autores y culmina con la aparición de la primera antología del género policial en Argentina: *Diez cuentos policiales argentinos*, de Rodolfo Walsh.

⁸² PIGLIA, R. Entrevista realizada por Clemens Franken en, 2001. En: *Revista Libros & Lectores*. Año I, N° 2. Santiago de Chile. Frasis Editores. 2003.82pp.

⁸³ OLGUÍN, SERGIO. (Edición y prólogo): *Escritos con sangre. Cuentos argentinos sobre casos policiales*. Buenos Aires. Norma. 2003. 11pp.

⁸⁴ PIGLIA, R. (Entrevista) En: Op. cit. 82pp.

Así, Borges establece el canon con apego a los códigos del relato policial inglés y en desprecio de la vertiente negra del género que, para entonces, se desarrollaba en Norteamérica, el cual influyó en adelante los destinos de la narrativa policial argentina. Borges declara en 1978: “Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Éste se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre.”⁸⁵

En los años sesenta, con la difusión de la novela negra norteamericana, un grupo de escritores toma para sí los códigos de esta vertiente y los ejercita en novelas que pueden o no ser definidas desde la noción genérica, ya que muchas veces se remiten a tomar ciertos elementos e incorporarlos a la literatura argentina. Ricardo Piglia contribuye a este momento, que él percibe como la tercera etapa del género⁸⁶, elaborando la primera colección⁸⁷ que entrega las novelas negras norteamericanas con traducción al idioma español. Entre los nombres más importantes se cuentan a Osvaldo Soriano, Manuel Puig y Alberto Laiseca.

Al igual que en el resto de América Latina, en México la novela policial, en su versión negra, toma fuerza a partir de los años setenta. La ausencia de certezas, de leyes que defiendan los derechos de los ciudadanos, la corrupción social y política y el desgaste del régimen priísta, profundamente antidemocrático y represivo –y cuya manifestación más brutal es la masacre de octubre 1968 en Tlatelolco-; son caldo de cultivo para la reapropiación del género, con las adecuaciones que la realidad local entrega. Los autores que a partir de entonces cultivan esta nueva escritura con apego a la narrativa negra son, entre otros, Rafael Ramírez Heredia, José

⁸⁵ BORGES, J.L. Op. cit. 193pp.

⁸⁶ PIGLIA, R. (Entrevista) En: Op. cit. 82pp.

⁸⁷ La colección se llama *Serie Negra* y es publicada por la editorial Tiempo contemporáneo, de Buenos Aires, a partir de 1968.

Agustín, René Avilés Fabila, Poli Délano⁸⁸ y Paco Ignacio Taibo II, Gerardo de la Torre, Enrique Serna, Juan José Rodríguez, y Enrique Gual.

Con la publicación de *Triste, solitario y final* (1973), Osvaldo Soriano abre el género a la posibilidad de transgredir sus códigos para hacer, del ejercicio narrativo policial, uno apropiadamente latinoamericano: “[...] resolvió el dilema, el dilema de cómo traducir el detective, cómo usar el género siendo que el detective es un figura literaria que no tiene ninguna pertinencia en el ámbito de la literatura argentina; no existen detectives privados en la realidad argentina, no tienen ninguna presencia, no tienen ninguna raíz, no tienen el lugar de verosímil social que tienen en la sociedad norteamericana [...] Soriano lo resolvió trayendo directamente a Marlowe: no lo adaptó, se apropió de la figura de Marlowe, una solución muy buena.”⁸⁹ Si la novela negra norteamericana exponía aquello que la británica censuraba -el crimen organizado y su crudeza-, en el neo-policial latinoamericano se va un paso más allá incluyendo otro elemento más en la escena: el Estado, que como ya veíamos, se convierte en un componente de sospecha al desplegar la maquinaria del crimen a través de los sistemas de represión y coerción social de las dictaduras latinoamericanas. Con ello, la figura del detective, progresivamente marginal, se vuelca, en términos de Link, hacia un estatuto cada vez más sustancial y menos formal⁹⁰. El “Estado de Excepción” vivido en las dictaduras latinoamericanas, aquello que de suyo constituían la anomalía, se transforma en un espacio de tránsito que se estabiliza y normaliza, adecuándose a la catástrofe. En el neo-policial, la razón es postergada en función de dicha excepción, y con ella la utopía social, representada por el Estado, que antaño albergaba el deseo latinoamericano de emancipación.

Distinto es el caso de la literatura policial cubana, que se desarrolla en el contexto de la Revolución y que cuenta con una recepción muy favorable, tanto entre los lectores como en

⁸⁸ Poli Délano es chileno de nacimiento, sin embargo el exilio en México lo llevó a desarrollar buena parte de su obra allá, lo que en la actualidad le vale el reconocimiento y raigambre al interior de dicho espacio cultural. De hecho, el libro con el que debuta en el ámbito policial es publicado en México su libro *La muerte de una ninfómana*, y hasta finales de los años noventa permanecía inédita en Chile

⁸⁹ PIGLIA, R. (Entrevista) En: Op. cit. 87pp.

⁹⁰ LINK, D. (Compilador). Op. cit. 8pp.

los espacios académicos. Las particularidades del relato, están dadas precisamente por el vínculo positivo existente entre policía (detective) y Estado; como explica Manuel Fernández: “El encargado de resolver un crimen en la vertiente socialista del género bajo consideración es el policía, y éste no se halla tan enajenado de su sociedad como los personajes de Hammett, Chandler o Spillane, sino que actúa en conjunto con los órganos oficiales gubernamentales – especialmente los Comités de Defensa de la Revolución en Cuba – para encontrar al individuo o individuos culpables del crimen. El ‘crimen’ también adquiere un nuevo significado. En vez de ser un atentado contra el individuo, el crimen dentro del contexto revolucionario o socialista es un atentado contra la revolución, un ‘atentado político al socialismo’.”⁹¹

Sitiados los discursos latinoamericanos, el neo-policial latinoamericano nace o se define a partir de un lugar de crisis moderno que se expande hacia atrás –como crisis- hasta la conquista española. Entonces, y desde esta nueva característica que posibilita el discurso contra hegemónico, el relato policial adquiere un nuevo estatus, sacudiéndose de los suspicacias que antes despertara en tanto ‘popular’ o masivo: “En la época de las últimas dictaduras de Latinoamérica y en especial del Cono Sur, el relato policial alcanza un gesto particular, una flexión y adaptación de sus elementos estructurales por necesidad de contexto. Esa práctica transculturadora echa por tierra los prejuicios de literatura evasiva que circularon en torno a esa narrativa.”⁹²

⁹¹ FERNÁNDEZ, MANUEL: “La figura del mimo en *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes”. En: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/fernandez.html>

⁹² GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 46pp

Capítulo 3

En el acápite inicial delimitaré, a través de la lectura de Ramón Díaz Eterovic, la operativa desplegada por el relato neo-policial chileno. Posteriormente, y como un contrapunto, caracterizaré las estrategias escriturales de Roberto Bolaño a partir de los puentes o contrastes que pudieran surgir en relación a *La ciudad está triste* de Ramón Díaz Eterovic.

3.1. RAMÓN DÍAZ ETEROVIC y EL DESPLIEGUE NEO-POLICIAL CHILENO

¿Crees que deteniéndome a mí se acabarán los crímenes?

¿Crees que tus jefes harán justicia conmigo?

Probablemente me despedazarán en secreto

y arrojarán mis restos allí donde pasen los depredadores.

El policía de las ratas, Roberto Bolaño

Ramón Díaz Eterovic nació en Punta Arenas, Chile, el 15 de julio de 1956. En 1987 publica su primera novela *La ciudad está triste*⁹³, con la que iniciaría la serie de relatos que tienen como protagonista al detective privado Heredia. A partir de esta novela, Díaz Eterovic asumiría el género a cabalidad encontrando en esta vertiente -y como él mismo lo señala: “[...] los códigos para explorar la relación crimen-política-violencia, tan brutal y tristemente común en los países latinoamericanos.”⁹⁴

*La ciudad está triste*⁹⁵ marca, en la escena literaria chilena, la incorporación formal del neo-policíaco chileno al llamado “ciclo autoritario”⁹⁶. Tiene la particularidad de, por un lado,

⁹³ DÍAZ ETEROVIC, R. *La ciudad está triste*. Santiago de Chile. LOM. 2000.

⁹⁴ DÍAZ ETEROVIC, R. En: GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 12pp.

⁹⁵ Focalizaré en *La ciudad está triste* la caracterización del neo-policial chileno, por ser ésta una obra que legaliza la práctica de este (sub) género en Chile y que es portadora de elementos definidos que asumen esta variante a conciencia.

situar el relato en el espacio de la dictadura chilena de Pinochet, y, al mismo tiempo, ser publicada cuando aun se vivía este periodo.

Heredia es un personaje construido con apego al canon de la novela negra, pero con rasgos que lo desvían y ubican en la realidad chilena de fines de los ochenta. Elementos como el uso de un lenguaje propio; sus motivaciones y su accionar conforme a ciertos códigos culturales identificados con el espacio local, así lo confirman.

Como vimos anteriormente⁹⁷, Todorov caracteriza la novela negra, entre otros aspectos, por coincidir en la narración el tiempo del crimen con el de la acción. De la misma manera, Heredia se mueve en casos donde, a menudo, el crimen acontece de forma paralela a la investigación; un crimen que va pisándole los talones sin que nada pueda hacer. La memoria –histórica, que sustituye a la verdad que es negada- se construye, por tanto, en el presente de la narración y es prospectiva⁹⁸.

Heredia es un tipo duro; cumple con todos los requerimientos que formalizan la figura del *hard boiled* norteamericano. Es solitario, desconfiado, errático, improvisa constantemente y su método se basa en la intuición⁹⁹, a través de “tincadas”¹⁰⁰. Trabaja en un despacho, que es caracterizado por él como un “negocio”, es decir, motivado por dinero. Y lo hace desde un presente que ya está lejos del tiempo utópico de los años en que “dejé de estudiar leyes, porque comprendí que la justicia se movía por otra parte, amparada por la complicidad del dinero y el silencio. Entonces instalé el negocio.”¹⁰¹

⁹⁶ GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 61pp.

⁹⁷ Ver cita 29

⁹⁸ Ver cita 30

⁹⁹ “El ‘Hard Boiled Dick’, [...] se mueve instintivamente, sintiéndose falible, y apostando a la lógica de su revolver.” CARGILL, B. Op. Cit. 17pp.

¹⁰⁰ DÍAZ ETEROVIC, R. Op. cit. 38pp.

¹⁰¹ DÍAZ ETEROVIC, R. Op. cit. 10pp.

Este detective vive en el centro de Santiago de Chile, recorriendo a diario una ciudad que por entonces se muestra devastada de muerte y silencio. Soledad y ciudad constituyen el territorio que Heredia habita, el cual conoce con perfección¹⁰²: “En la narrativa policial, principalmente adscrita al género negro, la ciudad se transforma en un código topográfico, porque los desplazamientos del detective operan también como desplazamientos simbólicos, los ciudadanos de determinados entornos se relacionan de determinada manera con la verdad”¹⁰³. La capital se encuentra desolada en medio de tanta desaparición y Heredia transita por sus calles con el gesto de sospecha de quién vive el exilio interno de la dictadura.

Para Heredia, no hay misterios en los casos que resolver ya que el ambiente enrarecido por la violencia revela, en su propia opacidad, la exhibición del criminal: “Ya no hay misterio que descubrir. En verdad, nunca existió ningún misterio. Todo no es más que un crimen, un sucio, asqueroso y maldito crimen. Las pistas que revelan al culpable en la última página son para las novelas; en la realidad los asesinos ostentan sus culpas con luces de neón. Se conocen sus nombres y apellidos, pero nadie hace nada por juzgarlos.”¹⁰⁴

Finalmente, es posible caracterizar la novela de Díaz Eterovic desde la noción de resistencia escritural, en tanto el detective Heredia se sitúa en el margen de la legalidad ya que, en términos de Amar Sánchez, el estado se haya investido de ilegalidad¹⁰⁵. La figura del desaparecido, que es expuesta a través de las detenciones de Beatriz y Leppe, es reestablecida desde el rescate de los cuerpos, y presencializada como un despojo, como huella del cuerpo social aniquilado. A diferencia del Gran Detective, e incluso del detective duro norteamericano, Heredia es incapaz de reestablecer el orden y llevar a la justicia los resultados de sus investigaciones ya que, como veíamos anteriormente con la implantación del Estado de

¹⁰² “Estaba solo, en medio de una ciudad triste y hostil” DÍAZ ETEROVIC, R. Op. cit. 51pp.

¹⁰³ SEPÚLVEDA, MAGDA. “La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño”. En: ESPINOSA, PATRICIA (Estudio preliminar y compilación.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile. Editorial FRASIS. 2003. 114pp.

¹⁰⁴ DÍAZ ETEROVIC, R. Op. cit. 67pp.

¹⁰⁵ GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. Op. cit. 63pp.

Excepción que plantean las dictaduras latinoamericanas, la justicia está suspendida hasta nuevo aviso¹⁰⁶. En términos de la relectura benjaminiana que elabora Giorgio Agamben, vivimos en el contexto de “guerra civil legal”, la cual es legalizada en democracia luego de su implantación en la dictadura, esto es, el establecimiento de una guerra civil legal mediante el estado de excepción.¹⁰⁷

3.2. ROBERTO BOLAÑO COMO DESVIACIÓN DEL CANON¹⁰⁸

El detective no puede ser héroe y amenaza al mismo tiempo

Raymond Chandler

Roberto Bolaño¹⁰⁹ (1953-2003) cuenta con un número más o menos importante de novelas libros de cuentos y, en menor medida, de poesía¹¹⁰. Su narrativa, al igual que muchos

¹⁰⁶ Suspensión que continúa en el periodo de democracia con la permanencia de las leyes de amnistía y los pactos secretos de la transición.

¹⁰⁷ AGAMBEN, GIORGIO. *Estado de excepción*. Editorial Adriana Hidalgo. 2003

¹⁰⁸ Revisaré someramente ciertos textos de Roberto Bolaño que, en mayor o menor grado, se vinculan con el género policial, y que me permiten establecer algunas consideraciones generales a partir de una visión comparativa con Ramón Díaz Eterovic en *La ciudad está triste*.

¹⁰⁹ Nace en Santiago de Chile donde vivió con su familia emigrando a distintas ciudades. A los 15 años de edad, el grupo familiar se muda a México donde vivirá hasta el año 1976. En 1973 viaja a Chile motivado por la experiencia revolucionaria de la Unidad Popular; en ella lo sorprende el golpe de Estado a raíz de lo cual es apresado durante unos días hasta que logra ser liberado y vuelve a México. Posteriormente viaja a diversos lugares de América Latina y Europa hasta que, finalmente, se establece en España: primero en Barcelona y luego en Blanes donde finalmente muere.

¹¹⁰ Entre los títulos más importantes se cuentan las novelas *La pista de hielo* (1993); *La literatura nazi en América* (1996); *Estrella distante* (1996); *Los Detectives Salvajes* (1998);

ejemplos en América Latina, no es elaborada conforme a las reglas escriturales del género policial –sea es su versión negra o clásica-. No obstante, podemos verificar una escritura motivada por ciertas matrices que pueden ser leídas desde lo policial, pero que en un estricto sentido no cumplen los requisitos del canon.

El enigma que moviliza el relato policial y su lectura es constantemente desplazado o puesto fuera de foco de acuerdo a la norma del género. Es así, que en *La pista de hielo*¹¹¹, el enigma no lo constituye la identificación del criminal, incluso tampoco el modo en que ocurre el crimen: en este relato la pregunta está dada por la identidad de la víctima. El tránsito que llevará a la respuesta de la interrogante juega, constantemente, a la confusión llevando al lector a una “decepción sistemática de las expectativas del género”¹¹².

Mientras que en el género policial, es la identidad del criminal la que problematiza y mueve la investigación, en los personajes de Bolaño suele ser la víctima quien adquiere una condición de opacidad exasperante. En *Monsieur Pain*¹¹³, su protagonista, Pierre Pain, es requerido para entrar en una clínica donde se encuentra internado el señor Vallejo; se le solicita en específico sanarlo ya que es un médico practicante del hipnotismo. Pain no logra entrar a la habitación, lo que lo lleva a leer esta situación como un misterio al que se ve impulsado a resolver ya que intuye que se trata de un complot en contra del señor Vallejo. Pero nunca nos enteramos de quién es exactamente el enfermo, tampoco Pain logra saberlo del todo; de hecho nunca lo ve ni habla con él. Tenemos que, al igual que en *La pista de hielo*, la identidad de la víctima concentra el foco del enigma.

Monsieur Pain (1999); *Nocturno de Chile* (2000); *2666* (2004); los libros de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997); *Putas asesinas* (2001) y *El gaucho insufrible* (2003)

¹¹¹ BOLAÑO, ROBERTO: *La pista de hielo*. Barcelona. Seix Barral. 1993

¹¹² DE ROSSO, EZEQUIEL: “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”. En: MANZONI, CELINA (compilación, prólogo y edición): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires Corregidor. 2002. 135pp.

¹¹³ BOLAÑO, ROBERTO: *Monsieur Pain*. Barcelona. Anagrama. 1999

Haciendo un paralelo con Díaz Eterovic, lo que sucede en *La ciudad está triste* es exactamente lo contrario: Beatriz, a pesar de ser una detenida desaparecida, es totalmente identificable por el lector y por el investigador. Heredia cuenta con el testimonio de la hermana de Beatriz; conoce los lugares por donde se mueve; conoce, así mismo, la realidad y el contexto que pudieron motivar su desaparición; cuenta con fotografías y datos entregados por sus amigos más cercanos. No hay misterio en Beatriz, incluso, como se mostraba en el acápite anterior, ni siquiera sus asesinos constituyen un enigma.

Otro rasgo relevante en el tratamiento de lo policial es que en Díaz Eterovic, si bien podemos concordar en que no hay un misterio global que enmarque la acción, es posible afirmar la existencia de una Verdad que se impone por su propio peso. En Bolaño ello también se encuentra desviado: la verdad no existe como discurso causal que pueda explicar los hechos, si no que estos se disuelven en sueños, intuiciones y alucinaciones que vive el protagonista de *Monsieur Pain*. Así, el estatuto del detective es tensionado en la medida que se aleja de la función que le es propia: buscar o evidenciar la verdad de los hechos¹¹⁴.

Ezequiel de Rosso muestra como en *La literatura nazi en América*¹¹⁵ “Toda la novela se nos presenta como una red en la cual la mayoría de los escritores están relacionados. Y sin embargo esta red no es nombrada en la novela en la que prima más evidentemente la disgregación y la falta de unidad de proyectos”¹¹⁶. Esta aparente descomposición que presenta *La literatura nazi* no es tal en Díaz Eterovic, por el contrario, una y otra vez vemos que la gran red que constituyen los aparatos represivos de la dictadura, evidencian sus conexiones de una manera lo suficientemente explícita como para mantener amedrentados a los habitantes de Santiago.

Heredia constituye el narrador único, y definido de *La ciudad está triste*¹¹⁷, conocemos los hechos a través de los datos que va obteniendo el detective a lo largo de la investigación y de

¹¹⁴ SEPÚLVEDA, M.: Op. cit.. 106pp

¹¹⁵ BOLAÑO, ROBERTO: *La literatura nazi en América*. Barcelona. Seix Barral. 1996

¹¹⁶ DE ROSSO, EZEQUIEL: Op. cit. 138pp

¹¹⁷ Ocurre también en el resto de la serie novelesca del detective Heredia

la interpretación que éste le otorga a la realidad. El resto de los personajes informa a Heredia pero no constituyen una voz narrativa con el poder que sustenta el protagonista. En *Los detectives salvajes*, novela que abordaré en específico más adelante, el narrador es problematizado en la infinitud de voces dispersas que desde distintas ciudades del planeta entregan cada una su versión de los hechos. De esta manera tenemos que el lector se constituye en el verdadero investigador que, a partir de las huellas rastreadas en los numerosos testigos, reconstruye los hechos pero sin la posibilidad de clausurar la escritura: “Como se ve, el lector que propone Bolaño es un lector conjetural, un lector que propone hipótesis para ciertos hechos oscuros en la trama cuya resolución carece de importancia”¹¹⁸.

De este modo se comienza a configurar una escritura -la de Bolaño-, que aborda el relato policial desde el conflicto con el género. En tensión constante al desplazar cada una de las categorías propuestas por el canon y productivizarlas a favor de una escritura propia, desprovista de encasillamientos y que desarma los límites de lo policial.

¹¹⁸ DE ROSSO, EZEQUIEL: Op. cit. 138pp

Capítulo 4

Analizaré la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño a la luz de las consideraciones planteadas a lo largo del presente trabajo y que guardan relación con el género policial desde tres ejes fundamentales: el crimen, el detective y el enigma.

4.1. LOS DETECTIVES SALVAJES EN LA (RE)ESCRITURA DEL (SUB)GÉNERO NEGRO

Soñé que era un detective viejo y enfermo y que buscaba gente perdida hace tiempo.

A veces me miraba casualmente en un espejo y reconocía a Roberto Bolaño

Tres, Roberto Bolaño

La novela *Los detectives salvajes* se dispone en tres partes. La primera y la tercera, se configuran a partir del diario de vida del poeta Juan García Madero, y comprende las fechas que van entre el 2 de noviembre de 1975 y el 15 de febrero de 1976. La segunda parte contiene un total de 84 entrevistas o testimonios de 54 personajes distintos, y de las cuáles un solo testimonio es presentado fragmentariamente a lo largo de esta segunda parte. Dichas entrevistas comienzan en enero de 1976 y concluyen en diciembre del año 1996.

Desde un punto de vista argumental, la novela muestra como núcleo o centro, el momento en que dos jóvenes poetas, el mexicano Ulises Lima y el chileno Arturo Belano, que en los años setenta viven en Ciudad de México y lideran el movimiento real visceralista¹¹⁹; deciden ir al norte de México, en específico al desierto de Sonora, en búsqueda de Cesárea Tinajero. A su vez, Tinajero es una poeta que en los años 20 funda la revista *Caborca* y forma parte del movimiento poético vanguardista del mismo nombre¹²⁰. El relato de ésta búsqueda se haya

¹¹⁹ Dice el poeta García Madero: “[...] conocí a los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse.” En: BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 13pp

¹²⁰ Los real visceralistas de *Los detectives salvajes*, corresponden al movimiento de poesía vanguardista de los años setenta en México llamado Infrarrealistas, los cuáles, a su vez se

consignado en el diario de vida de García Madero, el cual, en términos de disposición o entramado, abre y cierra la novela.

Por su parte, la segunda sección de la novela, expone las 84 entrevistas agrupadas en 26 conjuntos. En ellas, se habla de Belano y Lima desde el testimonio de 54 personajes que, en mayor o menor grado, los han conocido. Aquí, el tiempo histórico se expande a un periodo mayor, ya que si bien las entrevistas comienzan a fecharse en 1976, algunas relatan situaciones que se remontan a los años sesenta. De la misma manera, lo que ocurre con el tiempo también se da en cuanto al espacio ya que las entrevistas se realizan en distintas ciudades el mundo: México DF, Barcelona, Tel Aviv, Madrid, París, etc.

La primera parte de la novela es, como veíamos, narrada por García Madero desde su propio diario de vida. El testimonio cuenta como el estudiante de derecho de la UNAM conoce al grupo de los real visceralistas y se une a ellos, entusiasmándose con su visión de mundo y con el gran proyecto que están a punto de emprender: cambiar la poesía mexicana: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared”.¹²¹ Para ello se lanzan a la búsqueda de Cesárea Tinajero en lo que será al mismo tiempo una huída ya que la noche que dejan México DF son perseguidos por un proxeneta que busca a Lupe, la mujer con la que Belano, Lima y García Madero, salen manejando un Ford Impala.

La última parte de *Los detectives salvajes*, muestra el viaje a través del desierto de Sonora, la búsqueda de pueblo en pueblo de Tinajero, la persecución de Alberto y su amigo policía que producen una segunda huída de los poetas; y, finalmente, el descubrimiento de la poeta perdida y su absurda muerte en un confuso incidente en medio del pueblo de Villaviciosa. La muerte de Tinajero desencadena una tercera huída de los poetas. Huída que produce la dispersión del grupo real visceralista en México, producto del viaje que emprenden hacia Europa y Medio Oriente esta vez cada cual por su lado. De esta situación nos enteramos en la

identificaban con los Estridentistas mexicanos, movimiento que existió entre 1921-1927 en México y al cuál Cesárea Tinajero pertenecería.

¹²¹ BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 13pp

segunda parte, antes de saber de la muerte de Tinajero, y a través de los testimonios de los otros personajes que los conocieron.

Veamos entonces, como opera la novela a través de las categorías que definen el género policial, tanto en su versión clásica como, principalmente, en el llamado (sub) género negro.

4.2. EL CRIMEN

Antes muerto que cadáver

Dicho popular mexicano

Como se revisó en el Capítulo I, el relato del crimen, sea en la formulación inglesa llamada novela de enigma, o bien en la escritura norteamericana conocida como novela negra, es motivado a partir de un crimen que es, normalmente, un asesinato. En la primera versión el foco se encuentra puesto en la resolución del enigma que el crimen plantea, y en la última en el crimen mismo. De esta manera, el crimen se sitúa como un evento que ya se ha llevado a cabo o también puede darse que se ejecute mientras transcurre la acción.

En *Los detectives salvajes* nos encontramos con una situación distinta, donde el crimen, que en este caso es la muerte de Cesárea Tinajero, se produce al final de la obra. Es decir, no se trata de un crimen cometido en el pasado, ni siquiera mientras transcurre la acción, si no que se traslada hacia el futuro, y los protagonistas van hacia él.¹²² En la novela de enigma, la sorpresa reservada para el final del capítulo o de la obra, es la revelación del enigma; en la novela negra no hay sorpresas ya que todo se funde en la inmediatez del presente. De la misma manera, vemos que Bolaño utiliza el recurso de la novela de enigma, pero desplazando la muerte al lugar que antes ocupara la revelación del misterio.

¹²² También Cesárea proyecta la fatalidad hacia el futuro, y la devuelve al México actual a través de la recientemente publicada novela póstuma de Roberto Bolaño, *2666* (Alfaguara, Barcelona, 2004). Antes de morir Cesárea le confiesa a una maestra en el norte: “[...] Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquellos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico.” BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 596pp

Es tan extremo el uso prospectivo de la acción¹²³, que la muerte de Cesárea Tinajero se convierte en un absurdo absoluto, donde hemos esperado seiscientas páginas para que no bien aparece, muere tan sólo en un par de páginas más adelante: “Cuando volví a asomar la cabeza del asiento trasero vi al policía y a Lima que daban vueltas por el suelo hasta quedar detenidos en el borde del camino, el policía encima de Ulises, la pistola en la mano del policía apuntando a la cabeza de Ulises, y vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos, y oí dos balazos más y bajé del coche. Me costó apartar el cuerpo de Cesárea de los cuerpos el policía y de mi amigo. Los tres estaban manchados de sangre, pero sólo Cesárea estaba muerta.”¹²⁴ Cito aquí a Grinor Rojo: “[...] Cesárea se hace presente por esta única vez entre el personal de la novela de Bolaño pero sólo para ser expulsada de inmediato, lo que ocurre durante el curso de una riña que es tan bufonesca como su propia vida y que ostensiblemente es la parodia de un relato policial de tercera o cuarta clase o de una película mexicana de los años cuarenta.”¹²⁵

Son personajes que van huyendo y buscando al mismo tiempo; donde el encuentro con Cesárea es también el encuentro con el gran proyecto utópico de la vanguardia moderna: “Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad.”. Encuentro que termina en una muerte que evidencia el vacío moderno de la escritura y por tanto su ruina.

La búsqueda de Cesárea es la de los ancestros literarios anclados en la vanguardia moderna de los años veinte traicionada por los grandes nombres que surgían de esa misma tradición y que, en su vinculación con el poder, se transforman en enemigos de los real visceralistas¹²⁶. Poder

¹²³ Ver nota 30.

¹²⁴ BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 604pp

¹²⁵ ROJO, GRINOR: “Sobre *Los detectives salvajes*”. En: ESPINOSA, PATRICIA: Op. cit. 71pp.

¹²⁶ Para Hobsbawm la posmodernidad es vista como la muerte de la Vanguardia. Ver APÉNDICE I

que es personificado, principalmente, por Octavio Paz quién es traído a colación en la novela, como representante de esa tradición que ha muerto con Cesárea (o que, mejor dicho, que exhibe su extinción en la muerte de Tinajero); y que pasa sus últimos días en circulares paseos en el Parque Hundido. Un discípulo del Nóbel, Luis Sebastián Rosado, sabe que su maestro es odiado por los neo-vanguardistas mexicanos: “Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la ida de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevando en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero [...]”¹²⁷.

4.3. EL DETECTIVE

Detective: (Del ing. detective.) Com. Policía particular que practica investigaciones reservadas y que, en ocasiones, interviene en los procedimientos judiciales.

Diccionario de la lengua española, RAE

En la novela de Bolaño, la figura del detective es borrosa, incluso se halla invisibilizada en la diseminación que expone. La segunda parte de la novela, titulada “Los detectives salvajes”, consta, como ya he señalado, de una serie de testimonios o entrevistas las cuáles no sabemos quién realiza. A modo de documento solo se expone la ‘ficha’ del entrevistado: su nombre, el lugar y la fecha en que se realizó la entrega del testimonio. El entrevistador, no aparece, no sabemos que busca, ni quién es.

Son entrevistas que cubren un vasto periodo de tiempo y que se inician mientras Belano y Lima están en el norte tras los pasos de Cesárea Tinajero. Hay dos entrevistas que difieren del resto. La primera es la que entrega Amadeo Salvatierra, el último de los infrarrealistas, amigo personal de Cesárea Tinajero y es quién les entrega las pistas que les permiten comenzar el viaje hacía el norte en busca de la poeta. El testimonio de Salvatierra está entregado en 13 fragmentos que se intercalan con entrevistas a otros personajes en diversos años. La de él transcurre siempre en 1976 e inaugura y cierra esta segunda parte. Desde mi perspectiva, este

¹²⁷ BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 171pp

personaje se vincula en el relato al enigma que se busca revelar y al que me referiré en el siguiente punto.

La segunda entrevista que se distingue de las demás, es la que entrega Andrés Ramírez, fechada en 1988, en la ciudad de Barcelona. Es la única voz que se dirige a un interlocutor identificable, Arturo Belano: “Yo sé que usted ha pasado por trances similares, Belano, así que no se la voy a hacer larga.”¹²⁸ Esta entrevista expone en su relación con el otro una anomalía en el sistema. ¿Es Belano el entrevistador? ¿son varios y en distintos momentos?, Ezequiel de Rosso, se formula estas preguntas y avanza un poco más: “[...] si los ‘detectives salvajes’ que realizan la encuesta son personajes diferentes, guiados por motivos diferentes, y, por lo tanto, interesados en objetos diferentes, ¿cómo postular la unidad, la clausura que toda crítica postula para un texto?”¹²⁹.

Recordemos que Belano y Lima también ejercen la función de detectives, ellos buscan a Tinajero, indagan siguen toda clase de huellas, indicios, pistas que los lleven al paradero de la poeta. Detectives en fuga que al mismo tiempo son huella y señal ellos mismos. Los relatos de los 54 entrevistados tienen en común la figura de Belano y Lima. Narraciones que nos permiten seguir la travesía de los poetas y reconstruir la historia. De esta manera, Bolaño recupera la figura del lector que se incorpora al relato a través del ejercicio de reconstrucción del itinerario y destino de los protagonistas, desde las 54 voces que donan fragmentos, partículas de tiempo que funcionan como indicios.

Tomemos a Barthes en *S/Z*: “Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), si no por el contrario apreciar el plural de que está hecho [...] En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás.”¹³⁰ Tenemos entonces una segunda parte de la novela que se constituye como un texto plural, como un texto de redes, donde el narrador –como entidad rectora que otorga sentido al texto- se encuentra diseminado en las voces fragmentarias que convocan al lector-detective a seguir las huellas.

¹²⁸ BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 385pp

¹²⁹ DE ROSSO, EZEQUIEL: Op. cit. 138pp

¹³⁰ BARTHES, R.: *S/Z*. Siglo Veintiuno Editores. México, 1980. 3pp.

Ausencia del cuerpo del detective que se presentiza en el lector-escritor: “[...] El estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo, donde uno está seguro que éste no está. Inversamente, en este texto presuntamente colectivo que estoy leyendo, a veces, el estereotipo (la escribanía) cede y aparece la escritura; estoy seguro entonces que ese fragmento de enunciado fue producido por un cuerpo.”¹³¹

4.4. EL ENIGMA

*Dicho o cosa que no se alcanza a comprender,
o que difícilmente puede entenderse o interpretarse.*

Sobre el Enigma, Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española

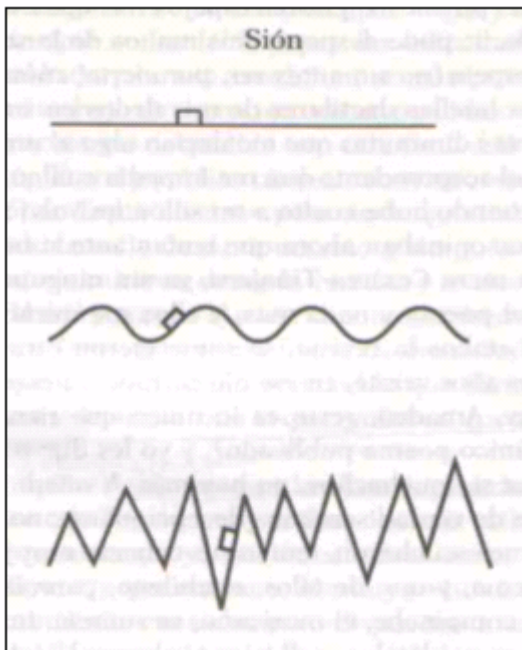
El lenguaje se manifiesta en Bolaño como el espacio del enigma. La escritura contiene un secreto que es necesario, a veces inútil, develar, o que, a la inversa, no tiene nada que mostrar ya que no es más que una broma.

Amadeo Salvatierra narra el momento en que entrega a los poetas real visceralistas, y después de varias botellas de tequila, el único número existente de la revista *Caborca* que Cesárea Tinajero fundara en los años veinte. El poema que se muestra es el siguiente¹³²:

¹³¹ BARTHES, R.: 1978. Op. cit. 98pp.

¹³² BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 375pp

Figura 1



Amadeo siente que ha decepcionado a los jóvenes poetas, ante lo cual, ellos responden que en realidad “[...] es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio.”¹³³ Texto que se posiciona como resistencia ante la fijación de la palabra, se emancipa de ésta en el dibujo, que finalmente es un trazo, o insinuación de la escritura. Así, el poema de Cesárea se presenta como lo que Barthes llama “banquete de sentidos posibles” ya que renuncia a la completitud y a la comprensión unívoca del texto y se sitúa en un no-decir renunciando a la palabra¹³⁴.

Sin embargo aquello que el poema encubre se muestra ante ellos sin ocultarse: “Bueno, pues, les dije, ¿cuál es el misterio? Entonces los muchachos me miraron y dijeron: no hay misterio, Amadeo.”¹³⁵ Los real visceralistas leen y generan sentido desde la metáfora de la modernidad: “Y cada noche, después de quedarme dormido, aparecía la línea recta. Hasta allí todo iba bien. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, y la estabilidad, y lo único que deseaba era

¹³³ BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 376pp

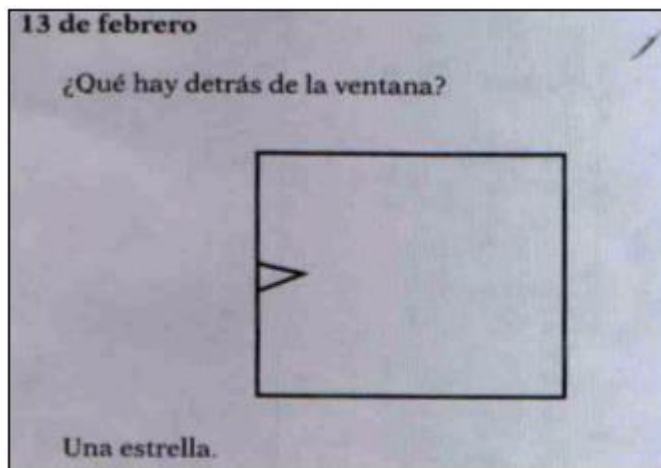
¹³⁴ Ver APÉNDICE III

¹³⁵ BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 377pp

volver a la línea recta. Sin embargo, nueve de cada diez veces a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran, no por fuera sino por dentro, una rajadura que empezaba en el vientre pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando, aunque el despertar no era precisamente fácil.”¹³⁶

Un lenguaje que porta la contradicción y que se muestra como anfibología, superando la binariedad y estableciendo la pregunta: “Si simón significa sí y nel significa no, ¿qué significa simonel?”¹³⁷ Enigma que más bien gusta del acertijo, se confunde con él y que, superándolo, da por respuesta no una clausura si no una nueva interrogante, de la misma manera que cierra la novela:

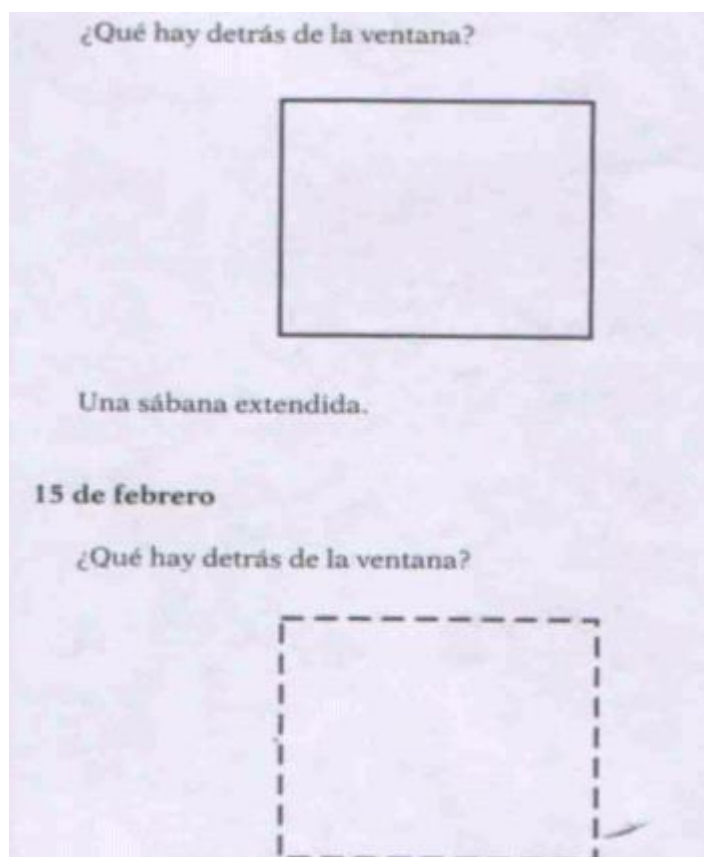
Figura 2



¹³⁶ BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 400pp

¹³⁷ BOLAÑO, R.: 1998. Op. cit. 133pp

Figura 3



CONCLUSIONES

Finalmente, es posible extraer algunas conclusiones a partir de la discusión desarrollada a lo largo de el presente informe. En primer término, tenemos que dentro del canon policial la figura del detective aparece como un hermeneuta, como un intérprete que se guía por la búsqueda de la verdad referida a un orden, a la afirmación de una Ley. Por otra parte, en la modernidad encontramos un sujeto transitivo que se moviliza hacia la acción, un sujeto moderno movlizado -o motivado- por la razón, por la búsqueda de la verdad. A este autor moderno, romántico, le interesa su verdad del mundo; una verdad burguesa que manifiesta la propiedad sobre el texto, el sentido y la legibilidad de él.

Y si lo que lo moviliza es la verdad, podemos afirmar que en dicho canon el encuentro de esa verdad se monumentaliza en la Ley, en tanto otorga legibilidad y legitimidad a la acción develadora de la verdad. La construcción de verdad es siempre argumentación; depende del lugar (poder) desde donde se enuncie. El sujeto moderno se encuentra en su máxima expresión en la forma pronominal, un yo hacia un tú que se haya dominado, aprehendido por el otro. Es monumental en la medida en que es autorial y gobierna y comanda la lectura de su lector.

En sentido inverso, el sujeto posmoderno es uno diseminado en el texto. Un sujeto seminal, el cual resulta como noción más pertinente que sujeto descentrado, ya que éste se refiere a un centro. La figura del detective en Bolaño no se constituye como sujeto pronominal sino diseminal y, al mismo tiempo, desinencial ya que se haya conjugado en la acción y no como director de la narración. Sus protagonistas son personajes que buscan las huellas de Cesárea Tinajero y que, al mismo tiempo, son huella, rastro, testimonio, registro y documento. Así mismo, la novela *Los detectives salvajes* expone una trama episódica, eventual y documental, en ella se siguen pistas que hablan siempre del hiato en la búsqueda permanente de la historia. Son personajes que buscan a otro personaje (enigma) y que al mismo tiempo van huyendo de un proxeneta (anfibología).

El origen es el proceso de llegar a ser y a desaparecer de una cosa. El autor moderno arruina la influencia, sus influencias. Es un ser original porque hace desaparecer de su discurso la

influencia y se plantea románticamente como un sujeto original y por tanto autorial. Poner en la ruina es poner en el vacío, es ir a la historia de la literatura contemporánea buscando el abismo. Bolaño se lanza a la búsqueda de ese origen y lo que encuentra es el vacío. La tradición se funda en una ruptura, por tanto cuando hablamos de tradición también hablamos de ruptura.

De acuerdo a la teoría de Bürger el texto inorgánico muestra tan sólo la parcialidad y los fragmentos de dicha parcialidad. Se vale del montaje como principio constructivo, por tanto funciona como artefacto. El texto de Bolaño funciona alegóricamente desde este principio inorgánico, que nos muestra una tradición literaria que comienza en las Vanguardias y que culmina finalizando en los años setenta de acuerdo a lo planteado por Avelar¹³⁸. Toda producción artística se inscribe en una institución llamada cultura -entendida como un campo en disputa por la hegemonía-, es, por tanto, una ideología. (Gramsci, Althusser, Williams, Bordieu)¹³⁹.

Desde el punto de vista científico, el paradigma es la representación total de un conocimiento. Es una totalidad que enfrenta amenazas proporcionadas por los enigmas a vencer. Dichas amenazas radican en las anomalías que vaya presentando el modelo paradigmático, es decir el hecho de que el paradigma no logre dar cuenta de los enigmas que se le presenten, manifestando un mal funcionamiento del mismo. Es así que un conjunto de anomalías puede producir una revolución científica. El paradigma representa el conocimiento que se fortalece cuando vence a los enigmas. Feyerabend en el *Tratado contra el método*, establece que el conocimiento no es argumental sino producto del error, el azar y el evento. Para este autor, entonces, el conocimiento sería producto del juego y de las reglas de ese juego en términos de Lyotard para quién el conocimiento no es lógico sino paralógico.

El paradigma moderno del arte, sufre anomalías con las Vanguardias, sin embargo sale fortalecido al institucionalizar dicha anomalía. El paradigma es canon, es museo y, en Bolaño, es historia literaria. Cesárea Tinajero representa esa búsqueda utópica del reconocimiento del origen literario. Utopía que termina con la muerte absurda de la escritora y la perplejidad de

¹³⁸ Ver APÉNDICE II

¹³⁹ Ver APÉNDICE III

los protagonistas ante su propia acción que los deja en un no lugar, en el naufragio y el fracaso de la búsqueda en tanto lo que encuentran es vacío y ruina.

Como conclusión general postulo que *Los detectives salvajes* es una novela que puede ser leída desde lo policial pero a partir de la indistinción del género. Una no-identidad generada desde la atopía a la que el sujeto que antes fuera militante (de la Vanguardia artística, de la utopía social y política) se ve sometido con el vacío que implica la búsqueda del origen. Por tanto, se trata de un texto que se plantea como crítico de la modernidad instalándose en un discurso del fracaso. En ese sentido, la novela de Bolaño descansa en la estructura del género y lo supera transgrediéndolo y arruinándolo.

El estudio del género policial en Chile cuenta con una producción aun muy escasa en el ámbito de la academia. Ello genera un vacío importante respecto a la necesidad de proporcionar insumos para el análisis de nuevas escrituras que incorporan estrategias literarias donde se apela a estos recursos que tradicionalmente han sido despreciados por nuestra disciplina. En este sentido, me parece importante proponer como futura línea de investigación, un estudio comparado y en mayor profundidad de cierta producción latinoamericana actual que utiliza dichas estrategias en que se asumen algunos de los componentes tomados de los llamados 'géneros menores', esto es la literatura policial, de ciencia ficción, etc.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, TH. W. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1987.

AGAMBEN, GIORGIO. *Estado de excepción*. Editorial Adriana Hidalgo. 2003

ANDERSON, PERRY. *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Editorial Anagrama. 2000.

AVELAR, IDELBER: *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

AYUSO DE VICENTE, M^a VICTORIA; GARCÍA GALLARÍN, CONSUELO; SOLANO SANTOS, SAGRARIO. *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid, Akal. 1997.

BARTHES, R.: *S/Z*. Editorial Siglo XXI, México, 1980.

BAUMAN, ZIGMUNT. *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Editorial Akal. 2001

BENJAMIN, W. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid, Taurus. 1980

- BIOY CASARES, A. Y BORGES, J. L. (SELECCIÓN). *Los mejores cuentos policiales*. Tomos 1 y 2. Madrid, Alianza. 2002.
- BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral, 1996.
- . *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- . *La pista de hielo*. Santiago, Planeta, 1998.
- . *Monsieur Pain*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- . *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- . *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003
- . *Tres*. Barcelona, El Acanalado, 2000.
- . *Entre paréntesis*. Anagrama, Barcelona, 2004 (Ignacio Echeverría compilador)
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé. 1996.
- BRÜNNER, JOSÉ JOAQUÍN: *Globalización cultural y postmodernidad*. Santiago, FCE, 2002.
- CARGILL, BÁRBARA: *De Auguste Dupin a Philippe Marlowe: Transformaciones del personaje del detective en el relato del crimen*. Tesis para optar al grado de Magíster. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 1997.
- CASULLO, NICOLÁS (ed.). *El Debate Modernidad Pos-modernidad*. Buenos Aires, Editorial Punto Sur. 1989.
- CASULLO, NICOLÁS ET AL. *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires, Eudeba. 1999.
- CASULLO, NICOLÁS: *Modernidad y cultura crítica*. Bs. Aires, Editorial Paidós, 1998.
- COMA, JAVIER: *Diccionario de la Novela Negra Norteamericana*. Barcelona, Anagrama. 1986.
- CONAN DOYLE, A. *Aventuras de Sherlock Holmes*. Editorial Zig Zag. Santiago, 1962.
- . *Estudio en escarlata*. Buenos Aires. Gárgola. 2004.
- CONNOR, STEVEN. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Ediciones Akal. 1996.
- CHANDLER, R. *La ventana siniestra*. Emecé editores. Buenos Aires, 2003.
- DEL MONTE, ALBERTO. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid, Taurus. 1962.
- DÉOTTE, JEAN LOUIS. *Catástrofe y olvido*. Santiago, Editorial Cuarto Propio. 1998
- DERRIDA, JACQUES: *El tiempo de una tesis*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1999

- . *El monolingüismo del otro*. Editorial Manantial, Barcelona, 1994
- DÍAZ ETEROVIC, R. (SELECCIÓN Y PRÓLOGO). *Crímenes Criollos. Antología del cuento policial chileno*. Santiago de Chile. Mosquito Editores. 1994.
- . *La ciudad está triste*. Santiago de Chile. LOM. 2000.
- DIJK, T. A. Van: *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.
- EAGLETON, TERRY: *Ideología. Una introducción*. Editorial Paidós, Barcelona, 1997.
- . *Las ilusiones del postmodernismo*. Bs. Aires, Editorial Paidós. 1998.
- ECO, U. Y SEBEOK, T. (EDS.) *El signo de los tres. Dupin, Holmes y Peirce*. Barcelona, Lumen. 1999.
- EDWARDS, A. 1953. *Román Calvo. El Sherlock Holmes chileno*. Santiago de Chile. Editorial del Pacífico S.A.
- ESPINOSA, PATRICIA (Estudio preliminar y compilación). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago, FRASIS. 2003
- FERNÁNDEZ, MANUEL: “La figura del mimo en *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes”. En: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/fernandez.html>
- FERRARI, S. *Edgar Allan Poe. Genio Narrador*. Buenos Aires, Poseidón. 1946.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Bs. Aires, Editorial Paidós, 2001.
- GARCÍA-CORALES, G. Y PINO, M. *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea (Las novelas de Heredia)*. Santiago, Mosquito comunicaciones. 2002.
- HOBBSBAWM, ERICK. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Editorial Crítica. 1999.
- HOPENHAYN, M: “La droga como fantasma de la nueva metrópoli latinoamericana”. En: http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/_2003/drogas/modulo1/clase3/doc/fantasma.doc
- HORACIO. *Arte Poética*. Imprenta parisiense L. Berger y comp. Anotada y explicada con una traducción literal de Manuel A. Fuentes. Paris. 1867
- JAMESON, FREDRIC. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós, Barcelona. 1984.
- LARRAÍN, JORGE: *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 2000.
- LINK, DANIEL. (Compilador). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires, La marca. 1992.
- LUHMANN, NIKLAS. *Observaciones de la modernidad*. Barcelona, Paidós. 1997.

- LYOTARD, J-F. *La Condición Posmoderna*. Editorial Cátedra. Madrid. 2000.
- MANZONI, CELINA (compilación, prólogo y edición): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires Corregidor. 2002.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS (Editor): *Identidades y Sujetos*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2002
- MORAÑA, MABEL (ed.): *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- NEUSTADT, ROBERTO: *CADA DIA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio, 2001.
- OLGUÍN, SERGIO. (Edición y prólogo). *Escritos con sangre. Cuentos argentinos sobre casos policiales*. Buenos Aires. Norma. 2003.
- PAZ, OCTAVIO: *El laberinto de la Soledad*. México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1980.
- PIGLIA, RICARDO. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama. 2003.
- POE, E. A. *Historias Extraordinarias*. Editorial Oveja Negra. Bogotá, 1985.
- Revista Libros & Lectores*. Año I, N° 2. Abril-junio 2003. Santiago de Chile. Frasis Editores.
- RICHARD, NELLY: *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- RITZER, G. *Teoría sociológica contemporánea*. Editorial Mc Graw Hill, México, 1993
- ROJO, GRINOR: *Diez tesis sobre la crítica*. Editorial LOM, Santiago, 2001.
- "Bolaño y Chile". Leído en el XXXV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana "Fronteras de la literatura y de la crítica", en la Universidad de Poitiers, Francia, el 1° de julio de 2004.
- SUNKEL, GUILLERMO (coord.): *El consumo cultural en América Latina*. Santa Fe de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999.
- TOURAINÉ, ALAIN. *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires, FCE. 2000.
- VALDÉS, ADRIANA: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago, Editorial Universitaria, 1996.
- VIDAL, HERNÁN: *Tres argumentaciones Postmodernistas en Chile*. Santiago, Editorial Mosquito, 1998
- WILLIAMS, RAYMOND. *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Editorial Piados, 1984
- *La Política del Modernismo*. Bs. Aires, Editorial Manantial. 1997

APÉNDICES

APÉNDICE I: MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

(...) y después Lima hizo una aseveración misteriosa.

Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás.

¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

-De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él,
en línea recta hacia lo desconocido.

Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera,
aunque en realidad no entendí nada.

Bien pensado, es la peor forma de caminar.

Roberto Bolaño, Los Detectives Salvajes

I. La modernidad occidental se puede caracterizar desde el reemplazo de idea de Dios y de sujeto por la de razón y proyecto colectivo. La fe en Dios se transmuta por confianza en la ciencia que avanza en hacia el progreso de la humanidad. El discurso científico busca la representación total de un conocimiento fundado en la razón humana¹⁴⁰, desechando todo elemento mágico asociado a la superstición y la religiosidad administrada por la iglesia.

La modernidad inaugurada en el siglo XVIII con el proyecto de la ilustración y con la Revolución Francesa postula al hombre como centro del mundo y a la razón como motor de dicho proyecto, el conocimiento eleva al hombre y lo lleva hacia el progreso común¹⁴¹. Progreso que es entendido en términos dinámicos como un avance lineal ascendente, a partir de los desafíos que va conquistando el ser humano y que lo van liberando. Se trata entonces,

¹⁴⁰ “La superioridad del hombre reside en el saber, no hay ninguna duda respecto a ello” . En: ADORNO, Th. W. y HORKHEIMER, M.: *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987; 16pp

¹⁴¹ El proyecto generalizador, universalizante, de la Ilustración encuentra en la razón su componente inaugural, al respecto Alain Touraine nos dice: “[...] la modernidad ha hecho de la racionalización el único principio de organización de la vida personal y colectiva al asociarlo al tema de la secularización, es decir, prescindiendo de toda definición de los ‘fines últimos’”. En: TOURAINE, A.: *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires, FCE, 2000. 18pp

de una dialéctica –una relación dinámica y al mismo tiempo contradictoria, conflictiva consigo misma- desde donde se sitúa el destino de la humanidad.

El hombre se afirma en su condición de sujeto histórico y social y actúa en consecuencia. Lo moderno como tal surge en tanto ese hombre busca situarse de manera distinta con su pasado, en una relación de diferencia que se establece, en términos de Luhman¹⁴², a partir de una categoría temporal que delimita lo viejo de lo nuevo, afirmando lo nuevo en tanto proyección progresiva hacia un futuro que ya no está cerrado en la idea de Dios, si no en su propia capacidad racional, concedora. Transita el hombre desde la idea suprema del cuerpo de Cristo a la de cuerpo social¹⁴³. La pregunta acerca de la naturaleza del hombre no ponía el acento en el sentido material del término si no en tanto intelecto o espíritu. La respuesta dada por la iglesia en la Edad Media era tajante, finita, y se fundaba en la revelación.

La mirada moderna es una visión crítica respecto a su pasado inmediato y liberadora de él, a partir de lo cual la modernidad es capaz de establecer sus propias delimitaciones y definiciones que encuentra en sí misma, es decir en el hombre. Sin embargo Luz, Razón,

¹⁴² Dice Luhman: “Así pues, cuando la moderna sociedad se autotitula “moderna” se identifica con ayuda de una relación de diferencia respecto al pasado. Se identifica en la dimensión temporal. En principio esto no es nada especial. Todo sistema autopoietico – también, por ejemplo, el de la conciencia individual-, sólo puede construir una identidad propia, es decir, distinguir autorreferencia y referencia ajena, mediante continuos retornos a su propio pasado. Sin embargo, este retorno no se produce hoy a través de la identificación, si no de la desidentificación, de la diferencia. Lo queramos o no, ya no somos lo que éramos, y ya no volveremos a ser lo que somos. Esto arruina todas las características de la modernidad, porque también para ella es válido decir que las características de modernidad de hoy no son las de ayer y tampoco las de mañana, y precisamente en eso reside su modernidad”. En: LUHMAN, NIKLAS: *Observaciones de la modernidad*. Barcelona, Editorial Piados, 1997. 16pp

¹⁴³ “Porque el ser humano es lo que hace, ya no debe mirar más allá de la sociedad, hacia Dios, para encontrar su propia individualidad y sus orígenes, sino que debe buscar la definición del bien y del mal en lo que es útil o dañoso para la supervivencia y el funcionamiento del cuerpo social.” TOURAINE, A.: Op. cit. 25pp

Humanidad, Progreso, Razón, son concepciones¹⁴⁴ que ha poco andar son desestabilizadas desde la propia Modernidad. Desestabilización que produce cambios fundamentales en la escena del saber humano y en los proyectos que tradicionalmente fueron planteados como inherentes al propósito moderno y a su identidad.

Desde la perspectiva de Touraine, la Modernidad funciona como resistencia, como cambio social y no como especificidad de un proyecto¹⁴⁵. Es decir, en términos freudianos podríamos afirmar su carácter tanático por sobre el erótico -de hecho la democracia como idea no formó parte de la ideología modernista-; la fuerza de la modernidad no se encuentra en la utopía positiva de la racionalidad como eje del mundo por construir, sino que la encuentra en la función crítica, de resistencia y oposición al pasado.

El discurso de la Modernidad –en su caracterización más clásica y monumental- como un proyecto emancipador y universal, que tiene como centro al hombre ilustrado, el cual logra reordenar este universo caótico de la superstición y de la teología a partir de él mismo con el instrumento de la razón y el camino del progreso; es expuesto como un gran relato que a su vez generó -en distintas versiones- otros grandes relatos, entre ellos, el que más destaca y que atraviesa toda la historia moderna es el del capitalismo¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Para Luhman no se puede hablar de concepciones si no de clichés que produce la modernidad y que “tienen todos los rasgos de una forzada unilateralidad”. En LUHMAN, N.: Op. Cit. 18pp

¹⁴⁵ TOURAINE, A: Op. cit. 26pp

¹⁴⁶ Para Alain Touraine, Weber confunde Modernidad con capitalismo y lo corrige: “Lo que Weber describe no es la modernidad misma, sino un modo particular de modernización que se caracteriza, a la vez, por una gran concentración de los medios puestos al servicio de la racionalización económica y por la represión que se ejerce sobre las filiaciones sociales y culturales tradicionales, sobre las necesidades personales de consumo y sobre todas las fuerzas sociales –trabajadores y pueblos colonizados, pero también mujeres y niños- que los capitalistas identifican con la esfera de las necesidades inmediatas, de la pereza y la irracionalidad”. En: TOURAINE, A: Op. cit. 34pp.

El proyecto ilustrado funda su propia institucionalidad y se consagra a través de ella. El Estado Moderno se hace de las instituciones que lo legitiman y perpetúan como centro del poder que administra este proyecto emancipador y progresista al que avanza la humanidad entera¹⁴⁷. El Museo, la Biblioteca¹⁴⁸, la Academia, el Congreso son algunas de las instituciones fundacionales de la Modernidad en tanto afirman el orden en torno a la razón ilustrada. Desde ellas se definen, producen, clasifican y acumulan los saberes de la Modernidad. El avance de la gran ciencia y de la tecnología adelanta al Estado y lo provee de los insumos para la liberación del mundo. Nicolás Casullo caracteriza el ordenamiento de estos saberes que produce la racionalización del mundo en tres esferas principales: “[...] la esfera cognitiva, donde reina la ciencia; la esfera normativa, o sitio de las problemáticas éticas, morales y de sus políticas de aplicación; y la esfera expresiva, arte y estética”¹⁴⁹.

A su paso, la Modernidad se torna generalizante, de proyecto de emancipación pasa a totalizar sus fundamentos y ha establecer las divisiones que demanda el progreso, fija su atención en la separación entre el mundo de lo objetivo y excluye de los modos de producción los aspectos subjetivos del ser humano¹⁵⁰. La ciencia positiva por sobre la expresión artística y en niveles

¹⁴⁷ Adorno opina que el iluminismo es totalitario en tanto se sustenta sobre el antropomorfismo que no es sino la proyección de lo subjetivo sobre la naturaleza. ADORNO, Th., Op. Cit. 19pp

¹⁴⁸ Jean-Louis Deotté en su libro *Catástrofe y Olvido*, nos recuerda que el Museo del Louvre fue fundado exactamente un año después de la suspensión del rey. En Chile la realidad no es muy distinta: la Biblioteca Nacional se inaugura en 1913 siendo una de las primeras instituciones republicanas del país. DEOTTÉ, J.L.: *Catástrofe y olvido*. Editorial Cuarto Propio, Santiago 2003

¹⁴⁹ CASULLO, N. Et al: *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires, Eudeba, 1999. 17pp

¹⁵⁰ Adorno utiliza el pasaje de La Odisea de Homero -en que Odiseo se ve tentado por el canto de las sirenas y pide que lo amarren luego de tapan los oídos de sus compañeros de viaje- como “alegoría premonitoria de la dialéctica del iluminismo”: “Les tapa las orejas con cera y les ordena remar con todas sus energías. Quien quiere perdurar y subsistir no debe prestar oídos al llamado de lo irrevocable y puede hacerlo sólo en la medida en que no esté en condiciones de escuchar. Esto es lo que la sociedad ha procurado siempre. Frescos y

separados. Tal como lo constata Adorno en su ensayo “Con la precisa separación entre la ciencia y poesía la división del trabajo, ya efectuada por su intermedio, se extiende al lenguaje. Como signo, la palabra, pasa a la ciencia; como sonido, como imagen, como palabra verdadera, es repartida entre las diversas artes, sin que se pueda recuperar ya más la unidad gracias a su adición, sinestesia o “arte total”. Como signo, el lenguaje debe limitarse a ser cálculo”¹⁵¹.

Marshall Berman divide la historia de la modernidad en tres fases. La primera abarca desde principios del siglo XVI hasta fines del XVII, y en ella no existe la noción de modernidad en términos de autoconciencia. La segunda etapa se inaugura con la Revolución Francesa y atrae y define al gran público moderno del siglo XIX. La tercera etapa y última expande el proceso de modernización abarcando la cultura del mundo y se sitúa en el siglo XX.¹⁵²

La aceleración del tiempo y la historia representada en la energía del ilustrado siglo XVIII y del modernista siglo XIX será un elemento que se irá incrementando en la percepción del

concentrados, los trabajadores deben mirar hacia delante y despreocuparse de lo que está a los costados. El impulso que los induciría a desviarse es sublimado –con rabiosa amargura- en esfuerzo ulterior. Se vuelven prácticos. La otra posibilidad es la que elige Odiseo, el señor terrateniente, que hace trabajar a los demás para sí. Él oye pero impotente, atado al mástil de la nave, y cuanto más fuerte resulta la tentación de más fuerte se hace atar, así como también después los burgueses se negarán con mayor tenacidad la felicidad cuando –al crecer su poderío- la tengan al alcance de la mano. Lo que ha oído no tiene consecuencias para él, pues no puede hacer otra cosa que señas con la cabeza para que lo desaten, pero ya es demasiado tarde: sus compañeros, que no oyen nada, conocen sólo el peligro del canto y no su belleza, y lo dejan atado al mástil, para salvarlo y salvarse con él. Reproducen con su propia vida la vida del opresor, que no puede salir ya de su papel social. Los mismos vínculos con los cuales se ha ligado irrevocablemente a la praxis: su tentación es neutralizada al convertírsela en puro objeto de contemplación, en arte.” ADORNO, Th. Op. Cit. 50pp

¹⁵¹ ADORNO, Th. Op. Cit. 31pp

¹⁵² BERMAN, M. “Brindis por la Modernidad”. En: CASULLO, N. (Ed.): *El Debate Modernidad-Posmodernidad*. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989. 69pp.

hombre¹⁵³, de esta manera, el tiempo como problema será discutido una y otra vez desde distintos ámbitos principalmente en la filosofía y las artes¹⁵⁴. En ello la tecnología y su desarrollo es fundamental en tanto logra modificar los procesos de producción incrementando el ritmo en la vida de las personas. La ciudad se convertirá en metáfora de este desarrollo y vivirá las modificaciones del tiempo, ya que ella es reunión de todos los elementos del tiempo moderno, la metrópoli es el producto “más moderno” de la Modernidad.

Es en la última etapa planteada por Berman, la que corresponde al periodo de las Vanguardias Artísticas, donde se manifiestan los efectos de la modernidad (una modernidad en su última consecuencia), cuales son la fragmentación¹⁵⁵ de lo real en la configuración del mundo y, por tanto, la incapacidad de generar unidad y coherencia a lo que antes era un proyecto global de la humanidad, la utopía moderna¹⁵⁶.

¹⁵³ Para Touraine, “Occidente vivió y concibió la modernidad como una revolución en todos los sentidos”. TOURAINE, A. Op. Cit. 19pp

¹⁵⁴ Un tiempo moderno que manifiesta su propia contradicción desde la perspectiva de Habermas: “La nueva conciencia del tiempo, que penetra en la filosofía con los escritos de Bergson, expresa algo más que la experiencia de la movilidad en lo social, de la aceleración en la historia, de la discontinuidad en la vida. Este valor nuevo atribuido a la transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente immaculado y estable.” HABERMAS, JÜRGEN: “Modernidad, un proyecto incompleto”. En: CASULLO, N. (Ed.) 1989. Op. Cit. 133pp

¹⁵⁵ La fragmentación del mundo que la Modernidad intentara articular en el proyecto utópico racional, se hallaba incubada desde su fundación, tomando el museo como representación lo moderno J-L. Deotté dice lo siguiente: “En efecto, el museo tiene que ver con fragmentos, con obras desprendidas de sus antiguas finalidades y destinos, o sea, con ruinas de las antiguas leyes, respecto de lo que debe aplicarse como máquina política, se trata de fragmentos arruinados de una sociedad que se ha desplomado”. En DEOTTÉ, J.L.: Op. cit. 73pp

¹⁵⁶ Para Deotté “[...] la Europa que inventa el museo y la necesidad de producir totalidad estética a partir de una colección de fragmentos, produce al mismo tiempo la ficción política

Es en las Vanguardias donde se condensa lo que para muchos es el elemento más caracterizador y definitivo de la Modernidad: su capacidad autorreflexiva. La mirada crítica con que desechaba el pasado inmediato ahora se vuelve hacia sí misma: “La Modernidad es aquel discurso de la crítica, de la crítica que funda la Modernidad en su crítica a las viejas representaciones, pero que la Ilustración planteará como perpetua crítica a la crítica, como permanente crítica al conocimiento dado.”¹⁵⁷ En definitiva, la Modernidad habla de una crisis permanente.

La crisis de la representación plantea la ruptura entre la cosa (referente) y lo representado (el arte), por tanto se plantea una cierta *inobjetividad* donde la cosa rompe su relación con la realidad. Hegel establece el fin del arte representado en el siglo XIX, pero es en medio del conflicto bélico extremo de la primera guerra mundial donde surgen las Vanguardias con una respuesta demoledora a la sociedad burguesa, de la que por un lado forman parte y por otro buscan diferenciarse¹⁵⁸.

Las Vanguardias son el punto de quiebre de los modos tradicionales de representación. Por tanto, son la transición entre la modernidad y lo que se ha dado en llamar Posmodernidad¹⁵⁹. Sin embargo son modernas ya que aún se sostienen en la utopía como proyecto, son la fase final del proyecto de la modernidad. El carácter experimental en las formas y medios de

de una sociedad diferente que tendría que instituirse partiendo de una colección de individuos separados”. DEOTTÉ, J.L.: Op. Cit. 73pp

¹⁵⁷ CASULLO, N.(Ed.) 1989. Op. Cit. 18pp

¹⁵⁸ Para Casullo es aquí donde se configura también la izquierda política de forma más definitiva:” el desplegado mundo de la izquierda en términos teóricos, en términos de experiencia, en términos de organización y también en términos de ambiciones políticas”. En: CASULLO, N.(Ed.) 1989. Op. Cit. 68pp

¹⁵⁹ Jünger Habermas es uno de los autores que más ha tensionado el debate en relación a la definición de Posmodernidad, estableciendo en su artículo *Modernidad: un proyecto incompleto*; justamente la inexistencia de una etapa posmoderna en la medida en que ésta determinaría la muerte o superación de la modernidad y manifiesta que la época contemporánea asiste lo que el llama un proyecto inconcluso. Su ruina en términos de Deotté.

expresión son una constante provocación a la burguesía moderna; para Williams, este uso experimental del lenguaje ha existido en muchos otros casos, y plantea que la diferencia de dicho uso es ideológica: “Lo diferente en algunas teorías y prácticas Modernistas y vanguardistas es el intento de racionalizarlo con propósitos ideológicos específicos, de los cuales el más común –aunque nunca fue más que un elemento de estos movimientos- es la exclusión o devaluación deliberada de todo o cualquier significado referencial”¹⁶⁰.

Entre estos usos tal vez sea el Dada el más extremo, o en otro lugar también la escritura automática de los Surrealistas, no obstante el mismo Williams aún reconociendo como interesante la práctica vanguardista en sus ideas de fuerza vital o del inconsciente también ve en ellas versiones modernizadas de procesos antiguos para el hombre, la diferencia o lo relevante de dichas prácticas está en el uso ideológico en tanto crisis o crítica que se establece. Las vanguardias ponen el acento en aquello que el proyecto ilustrado había fijado y que había terminado llevando a la sociedad al conflicto bélico de la primera mitad del siglo XX., es así que si por un lado hasta el momento se había postulado el valor del referente, de la objetividad, del proyecto colectivo y del arte realista principalmente, la Vanguardia se desplazaba a la subjetividad, al inconsciente del individuo, postulaba la locura y la libertad de la mente humana¹⁶¹. La literatura tensiona la percepción, lo mismo hace el cine. A mayor grado de dificultad mayor nivel de percepción y autoconciencia, de ahí que las vanguardias gusten de utilizar el *shock*. Surge la dificultad del objeto de arte como tal. La inorganicidad de la obra vanguardista aparece de manifiesto en la fragmentariedad de lo eventual organizado en

¹⁶⁰ WILLIAMS, R.: *La Política del Modernismo*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1997. 94pp

¹⁶¹ Un caso especial lo representa el Futurismo italiano que se pondría a disposición del discurso fascista de Mussolini. Celebrando la guerra en 1914 como forma de higiene humana, se sienten fascinados con los avances de la tecnología moderna, tal como lo expresa Marshall Berman: “Los futuristas llevaron la celebración de la tecnología moderna a un extremo grotesco, autodestructivo, que aseguró que sus extravagancias no se repetirían nunca [...] Pero su problema, y el problema de todos los modernismos en la tradición futurista, es que al jugar las máquinas y los sistemas mecánicos todos los papeles principales –así como la fábrica es el tema de la cita superior-, al hombre moderno le queda muy poco por hacer, tan sólo adaptarse”. BERMAN, M. Op. Cit. 77-78pp

un principio artístico, es decir la obra inorgánica será resultado de un procedimiento de montaje.

Habermas ve en la Modernidad un proyecto inconcluso, que se niega a sí mismo una y otra vez y una y otra vez se refunda desde lo que Déotte establece como la ruina, el fracaso del proyecto moderno es, en el caso de las Vanguardias artísticas producto de su propio reciclaje moderno: “[...] todos estos intentos de poner en un mismo plano el arte y la vida, la ficción y la praxis; los intentos de disolver las diferencias entre artefacto y objeto de uso, entre puesta en escena consciente y excitación espontánea; los intentos por los cuales se declaraba que todo era arte y todos artistas, disolviendo los criterios de juicio y equiparando el juicio estético con la expresión de las experiencias subjetivas: todos estos programas se demostraron como experimentos sin sentido. Experimentos que sólo lograron revivir e iluminar con intensidad a exactamente las mismas estructuras artísticas que pretendían disolver. Otorgaron una nueva legitimidad, como fines en sí mismos, a la forma en la ficción, a la trascendencia del arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planificado de la producción artística y al especial estatuto cognoscitivo de los juicios del gusto. El proyecto radicalizado del arte terminó, irónicamente, legitimando justamente aquellas categorías mediante las cuales el iluminismo había delimitado la esfera objetiva de lo estético”¹⁶².

II. La Posmodernidad para Erick Hobsbawm, es concebida como la muerte de la vanguardia moderna, muerte en tanto renuncia y negación al proyecto colectivo utópico y la tendencia a un relativismo radical¹⁶³. La noción de lo posmoderno aparece en el debate filosófico y estético en los años setenta a propósito del cambio que habían experimentado las formas de representación arquitectónica, desplazando el trabajo desde la funcionalidad moderna de la arquitectura a la recuperación del principio decorativo de la construcción¹⁶⁴. Rápidamente el

¹⁶² HABERMAS, J. Op. Cit. Pp. 139-140

¹⁶³ HOBBSAWM, ERICK: *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Editorial Crítica, 1999. 511pp

¹⁶⁴ Fredric Jameson ve como “[...] en consecuencia, el postmodernismo en arquitectura se presenta lógicamente como una especie de populismo estético, tal y como sugiere el propio título de Venturi, *Aprendiendo en las Vegas*”. JAMESON, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Editorial Piados, Barcelona, 1984. 12pp

debate se abre a otras disciplinas y obliga a (re) visar el estatuto contemporáneo del saber humano.

La caída de los grandes relatos –la ciencia, la razón y la revolución- expone una ciencia sobrepasada por su propio avance tecnológico¹⁶⁵ y la verdad por la performatividad del lenguaje¹⁶⁶, esta es la crisis y su producto, la paralogía en términos de Lyotard.

Jean-François Lyotard construye un análisis que da cuenta de las transformaciones del saber humano y el estado actual de éste. Establece como principal característica del discurso moderno la supremacía del saber científico por sobre el saber narrativo. Para el filósofo la modernidad realza lo científico, particularmente en su versión positivista, y niega otros tipos de relatos. Sin embargo, es ahí donde se produce la gran paradoja, en que la legitimación de tal discurso moderno se sostiene en el gran relato, que es aquello que niega. La verdad científica supone la capacidad de “proporcionar pruebas de lo que dice, y por otra de refutar todo enunciado contrario o contradictorio a propósito del mismo referente”¹⁶⁷. De esta manera el discurso científico se instituye de manera excluyente u exclusiva. Para Lyotard el juego de la ciencia establece una temporalidad que implica memoria por una parte¹⁶⁸ y proyecto por otra. La Posmodernidad representa el fracaso del gran relato moderno, constituyéndose un nuevo estatuto del saber que tiene como característica la heterología en su configuración interna y a la paralogía como forma operativa.¹⁶⁹ Así, la ciencia posmoderna debiera

¹⁶⁵ Dice Anderson: “Antaño la modernidad estaba poseída, con júbilo o con alarma, por las imágenes de la maquinaria; ahora la Posmodernidad era presa de una maquinaria de imágenes”. ANDERSON, PERRY: *Los orígenes de la Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.122pp

¹⁶⁶ “[...] la ciencia se convertía en un juego de lenguaje entre otros: no podía reivindicar el privilegio imperial por encima de las otras formas de conocimiento al que había aspirado en los tiempos modernos”. ANDERSON, P. Op. Cit. 38pp

¹⁶⁷ LYOTARD, J-F. : *La Condición Posmoderna*. Editorial Cátedra. Madrid, 2000. 51pp

¹⁶⁸ La memoria como olvido, el olvido como categoría posmoderna.

¹⁶⁹ Terry Eagleton encuentra expone un temor posible de Lyotard: “Tal vez los posmodernos tengan miedo de que una atención a los grandes relatos haga caer a las pequeñas narraciones

reconocer el heteromorfismo de los juegos del lenguaje fundamentándose en un discurso incluyente: “La ciencia posmoderna hace la teoría de su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable, paradójica”.¹⁷⁰

Posmodernidad fincada en el evento y no en el argumento. La lógica eventual incorpora dos principios básicos: el error y el azar –las cosas pasan por error y son aleatorias¹⁷¹. La trama recoge como estrategia dicha lógica eventual respondiendo al principio constructivo del montaje que opera en términos técnicos y se constituye como fundamento artístico. El significado es producto de quien lee estos fragmentos, se trata entonces, de organizar el error, disponer la eventualidad.

El artefacto¹⁷², como principio del arte posmoderno¹⁷³ es parodia vacía en la medida en que el sujeto (héroe) de la modernidad se representa a sí mismo y no ya a una comunidad, el fin de la utopía colectiva.

Lyotard celebra el saber postmoderno en “tanto no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, si no

en meros efectos de aquellos”. EAGLETON, T.: *Las ilusiones del posmodernismo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998. 86pp

¹⁷⁰ LYOTARD, J-F. : Op. Cit. 108pp

¹⁷¹ Desde dicha eventualidad Lyotard establece la condición posmoderna condensada en el concepto de paralogía donde más allá de un *logos*, de un binarismo, donde los contrarios no se oponen, se contaminan. Echando abajo la discusión moderna entre razón y locura.

¹⁷² En Baudrillard, lógica de la prótesis. En Jameson *pastiche* entendido como parodia vacía. Peter Burger opone el artefacto al artificio en tanto éste muestra la mediación autorial, la subjetividad. El artefacto se refiere, entonces a un arte natural, contaminado por la realidad, inorgánico. En tanto el artificio sería el arte artístico, orgánico.

¹⁷³ Como ejemplo el culto fetichista de Andy Warhol

en la paralogía de los inventores.”¹⁷⁴ Siguiendo la línea de Lyotard la Posmodernidad resuelve la contradicción moderna a través de un procedimiento anfibiológico. Así la anfibiología no es la ambigüedad sino el funcionamiento de dos contrarios en un mismo significante. Anfibiología como fin y no fin de un proyecto.

Connor hace una fuerte crítica al optimista pensamiento de Lyotard particularmente en lo que él llama el *antiuniversalismo* postulado por el filósofo francés. Se apoya para ello en Habermas y Rorty quienes establecen sus propias críticas: Rorty al sugerir una especie de histeria de Lyotard en tanto no es capaz de establecer un medio entre anarquía y totalitarismo y Habermas por su parte lo califica de neoconservador¹⁷⁵. De la misma manera, Perry Anderson acusa a Lyotard de establecer como horizonte a la democracia liberal: “La idea de lo posmoderno, tal como se había consolidado en esa coyuntura, era de un modo u otro patrimonio de la derecha”¹⁷⁶. Lo que hace Anderson en realidad, es seguir a Jameson, que trabaja el problema de la Posmodernidad pero desde una perspectiva ideológica marxista estableciendo a la sociedad contemporánea como un nuevo estadio del capitalismo, que ahora es hegemónico, en términos de Gramsci¹⁷⁷. Hasta ese momento la discusión se centraba en lo posmoderno como “corrupción de lo moderno” o bien celebración de su carácter emancipatorio¹⁷⁸.

Por su parte Luhman no observa mayores diferencias estructurales entre las ideas de Modernidad y Posmodernidad: “Como mucho, se puede decir que aquellos logros evolutivos que distinguen a la sociedad moderna de todas sus predecesoras, a saber, unos medios de comunicación plenamente desarrollados y una diferenciación funcional, han pasado de unos

¹⁷⁴ LYOTARD, J-F. : Op. Cit. 11pp

¹⁷⁵ CONNOR, STEVEN: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid Ediciones Akal, 1996. 33-34pp

¹⁷⁶ ANDERSON, P. Op. Cit. 66pp

¹⁷⁷ El fin de la Guerra Fría, caída del muro de Berlín mediante, abren el tránsito definitivo a este estadio de hegemonía del capital.

¹⁷⁸ ANDERSON, P. Op. Cit. 90pp

modestos principios de magnitudes que anclan a la sociedad moderna en la irreversibilidad. Hoy en día está remitida a sí misma casi sin escapatoria”¹⁷⁹. “[...] no se trata de emancipación hacia la razón sino de emancipación de la razón, y esta emancipación no se puede perseguir, sino que ya ha ocurrido”.

De la misma manera, Anderson rescata el análisis que hace Alex Callinicos en 1989 y que en lo que ha prácticas artísticas refiere, observa que “Prácticamente todos los rasgos o recursos estéticos que se atribuyen a la Posmodernidad, sea el bricolaje con la tradición, el juego con lo popular, la reflexividad, el híbrido, el pastiche, las florituras o el descentramiento del sujeto, se hallaban también en el arte moderno”¹⁸⁰, la diferencia está entonces en la degradación del arte moderno convertido cada vez más en mercancía, arruinado, vaciado de su proyecto utópico: la atopía.

Jameson ofrece una salida al delimitar que: “Un nuevo arte político –si tal cosa fuera posible- tendría que arrostrar la Posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental –el espacio mundial del capital multinacional- y forzar al mismo tiempo una ruptura con él, mediante una nueva manera de representarlo que todavía no podemos imaginar: una manera que nos permita recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y de lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social”¹⁸¹.

APÉNDICE II: MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD EN AMÉRICA LATINA

“(...) para una compañera que vive en una población marginada, comprar un litro de leche ya es un problema, y comprar dos, es una tragedia y nunca puede hacerlo. Por eso hemos dicho nosotros que vamos a dar medio litro de leche.”
Salvador Allende, 1970. A propósito del programa de gobierno de la Unidad Popular
Donde se entregó medio litro de leche diaria a los niños en las poblaciones.

¹⁷⁹ LUHMAN, N. Op. Cit. 41pp

¹⁸⁰ ANDERSON, P. Op. Cit. 111pp

¹⁸¹ JAMESON, F. Op. Cit. 120pp

“Se consume la leche / Se gasta la vida

Se hace arte para no morir”

Colectivo de Acciones de Arte, Chile, Octubre de 1979.

Acción “Para no morir de hambre en el arte”:

entrega de cien bolsas de leche a pobladores de La Granja.

“Yo tomo leche”

Eslogan de los *spots* publicitarios de la campaña por el consumo de leche de la Federación Gremial Nacional de Productores de Leche (Fedeleche). Santiago de Chile, 2004

I. El nacimiento de los programas nacionales en América Latina, configurados a partir de los procesos independentistas –simultáneos, en su mayoría-, se encuentra suscrito por el proyecto de modernidad ilustrada proveniente de la Europa de los siglos XVIII¹⁸² y XIX. Es así como, a poco andar de la instauración de las distintas repúblicas, las marcas de dicha ilustración comienzan a hacerse monumentalmente patentes en la vida de las recién formadas naciones latinoamericanas: museos, bibliotecas¹⁸³, academias, congresos, entre otros.

Al optimismo de las clases gobernantes respecto a este norte definido que instalaba a la región en el camino del progreso económico y social se opuso, paradójicamente, el hecho de que la configuración política y social no se desarrollaba en torno a la industria y la ciudad de acuerdo al modelo europeo¹⁸⁴. Por el contrario, Latinoamérica se dibujaba desde la tenencia

¹⁸² La situación política de la Nueva España en el siglo XVIII vive el cambio de dinastía de la casa de Austria a la de los Borbones a partir del 1700 que intentan modificar los gobiernos tanto de la península como de las colonias. En la sociedad novo hispana una minoría de españoles peninsulares gozaba de todos los privilegios, seguida por la nobleza criolla. La mayor parte de la población era indígena, seguida de mulatos y africanos. La autoridad residía en el virrey y en el arzobispo y los comerciantes lograban grandes cantidades de dinero con el contrabando de mercancías.

¹⁸³ la Biblioteca Nacional de Chile, se inaugura en 1913 siendo una de las primeras instituciones republicanas del país.

¹⁸⁴ “La modernidad en América Latina nació como discurso de una modernidad precaria, no como autoafirmación emancipatoria”. HERLINGHAUS, HERMAN: “Descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana

de la tierra, donde los grandes latifundios configuraron, hasta mediados del siglo XX, el poder político y económico de nuestros países¹⁸⁵. En torno a los terratenientes se movían los otros poderes: la iglesia, los militares. Las urbes latinoamericanas tuvieron su gran explosión como centros de poder a partir de las reformas agrarias impulsadas en los años cuarenta y cincuenta, así como el consecuente y progresivo éxodo del campo a las ciudades por parte de millones de campesinos y pobladores rurales de toda Latinoamérica¹⁸⁶.

La idea de ciudad en América Latina gozó de gran vitalidad en las culturas pre-colombinas pero fueron arrasadas con la conquista. Los grandes centros de comercio y de vida urbana se desarrollaron mucho antes que los europeos, la Gran Tenochtitlán se encontraba en pleno auge cuando París era aún una aldea. El cosmopolitismo se fijó en América con un carácter radicalmente distinto a lo que se entendía en París o Nueva York. A su vez, la figura del criollo se fortalece en la búsqueda de los rasgos de identidad nacional, no con un carácter antimodernizador, sino en la afirmación de una idiosincrasia nacional como forma de incorporación al proceso modernizador. El criollismo¹⁸⁷ en la literatura busca la afirmación

por asumir”. En: MORAÑA, MABEL (ed.): *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. 99pp

¹⁸⁵ Un movimiento determinante en el imaginario colectivo de la región fue la revolución mexicana de 1910, que se configuró precisamente en torno a la demanda de “Tierra y Libertad”.

¹⁸⁶ De acuerdo a lo expuesto por Jorge Larraín, Claudio Véliz ve en las formas conservadoras de América Latina –su modo barroco- el signo de la España cerrada de la contrarreforma y que nos marca desde “la resistencia al cambio, el énfasis en el orden y la unidad, el centralismo, la simetría, la organicidad, la tradición”, estableciendo un rasgo de índole premoderno que determina la configuración del mundo latinoamericano, opuesto al mundo anglosajón que expresa dinamismo, energía, transformación, etc. Confunde Véliz el origen ideológico del barroco con su posterior resultado tanto en la forma como en los contenidos resultantes, por cierto no deseados por la contrarreforma. En: LARRAÍN, JORGE: *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Editorial Andrés Bello, 2000. Santiago. 196pp

¹⁸⁷ Compuesto en lo fundamental por obras del período 1900-1940

cultural latinoamericana y proclama su diferencia con respecto a la cultura europea y universal. Surgen de manera estratégica figuras o signos considerados característicos de un país o región: el llanero en Venezuela, el gaucho en Argentina o el huaso en Chile. Frente al cosmopolitismo de las ciudades en expansión de principios de siglo el criollismo afirma estas figuras como íconos nacionales y prefiere situar la acción novelesca en regiones del país que no han sido alcanzadas por la modernización cosmopolita.

Es así que el proyecto moderno se organiza en América Latina, sobre una base cultural que provenía de distintas fuentes y que tensionaba o retorció el ideal ilustrado. El origen indigenista heterogéneo y latente en todo el territorio americano, se combina con la hispanidad barroca del siglo XVII y su anterior herencia de religiosidad y estos a su vez con los aires de modernidad europea impuesta a partir de los procesos independentistas del siglo XIX.

El mestizaje latinoamericano es visto por muchos como la verdadera marca de identidad que se expresa en el alto contenido de religiosidad popular configurada a partir de las prácticas originarias de los pueblos indígenas sumadas a la imposición de un nuevo modelo religioso católico. Este sujeto mestizo es expuesto por Jorge Larraín (citando a Parker) en tanto constituiría una “verdadera contracultura de la modernidad” que a su vez configura la base de lo que sería la cultura latinoamericana, una estructura sincrética que no es moderna pero tampoco mítico tradicional¹⁸⁸. De acuerdo a ciertos énfasis en los análisis, la modernidad es vista como una entidad que amenaza la esencia de la identidad latinoamericana, que sería religiosa: “En términos de Cousiño, la identidad cultural latinoamericana se habría constituido en la modernidad barroca que habría sido la gran alternativa a la modernidad ilustrada. [...] lo que amenaza a esta identidad no es cualquier clase de modernidad, sino la modernidad que nace de la Ilustración, la modernidad que implica un proceso de secularización. [...] la

¹⁸⁸ “Se trata de un proceso simbólico tipo *bricolage* que construye y reconstruye representaciones colectivas ‘empleando residuos, desechos y aportes novedosos, aparentemente disparates, de tal forma que de la composición de viejas y nuevas obras se producen nuevas síntesis’”. En: LARRAÍN, J.: Op. cit. 181pp

secularización no es sólo una amenaza para la iglesia, si no más fundamentalmente para la misma cultura latinoamericana.”¹⁸⁹.

Tal análisis reduce la problemática de lo latinoamericano a una visión donde nuestro universo estaría configurado de manera esencial y preescrita por una premodernidad amenazada por un occidente ilustrado, olvidando la unificación religiosa que ya vivía Mesoamérica en el periodo previo a la conquista y que en opinión de Octavio Paz corresponde más a problemáticas de poder que de configuraciones culturales espontáneas: “esta síntesis no era el fruto de un movimiento religioso popular, como las religiones proletarias que se difunden en el mundo antiguo al iniciarse el cristianismo, sino la tarea de una casta, colocada en el pináculo de la pirámide social”¹⁹⁰. Si nos centramos en la oposición de un *mythos* vs. un *logos*, estaremos focalizando parcialmente lo que tiene que ver más con un problema de forma que de fondo como es el poder (político, económico, militar) y su configuración en América Latina.

II. La configuración de los sujetos que llevaron adelante el proyecto moderno en América Latina tiene su figura transversal en lo que Nicolás Casullo llama “el nuevo burgués homicida”: “En América Latina, el burgués modernizador en sus diversos tipos, aparentaría ya formar parte de un humus sin tragedia. Modernización y sujeto se implantarían con la ausencia de aquél duelo previo. El burgués terrateniente, el comerciante, el militar, el burgués intelectual y militante de las revoluciones emancipadoras independentistas, y aún el sueño del inmigrante por acceder a una burguesidad cierta, ratificarían este dato.”¹⁹¹

Condición trágica que tiene su problemática en el carácter urbano de este burgués que marca presencia fundacional en América pero como nostalgia en tanto termina suplantado por “su copia empobrecida”. Burgués que deviene en proyecto inacabado transformándose en el siglo XX –y antes- en existencia fantasmagórica. Para Casullo, la figura del burgués es la de un caído, la ruina de Deotté. Es la imagen de un incrustado que erige la sinrazón de la razón

¹⁸⁹ LARRAÍN, J. Op. Cit. 180pp

¹⁹⁰ PAZ, OCTAVIO: *El laberinto de la Soledad*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1980. 102pp

¹⁹¹ CASULLO, NICOLÁS: “La Modernización como figura trágico teórica”. En: *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998. 83pp

moderna¹⁹². Es trágico en tanto ruina, en tanto (re) presentación del pasado, de la memoria. Pérdida de un inconcluso.

El capitalismo actual recupera para sí la representación del hombre burgués y sus mitos: “reconoce su vigencia social aún en aquellos procesos culturales de corte posmoderno, que plantean la licuación de subjetividades modernas y la emergencia de tipos, figuras y relaciones que indicarían una posburguesidad capitalista.”¹⁹³

La imagen del burgués nos (con)forma en tanto deseo a lo largo de la representación de Latinoamérica, es pulsión que está expuesta en cada uno de los estereotipos del mestizo y del criollo latinoamericano. El discurso civilizatorio de la modernidad se articula además con las posibilidades de la observación crítica vuelta hacia nosotros mismos y del diseño de movimientos y proyectos emancipatorios y libertarios. Civilización (razón) y emancipación (independencia y revolución) son modos discursivos que conviven en tensión o complicidad de acuerdo a las miradas o periodos que se observen. La figura de la Universidad por ejemplo, es en América Latina imagen de progreso y civilización al mismo tiempo que lugar de anidación y origen de proyectos revolucionarios de transformación social.

Desde este punto de vista, la modernidad ata, sujeta, a Latinoamérica, sometiéndola a un estatus de mero recipiente y reciclaje de modelos impuestos, somos otro que es nostalgia del original o discusión con él pero que nunca se descarga de su imagen (y semejanza). Esto que nos redescubre como un ser monstruoso que devuelve la imagen retorcida de lo que es el original. Así, careceríamos de identidad al ser mero simulacro de nosotros que somos ese otro: “[...] el espacio latinoamericano ha quedado repleto de “copias”, “reproducciones” y “simulacros” que generan una tensión de nostalgia obsesiva por los “originales”. De allí que la existencia sea un vivir “referido [a ellos] en términos fantasmales”¹⁹⁴.

¹⁹² “El burgués extraviado en las fauces de la revolución capitalista productiva, es un pasado inédito en su perpetua proximidad.”. CASULLO, N. Op. Cit. 79pp

¹⁹³ CASULLO, N. Op. Cit. 70pp

¹⁹⁴ VIDAL, HERNÁN: *Tres argumentaciones Postmodernistas en Chile*. Santiago, Ed. Mosquito, 1998. 19pp

III. El momento del auge de la posmodernidad cultural europea coincide con el término abrupto de los proyectos emancipatorios de izquierda en Latinoamérica y con el establecimiento de las dictaduras derechistas que inician su propia revolución a lo largo de los años setenta y ochenta dominaron el espectro político, económico y cultural de América Latina y modificando las relaciones sociales y sus expresiones en el cono sur.

El momento de la posmodernidad (situado desde las ciencias sociales como la etapa del capitalismo tardío) emerge en América Latina a la luz de tres momentos que fijan o determinan su tránsito y final establecimiento: la derrota de los proyectos populares levantados por las izquierdas políticas en un proceso de acumulación de fuerzas que se desarrolla a lo largo de la primera mitad del siglo XX y que tiene su momento de culminación y de paradigma en dos experiencias concretas: la revolución armada en Cuba y la revolución democrática de la Unidad Popular en Chile; en segundo lugar, la imposición de dictaduras militares vinculadas ideológicamente a sectores conservadores de derecha, principalmente en Sudamérica, con dos marcas fundamentales que sellan el momento anterior: la violación sistemática y dirigida de los derechos humanos, así como la imposición de el modelo neoliberal que desmantela tanto los programas populares de los gobiernos de izquierda como los enclaves de la modernidad ilustrada que sirvieran de anidación de dichos proyectos emancipatorios, arrasando con los discursos que propendían a la igualdad de las capas sociales¹⁹⁵; finalmente, la tercera etapa de consolidación del modelo neoliberal se fortalece en la llamada Transición a la democracia¹⁹⁶ o postdictadura: se sellan pactos y acuerdos de

¹⁹⁵ Un momento que entrega una imagen clara de dicho desmantelamiento se da en Chile en 1981 con la intervención del régimen pinochetista vivida en la Universidad de Chile. Es en aquel momento cuando se produce la desnacionalización de la Universidad, su desvinculación con el Estado y el desmantelamiento de programas y carreras considerados “peligrosas” al nuevo gobierno: se separa el Instituto pedagógico de la Universidad, se prohíben carreras como la sociología y se interviene directamente con la presencia de rectores designados (militares) que custodian el proceso de cambio.

¹⁹⁶ Para Idelber Avelar, el verdadero momento de transición se encontraría en el periodo mismo de los regímenes militares, ya que es en ese momento donde se transita de forma real a una nueva configuración de los modos de relación social, económica y política en la vida del país; caracterizando a las dictaduras como “instrumentos de una transición epocal del Estado

amarre que resguardan principalmente los cambios generados en torno a la reducción de la articulación social a favor de los intereses económicos del país que ya se encuentra sometido al poder empresarial y donde el Estado juega un papel de mero administrador –desde una perspectiva optimista-¹⁹⁷.

En la escena chilena, donde las etapas se han cumplido una a una sin tropiezos mayores que hicieran tambalear el norte económico neoliberal, la posdictadura “[...] viene a significar [...] no tanto la época posterior a la derrota (la derrota todavía circunscribe nuestro horizonte, no hay posterioridad respecto a ella), sino más bien, el momento en que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el continente” incorporando el trabajo de duelo como imperativo posdictatorial¹⁹⁸. El trabajo de duelo “designa el proceso de superación de la pérdida en el cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo”¹⁹⁹.

Para Avelar, la escritura de Diamela Eltit en Chile, expone el duelo, en tanto asume la derrota, el fracaso del gran proyecto alternativo al socialismo. De hecho Eltit se inscribe en el arte de la neovanguardia chilena que ocupó la escena artística en plena dictadura, particularmente en el grupo de arte CADA. Los integrantes de este movimiento se asumen en la marca de la dictadura pero oponen a ella gestos y caminos que se diferenciaban de el arte generado por la

al Mercado”. AVELAR, IDELBER: *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. 22pp

¹⁹⁷ “La consigna chilena de recuperación y normalización del orden democrático buscó conjurar el fantasma de las múltiples roturas y dislocaciones de signos producidas durante la dictadura encargándole a la fórmula del consenso que neutralizara los contrapuntos diferenciadores, los antagonismos de posturas, las demarcaciones de polémicas de sentidos contrarios, a través de un pluralismo institucional que obligó a la diversidad a ser “no-contradicción”. RICHARD, NELLY: *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. 28pp

¹⁹⁸ AVELAR, IDELBER: Op. Cit. 29pp

¹⁹⁹ AVELAR, I.: Op. Cit. 19pp

política partidista tradicional²⁰⁰, “[...] la izquierda partidista generó un arte de compromiso político directo, que buscó la reconstrucción figurativa de un sujeto nacional popular y la expresión altamente emocional de sus luchas cotidianas mediante el testimonio, la denuncia y la protesta. Por el contrario, esta neovanguardia se distanció de la actividad política y, replegada a los “margenes”, buscó intensificar las rupturas con el pasado, aceptar la fragmentación psico-social instaurada y administrada por la represión y, a partir de las enseñanzas de esta experiencia traumática, desmontar sistemáticamente los códigos simbólicos sustentadores de la represión”²⁰¹. Formado en 1979, CADA agrupa a un pequeño número de artistas en donde confluyen distintas disciplinas como las artes visuales, la literatura y la sociología y que provocó las más diversas reacciones cada vez que se llevó a cabo algún proyecto. Desde el desconcierto hasta la más profunda irritación en todo el espectro político²⁰², CADA lograba siempre poner en tensión ciertos signos instalados en la subjetividad de una sociedad chilena que a su vez se encontraba intervenida por medio de la represión bajo la dictadura pinochetista.

La intervención por tanto se convierte en un soporte conceptual que engloba el quehacer de CADA, la intervención llama a la reapropiación de los espacios arrebatados por los militares, en palabras de Diamela Eltit: “Estábamos pensando en cómo producir ciertos efectos en distintos espacios en los cuales se estableciera una territorialidad metafórica”²⁰³.

Las irrupciones de CADA no sólo buscaban evidenciar o denunciar bajo ciertos postulados estéticos –como la metáfora– el presente dictatorial sino también trabajaron con la memoria al

²⁰⁰ Al respecto Vidal dice: “Para los intelectuales hoy agrupados en torno a la Revista de Crítica Cultural, el momento de conciencia de la necesidad de asumir una posición de vanguardia cultural se dio en el periodo posterior al golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Es el momento en que buscaron su diferenciación de la izquierda partidista chilena”. VIDAL, H: Op. Cit. 27pp

²⁰¹ VIDAL, H: Op. Cit. 28pp

²⁰² NEUSTADT, R. *CADA DIA: la creación de un arte social*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001.

²⁰³ NEUSTADT, R. Op. Cit. 95-96pp

rescatar elementos como la leche en su primera acción “Para no morir de hambre”²⁰⁴ que se vinculaban directamente y de manera importante al programa del presidente muerto Salvador Allende. Dicho proyecto contó con varias etapas, una de ellas consistía en entregar cien bolsas de leche a pobladores de la comuna La Granja, en ellas se imprimió la frase “1/2 litro de leche” que aludía directamente al propósito programático de Allende de entregar diariamente ½ litro de leche a todos los niños de Chile. Una vez entregadas, las bolsas eran consumidas y devueltas para ser utilizadas por artistas cuyo resultado sería exhibido en una galería de arte.

Diversas acciones de arte realizó CADA en sus años de existencia, lograron tareas impensables en tiempos de Pinochet como dejar caer miles de panfletos con un texto poético antidictatorial desde varias avionetas que sobrevolaron distintas comunas de Santiago, en un principio la idea era volar sobre la Moneda y arrojar también ahí los panfletos pero ello no se logró puesto que estaba prohibido volar esa zona, sin embargo la metáfora estaba presente: los aviones sobrevolando Santiago, arrojando desde su interior y hacia la ciudad manifiestos contra la dictadura, implicaban una nueva intervención al cuerpo físico de la ciudad y a la activación de la memoria reciente: “[...] la idea era desde luego citar el bombardeo del golpe, pero esta vez hacerle varias operaciones: revertirlo, citarlo a la vez”²⁰⁵, nos dice Eltit al recordar este proyecto cuyo título fue “Ay Sudamérica”.

Una de sus últimas acciones de arte fue el proyecto “No +” que se realizó entre los años 1983 y 1984, consistió en que los integrantes de CADA salieron a las calles a rayar las paredes de Santiago con la oración “No +”. La respuesta de la gente no demoró en llegar, poco a poco las frases fueron siendo completadas con palabras que no sólo daban sentido sino que implicaban un discurso antidictatorial coherente y absolutamente definible. La ciudadanía fue bastante clara: “No + dictadura”, “No + desaparecidos”, “No + muertos”, fueron algunas de las frases que inundaron las paredes de la urbe.

Una acción colectiva que no sólo demandó la participación del otro sino que además sobrepasó a sus propios creadores, al respecto Eltit rescata esta acción como la más importante de CADA gracias a las dimensiones que alcanzó y el descontrol que el autor tuvo

²⁰⁴ NEUSTADT, R. Op. Cit. 25-26pp

²⁰⁵ NEUSTADT, R. Op. Cit. 97pp

sobre su propia creación: “Yo nunca he visto un trabajo que anule de esa manera a sus gestores. Los padres que fuimos nosotros fueron completamente asesinados por nuestra propia obra. Todas las marchas finales durante la dictadura, todas sin excepción, iban encabezadas por pancartas diciendo No +” y finaliza: “Yo creo que ese gesto es bien interesante en varios sentidos: en el teórico, en el sentido político, en el sentido ciudadano, por lo que es la participación del “otro” y del cumplimiento total de los intereses del CADA como fue el unir arte y política. Yo creo que ahí se consumó el CADA. Ese es su aporte más radical”²⁰⁶.

A diferencia de sus referentes de la vanguardia artística de principios de siglo, los integrantes de la neovanguardia se abstuvieron de militar en los partidos políticos que tan sólo ofrecían un accionar político desde la nostalgia o, en términos de Avelar, la melancolía que niega la pérdida. El gesto político de el arte neovanguardista radica en la conciencia de la derrota, del intento fallido, de la precariedad despojada de toda épica y configurada en el margen de la sobrevivencia²⁰⁷.

IV. La posmodernidad revaloriza, desde la configuración discursiva cultural, los lugares del margen en oposición al centro racional establecido por la modernidad²⁰⁸. No borra fronteras,

²⁰⁶ NEUSTADT, R. Op. Cit. 101pp

²⁰⁷ “(...) el arte y la literatura de la ‘nueva escena’ exploraban las zonas de conflicto a través de las cuales ‘figuras postergadas, imágenes indispuestas y desechos de la memoria reemprenden camino hacia las teorías mediante un ‘saber de la precariedad’”. RICHARD, NELLY: Op. Cit. 49-50pp

²⁰⁸ El lenguaje posmoderno se haya cruzado por la mercantilización, el ejemplo del consumo de drogas nos genera una imagen adecuada de ello, la droga como espacio ambivalente para los espacios modernos y posmodernos, a decir de Martín Hopenhayn: “Hasta el siglo pasado el uso de drogas se asociaba principalmente a prácticas chamánicas y rituales de curación, conjuro, predistigitación o consejo. Y en culturas occidentales y modernas, a estados de expansión y creatividad en el ámbito de la creación artística, la bohemia y la fiesta. Hoy la droga es bestia negra del imaginario. Se construye metafóricamente como el detonador de aquello que el sujeto racionalizado y disciplinado del Occidente moderno no puede tolerar, y que le es disfuncional a su proyecto de productividad progresiva: desborde anímico, excesiva

expansividad imaginante, desorden de la razón, reblandecimiento de las categorías analíticas, merma de la voluntad productiva. La droga es el aguafiestas del modelo ideal del sujeto disciplinado cuyas rutinas no son quebradas por las dudas existenciales, el desfallecimiento anímico o la debilidad de las convicciones. Corroe los cimientos filosóficos de la modernidad por los efectos que provoca: difuminación de las ideas claras y distintas del sujeto cartesiano mediante la irrupción de asociaciones “interseriales” en la conciencia, y de formas no lineales de desplazamiento y condensación de ideas en la vigilia; distorsión de las categorías del conocimiento y los juicios sintéticos del sujeto kantiano, sobre todo por los cambios en la percepción de la temporalidad y la apertura a otras formas de espacialidad bajo el efecto de psicotrópicos; ironía respecto del sujeto maximizador mediante la dilapidación de energías productivas en el consumo y la resaca post-consumo; y relativización del sujeto de control y cálculo, mediante experiencias de embriaguez que mueven a la fusión sujeto-objeto, y a la pérdida de individualidad separada del mundo. Por donde se mire la droga socava las bases de la subjetividad moderna. El estigma nace entonces desde la raíz de la modernidad, a saber, desde el sujeto de categorías claras, centrado en su potencial productivo-económico y en su capacidad de control y manipulación, que construye un discurso fóbico respecto de lo que se le opone. Pero la droga también es el otro extremo, super-rendidora y supermoderna. En cuanto super-rendidora, resulta demasiado funcional como para ser tolerada por las reglas del juego: anabólicos en deportistas, anfetaminas y cocaína en empresarios y estrellas de la televisión. La droga se revela como dispositivo para competir, rendir y maximizar. El extremo es una mezcla del supervelocista Ben Johnson, Maradona y el cineasta Fassbinder. Y en cuanto supermoderna, porque el uso de drogas exagera un aspecto de la modernidad que contradice todos los demás ya mencionados: la voluntad de experimentación y de recreación radical de la experiencia subjetiva, el uso de los psicotrópicos para expandir la capacidad creadora: el opio en Quincey, el hashish en Baudelaire, los psicotrópicos naturales de México o Ecuador en Antonin Artaud o en Henri Michaux, las drogas en la Generación Beat y en el rock, la psicodelia como modo de vida alternativo al mundo burgués-productivo, los vuelos en LSD con visitas incluidas a los arquetipos del inconsciente y a las puertas de la percepción.”. HOPENHAYN, M: “La droga como fantasma de la nueva metrópoli latinoamericana”. En:

http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/_2003/drogas/modulo1/clase3/doc/fantasma.do

c

sino que las remarca desde los textos locales enmarcándolas en un saludo a la heterogeneidad que constituye el mundo. Muestra y celebración de la diferencia, la posmodernidad exhibe y se vanagloria de lo que juzga un principio altamente democrático, tolerante, globalizado. No obstante, los centros siguen siendo reconocido como centros (Europa no deja de irradiar la conciencia de la razón teórica como nos recuerda Adriana Valdés mientras se encuentra en una conferencia en el centro Pompidou de París, recordando que no es posible para un otro teorizar o llevar teorías a París: “Me siento decididamente local, y no global (para usar los términos de la convocatoria de este coloquio). Es decir, carezco de la posibilidad de una visión totalizante. Más aún, me siento inhibida para entrar en el terreno teórico, que par un extranjero en París es un lugar ya ocupado: [...] venir aquí a proponer teorías sería hacer aquello que los ingleses llaman *bringing coals to Newcastle* o que los españoles, me han dicho, llaman *llevar naranjas a Valencia*”²⁰⁹) y los bordes siguen siendo periferias. Por su parte Brunner ve en Habermas un discurso interesante que sea capaz de generar una ética a partir de la recuperación o expansión del proyecto moderno. Percibe en la comunicación la posibilidad de afirmar los discursos positivos de la posmodernidad en un eje universal como sería la posibilidad de comunicación, de acción comunicativa. En cierta manera, Brunner observa rasgos de utopismo en el planteamiento de Habermas ya que la comunicación, más que nunca se enfrenta a los poderes económicos del mercado. Aún así, Brunner recupera para la social democracia el proyecto moderno reelaborado por Habermas: “Quienes enfatizamos una política de la social democracia y aspiramos a realizar la igualdad a través del liberalismo optaremos por trabajar a partir del tercer presupuesto y pondremos en él nuestra esperanza, incluso contra toda esperanza”

Lejos de democratizarse en el deseo posmoderno, la política neoliberal de fin de siglo enmascara en un nuevo marco totalizador, -gesto moderno del que aparentemente celebrábamos su defunción- que racionaliza la entrada de los otros a la escena. Esta escena posmoderna es la del mercado que institucionaliza y entrega certificado de existencia a cuanto *otro* o *alterado* así lo requiera: “Como si sólo sometidas al esquema estructural de diferencias que el Norte propone nos fuera posible relacionarnos con otras culturas. Ya sea mediante el acercamiento que reduce las otras culturas a lo que tienen de parecido con la

²⁰⁹ VALDÉS, ADRIANA: “Los “centros”, las “periferias” y la mirada del otro”. En: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago, Editorial Universitaria, 1996. 81pp

nuestra, silenciando o adelgazando para ello los rasgos más conflictivamente heterogéneos y desafiantes, estilizando y banalizando lo que nos choca hasta volver al otro comprensible sin inmutarnos. O por el contrario, mediante un distanciamiento que exotiza al otro, lo folkloriza en un movimiento de afirmación de la alteridad que, al mismo tiempo lo vuelve “interesante”, lo excluye de nuestro universo negándole la capacidad de interpelarnos y cuestionarnos.”²¹⁰

APÉNDICE III: LA IDEOLOGÍA EN TANTO DISCURSO

I. ALGUNAS DISCUSIONES

Teun A. Van Dijk²¹¹, establece un paneo en relación al desarrollo histórico que el concepto de ideología presenta. Sitúa en el siglo XVIII la primera discusión en torno a dicho concepto al ser propuesta como “ciencia de las ideas” por Antoine Destutt de Tracy²¹² aun cuando tal planteamiento, al parecer, no rindió mayores frutos.

No es si no hasta los estudios que establecen Marx y Engels cuando podemos encontrar un tratamiento en mayor profundidad respecto a la ideología. Es con estos autores donde dicha noción se comienza a perfilar en una discusión más compleja que la dada anteriormente y se articula en relación a integrar distintos aspectos que inician un confuso camino hacia la definición de lo que es la ideología y como opera ésta en las sociedades y los individuos que las integran.

Es así como en el propio Marx encontramos distintas y a veces hasta contradictorias versiones respecto a dicho concepto²¹³, no obstante podemos establecer que la delimitación se encuentra

²¹⁰ MARTÍN-BARBERO, JESÚS: “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”. En: MORAÑA, M. (ed.): Op. cit.

²¹¹ DIJK, T. A. VAN: *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999. 14pp

²¹² A este autor francés se le atribuye la invención del término “ideología”.

²¹³ Terry Eagleton reseña al menos tres definiciones de ideología señaladas por Marx, es así cómo encontramos: 1) Las ideologías pueden denotar creencias ilusorias o socialmente desvinculadas que se conciben a sí mismas como la base de la historia, y que al distraer a

en la visión materialista que sitúa a la ideología en términos de una superestructura que sostiene o envuelve al poder dominante: “Las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes, es decir, que la clase que es la fuerza material dominante de la sociedad es al mismo tiempo su fuerza intelectual dominante”²¹⁴. Tal noción de ideología nos lleva a una definición que no fue Marx quien la esbozó sino su colaborador Federico Engels y que, siguiendo la misma idea, queda expuesta en tanto “falsa conciencia”.

Lo interesante de instalar esta definición es que establece la relación con el problema de la “conciencia de clase”, que más tarde desarrollará Georg Lukács; sin embargo tiene la dificultad de no abarcar la noción de ideología en forma exhaustiva ya que ésta queda reducida a algo que porta o que pertenece a otro y, específicamente al poder dominante.

De esta manera las ideas dominantes, asociadas con la clase gobernante, en parte de la “superestructura”²¹⁵ y, por lo tanto, están determinadas por la base económica o “material” de la sociedad. Esta noción sería más tarde discutida por Gramsci estableciendo una visión crítica que consideraba reduccionista atribuir la ideología solo a la clase dominante sin detenerse en cómo opera en la sociedad misma –completa-.

Otro de los problemas de entender la ideología en términos de falsa conciencia, es en relación al aspecto de falsedad opuesto al de verdad, en tanto verdad constituye conocimiento y, en esa dirección, ciencia; por el contrario lo falso nos lleva a lo ilusorio (en términos de Grinor Rojo “reconocimiento”), estableciendo así la disputa o separación entre ideología y ciencia al

hombres y mujeres de sus condiciones sociales reales sirven para sustentar un poder político opresivo. 2) La ideología puede significar aquellas ideas que expresan directamente los intereses materiales de la clase social dominante, y que son útiles para promover su dominio. 3) La ideología puede extenderse para abarcar todas las formas conceptuales en las que se libra la lucha de clases en su conjunto, que presumiblemente incluirían la conciencia válida de las fuerzas políticas revolucionarias. En: EAGLETON, T.: *Ideología. Una introducción*. Editorial Paidós, Barcelona, 1997.

²¹⁴ EAGLETON, T: Op. cit. 112 pp

²¹⁵ “Superestructura” es un término relacional. Designa la manera en que ciertas instituciones sociales actúan de “sustento” de las relaciones dominantes

designar a la ideología en términos de falsedad. Sin embargo aquí ciencia está tomada en términos racionalistas lo cual ha sido fuertemente discutido ya que, revisando los planteamientos lacanianos de realidad, Rojo concluye que “la ciencia opera también en el dominio de la ideología, que ella es una de sus manifestaciones, como lo son el arte y la vida cotidiana”²¹⁶

I.I. EL NEOMARXISMO.

Volviendo a la discusión original, el debate se abre a partir de Marx y Engels y continua hasta nuestros días. En relación al problema de *falsa conciencia*, el escritor y filósofo marxista Georg Lukács lo vincula a uno de los principales conceptos desarrollados por él: la *conciencia de clase*. Dicho concepto implica –para Lukács- necesariamente, al menos en el capitalismo, una condición previa de falsa conciencia²¹⁷; es decir, donde las clases carecen de un sentido claro de sus verdaderos intereses de clase. Para Lukács, es el proletariado, por su posición estructural, la clase que tiene una capacidad peculiar para desarrollar una conciencia de clase. De esta manera, llegado a la conciencia la sociedad se convierte en un escenario ideológico donde se produce la lucha entre los que quieren ocultar el carácter clasista de la sociedad y los que pretenden sacarlo a la luz. Es así como llegamos al punto donde la ideología no es algo que porta el otro, para Lenin, por ejemplo, el socialismo es “la ideología de la lucha de la clase proletaria”, estableciendo la discusión en términos de lucha de clases, afirmaría: “La única elección es o ideología burguesa o socialista”²¹⁸.

Un aporte fundamental a la discusión sobre ideología lo hace el (neo)marxista italiano Antonio Gramsci al trabajar desde el concepto de hegemonía y logra establecer la noción de cultura que antes había sido dejada de lado en virtud del economicismo que determinaba los análisis existentes. Gramsci define la hegemonía como el liderazgo cultural ejercido por la clase dirigente. En este sentido, compara la hegemonía con la coerción sin igualarlos. Diríamos que la cultura se establece como un campo en disputa por lograr la hegemonía

²¹⁶ ROJO, G.: *Diez tesis sobre la crítica*. Editorial LOM, Santiago, 2001. 105pp

²¹⁷ RITZER, G. *Teoría sociológica contemporánea*. Editorial Mc Graw Hill, México, 1993. 160 pp

²¹⁸ EAGLETON, T.: Op. cit. 124pp

social, lucha en al que distintas instituciones funcionan en pos de ello²¹⁹. Si bien la ideología es considerada en términos de hegemonía, más bien se establecen campos ideológicos en disputa por lograr o mantener la hegemonía. Por tanto se establece que la ideología no es un concepto que se revise únicamente en términos del poder dominante sino que es posible encontrar discursos contra hegemónicos que buscan establecer sus propias ideologías.

Uno de los aspectos interesantes en relación al concepto de hegemonía planteado por Gramsci, reside en el hecho de que se refiere al modo en que el poder gobernante se gana el consentimiento de aquellos a los que sojuzga. En esa dirección vemos que se amplía la noción de ideología ya que ésta no sólo sería impuesta bajo el sometimiento violento por parte del poder, si no que se echa a andar una máquina más sofisticada de dominación. Un ejemplo paradigmático en ese sentido lo podemos encontrar en Adolfo Hitler y su ascensión al poder, siendo un dictador ejemplar nadie discute que arriba al poder a través de procedimientos del aparataje democrático utilizados a su favor²²⁰.

Por tanto se entiende que la cultura sea un aspecto que interese tanto a Gramsci en tanto son sus participantes los que ponen en funcionamiento esta lucha. Ahora bien, a partir de Gramsci podemos establecer la separación entre los términos de cultura e ideología. Se entiende que cultura es lo que en una comunidad se da transversalmente, aquel aparato de representaciones de mundo en lo que participa un determinada comunidad. Ahora bien, en el interior de esa

²¹⁹ Al respecto Teun A. Van Dijk, siguiendo la línea desarrollada por Michael Foucault, destaca el papel que la educación cumple en ese sentido: “Las escuelas, las universidades y todo el sistema de educación están entre las instituciones ideológicas más complejas, elaboradas y difundidas, aunque más no sea porque involucran prácticamente a todos los miembros de la sociedad, intensiva y diariamente [...] Principalmente orientadas hacia la reproducción del conocimiento y la adquisición de habilidades, estas instituciones, obviamente, también operan como el medio más importante para la reproducción de las ideologías dominantes en la sociedad, si bien en algunos casos también facilitan la propagación de contra ideologías”. En: DIJK, T. A. VAN: Op. Cit. 236pp

²²⁰ Nuevamente nos encontramos en el terreno del funcionamiento de las instituciones ideológicas. En este caso la propaganda política cumple un rol determinante a través del manejo de los medios masivos de comunicación: periódicos, cine, etc.

cultura compartida se dan especificidades, la cuales desde el marxismo clásico se expresan en términos de clases; al ocurrir esto la ideología se transforma en una ideología de clases, lo cual quiere decir que en el interior de esa comunidad habiendo una cultura compartida es de todas maneras posible distinguir una estructura de clases y por tanto diferentes perspectivas ideológicas.²²¹

En ese sentido la cultura funciona en una institucionalidad dentro de la cual hay agentes mediadores. Dichos agentes intervienen en la recepción de la cultura en la medida en que ejercen orientaciones por medio de la crítica. Desde el punto de vista del (neo)marxista Louis Althusser (1918-1984) dichos agentes son el estado, la familia y la escuela. Este autor francés retomará el trabajo de Gramsci pero marcará ciertas diferencias, en Althusser la experiencia es ideológica, es decir, no existe tal cosa como la experiencia pura. Su idea de ideología se refiere a lo vivido, en definitiva dice que la experiencia es una ideológicamente contaminada.

Grinor Rojo trabaja sobre esta idea althusseriana y la acerca a los estudios culturales actuales: “[...] nuestro comercio con la realidad se encuentra mediado por la ideología, que vivimos inmersos en ella y que lo real se nos presenta no como es, sino a través de un filtro ideológico. Ese filtro ideológico es, al mismo tiempo y no puede sino serlo, un filtro textual y discursivo”²²².

²²¹ En relación al aporte de Gramsci, Eagleton señala: “Si el concepto de hegemonía amplía y enriquece la noción de ideología, también le otorga a este término, por lo demás abstracto, un cuerpo material y una vertiente política. Con Gramsci se efectuó la transición crucial de ideología como “sistema de ideas” a ideología como una práctica social auténtica y habitual, que debe abarcar supuestamente las dimensiones inconscientes y no articuladas de la experiencia social además del funcionamiento de las instituciones formales”. En: EAGLETON, T: Op. Cit. 152-153pp

²²² Más adelante Rojo se hace cargo de cierta crítica o precisión frente a la idea de Althusser y dice: “incluso de aceptar nosotros que nuestras acciones tienen lugar en o desde la ideología, no tenemos por qué aceptar con ello que la ideología constituye un monolito uniforme, compacto, incontrarrestable e inescapable [...]” ROJO, G.: Op. Cit. 106pp

Para Althusser, la ideología se resume como una representación de las relaciones imaginarias de los individuos con sus condiciones reales de existencia. Su concepción rechaza los antiguos racionalismos y alude principalmente a nuestras relaciones afectivas a “los modos en que estamos pre-reflexivamente ligados en la realidad social”²²³. Es así como este autor se encuentra mucho más cerca de la idea de inconsciente al estilo freudiano y, en ese sentido, estaríamos revisitando la idea de falsa conciencia en tanto lo imaginario es lo que opera en el sujeto aludido por él²²⁴. Podríamos hacer el alcance de que, al establecer la ideología como la experiencia de lo vivido, Althusser no establece separación alguna entre cultura e ideología y confunde ambos conceptos. En ese sentido un autor que si se hace cargo de dicha discusión es Raymond Williams quien, siguiendo la línea gramsciana del materialismo cultural, afirma que “decir que toda práctica cultural es ideológica no quiere decir sino que toda práctica es significativa”²²⁵. Williams habla en relación a la ideología como sistemas de creencias organizadas las cuales son el verdadero origen de toda la producción cultural.²²⁶

II. DISCUSIONES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

La ideología no trabaja, “refleja”

Roland Barthes (S/Z)

Avanzado el tiempo encontramos autores que han dedicado parte de su obra a indagar los distintos conceptos de ideología. Ello a partir del interés creciente en lo que finalmente ha

²²³ EAGLETON, T. Op. cit. 40pp

²²⁴ Para Terry Eagleton “el modelo de Althusser es demasiado monista, dejando al margen las maneras discrepantes y contradictorias en que se puede apelar ideológicamente a los sujetos – de manera parcial, total o apenas en modo alguno- mediante discursos que en sí mismos carecen de unidad coherente obvia”. En: EAGLETON, T.: Op. Cit. 187pp

²²⁵ WILLIAMS, R. *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Editorial Piados, 1984. 20pp

²²⁶ Aun cuando para el propio Williams esta noción resulta un tanto reductiva puesto que en el caso del arte no se estarían tomando en cuenta los procesos “físicos” que originan la producción artística.

derivado en los *estudios culturales*. Disciplinas como los estudios literarios o lingüísticos han ido incorporando poco a poco distintas concepciones y enfoques no tradicionales a su estudio. Es así como la dimensión discursiva de un texto resulta particularmente atractiva desde el punto de vista de la ideología²²⁷. Estudiosos como Greimas, Riffaterre, Barthes, Derrida o Van Dijk se ocupan desde la literatura y sus discusiones teóricas de analizar en profundidad el problema del discurso.

Si reconocemos a la cultura como un campo en disputa reconoceremos entonces que dicha disputa se expresa en manifestaciones discursivas en las que “los miembros de un grupo necesitan y utilizan el lenguaje, el texto, la conversación y la comunicación para aprender, adquirir, modificar, confirmar, articular y también para transmitir persuasivamente las ideologías a otros miembros del grupo”.²²⁸

Como vemos se ha ampliado el debate al terreno del discurso. Por discurso entendemos la producción de sistemas de significación englobando todo lo que sea signo y que produzca significación y ahora, si tomamos en cuenta la discusión marxista agregaremos que por discurso entendemos “sistemas de significación ideológicos”.

²²⁷ Al respecto cito (posmodernamente) la cita del profesor David Wallace en su artículo “La lexia enferma como unidad crítica de lectura dentro del contexto artístico y estético del (pos)modernismo chileno: retroproyecciones líricas”, En: *Identidades y Sujetos*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2002, 148-149pp, donde Greimas afirma: “Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo. De ahí que, más que cualquier otro modo de investigación, incluida la economía, la lingüística de la literariedad sea un arma indispensable y poderosa para desenmascarar aberraciones ideológicas, así como un factor determinante para explicar su aparición. Aquellos que reprochan a la teoría literaria el apartar los ojos de la realidad social e histórica (esto es, ideológica), no hacen más que enunciar su miedo a que sus propias mistificaciones ideológicas sean reveladas por el instrumento que están intentando desacreditar”.

²²⁸ DIJK, T. A. VAN: Op. Cit. 19pp

La propuesta de la deconstrucción²²⁹, elaborada desde Jacques Derrida y Paul de Man es importante en tanto trabajan el concepto de contaminación, es decir que todo texto está contaminado de ideología y por tanto es inestable desde el punto de vista del conocimiento de mundo ya que la ideología, como veíamos antes, no funciona como un todo compacto. En relación a ello, Grinor Rojo²³⁰ establece algunas precisiones que nos sirven para entender texto y discurso: cuando se habla de texto se alude a una totalidad textual como una porción del universo circunscrita, cerrada. Dicha totalidad está integrada a su vez por múltiples discursos, entendiendo el discurso como una unidad sémica, de significación que tiene una doble dimensión: una dimensión estética y una ideológica. Para Rojo cada discurso puede ser trabajado –o debe ser trabajado- en las dos direcciones. Las relaciones que se establecen entre los discursos que integran la totalidad textual pueden ser por lo menos de tres tipos: relaciones de colaboración entre estos discursos, relaciones de coexistencia pacífica en el sentido de que están integrados en el texto y no se tocan o pueden ser relaciones de conflicto. La última relación es interesante porque el texto se encuentra particularmente tensionado y permite encontrar contradicciones que no son otra cosa que la manifestación de su propia fractura.

²²⁹ Derrida usa el concepto de desconstrucción en relación a la acción de desconstruir, de desensamblar las partes de un todo que a nuestro entender podemos establecerlo en términos de un procedimiento que permite desarmar un texto y someterlo a la contaminación de su propio discurso ideológico. Sin embargo el mismo Derrida pone esta visión en duda al proponernos una especie de anti-definición de lo que es la desconstrucción afirmando aquello que no es en “Carta a un amigo japonés”: “La desconstrucción no es ni un análisis ni una crítica.... no es un análisis sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia el elemento simple, hacia un origen indescomponible.... Tampoco es una crítica en un sentido general o en un sentido kantiano. La instancia misma de *krinein* o de la crisis (decisión, elección, juicio, discernimiento) es, como lo es por otra parte todo el aparato de la crítica trascendental, uno de los “temas” o de los “objetos” esenciales de la desconstrucción. (...) La desconstrucción no es un método y no puede ser transformada en método (...) Es preciso, asimismo, señalar que la desconstrucción no es siquiera un acto o una operación”. En: DERRIDA, J.: *El tiempo de una tesis*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1999. 25-26pp

²³⁰ ROJO, G.: Op. Cit.

Es así como Roland Barthes²³¹ se va a interesar por lo textos plurales o polisémicos. La lectura no consiste entonces en otorgar un sentido unívoco al texto sino por el contrario apreciar el plural del que está hecho, busca afirmar la pluralidad que nos sitúa en un terreno aun más complejo: “al mismo tiempo que nada existe fuera del texto, no hay tampoco un todo del texto”²³². Es así como cuando nos acercamos a un texto no sólo nos enfrentamos a todos los textos que lo constituyen sino que también llegamos a él con todos los textos de los que nosotros mismo estamos conformados. A su vez cada texto es un retorno en oposición al texto clásico que hace del lector un mero consumidor al ser poseedor de sentido verdadero, canónico.

Para Barthes la subjetividad y la objetividad no tienen sentido en el gesto de la lectura o, como diría Derrida, no existe posibilidad alguna de identidad²³³ al hablar de la lengua, específicamente de la lengua materna y recordar que esta no es tal pero que no es posible acceder a otra: “no tengo más que una lengua, no es la mía”²³⁴. Derrida observa tal estado en términos de un trastorno de identidad, es decir, la pluralidad para Derrida, lejos de enriquecer, trastorna la identidad, se establecen los desvíos, el tropismo: la imposibilidad del significado en tanto éste es siempre alegórico. He ahí la posibilidad de emancipación, en la contaminación, lo que para Barthes será el maltrato de un texto, su intervención o, mejor dicho, su violentación a través de la *lexia*.

La *lexia* es un concepto acuñado por Barthes²³⁵ que supone la violentación o violencia ejercida sobre el significante tutor que es el texto. Es una unidad de lectura que supone el

²³¹ Esta propuesta es desarrollada en BARTHES, R.: *S/Z*. Editorial Siglo XXI, México, 1980.

²³² BARTHES, R. Op. Cit. 3pp

²³³ “Una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación”. DERRIDA, J. : *El monolingüismo del otro*. Editorial Manantial, Barcelona, 1994. 57pp

²³⁴ DERRIDA, J. : Op. cit. 10pp

²³⁵ Para Barthes: “leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro; así pasa el texto: es

corte arbitrario de un texto. Lo que se busca es concebir la lectura como un evento errático y aleatorio que se oponga a la disposición argumentativa, renunciar a la comprensión o a la completitud y contaminar el plano de la coherencia local (sintagma) y de la coherencia global (paradigma). El significante tutor debe ser dividido en lexias: unidades de lecturas que se dan en una serie de cortos fragmentos contiguos.

Tenemos entonces que la lexia implica “la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles”²³⁶, esto es, bajo el flujo del discurso: la ideología.

Es así como la lexia nos acerca a la noción de atopía que se relaciona a su vez con el concepto de heterotopía de Foucault. Puestos ante el fracaso de la utopía en tanto proyecto colectivo, emancipatorio, moderno, Barthes concibe la atopía referida ya no al colectivo sino al individuo puesto a la deriva. Wallace, a su vez, habla de la atopía de la lexia porque le interesa el enfrentamiento de los significados que permitan desestabilizar el canon a través de la estrategia de subversión de los valores tradicionales.²³⁷

De vuelta al estudio del concepto de ideología, encontramos en Van Dijk un elemento nuevo a incorporar en su (de)limitación, esto es que al establecer una teoría que sea capaz de erigirse como una multidisciplina Van Dijk ordena un triangulo conceptual en el que se basa para desarrollar su estudio: cognición, sociedad, discurso. La incorporación del elemento cognitivo se explica a partir de que las ideologías son consideradas implícitamente como algún tipo de “sistemas de ideas” y por tanto pertenecen al campo simbólico del pensamiento o cognición. Para Van Dijk hay que comprender cuales son las estructuras mentales y como los miembros de los grupos sociales comprenden, se comunican e interactúan basándose en tales estructuras. Es decir su estudio se encuentra centrado en la cognición y en el discurso.

Van Dijk considera que las ideologías no son simplemente visión de mundo de un grupo sino más bien los principios que forman la base de tales creencias. En ese sentido, la ideología no

una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico”. En BARTHES, R.: Op. cit. 7pp

²³⁶ BARTHES, R. Op. cit. 10pp

²³⁷ WALLACE, D. Op. cit. 177pp

sería el punto de llegada a una superestructura sino más bien el punto de partida de la representación social, aun cuando las ideologías funcionan tanto en el nivel global de la estructura social como en el nivel de las prácticas sociales situadas en la vida cotidiana. Finalmente, Van Dijk destaca el papel que juegan las ideologías²³⁸ en la sociedad en tanto “permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos y actuar en consecuencia”²³⁹.

III. EN CONCLUSIÓN...

Objetivamente es imposible hasta ahora definir ideología, no obstante podemos establecer ciertos parámetros que nos permitan operativizar ideología para efectos del análisis del discurso.

Entendiendo discurso como un proceso de significación (ideológico). La ideología nos lleva a la idea de *paradigma* desarrollada por Kuhn como un sistema predictivo y constativo (factual), predice hechos de la realidad ya sea lingüística o extralingüística.

Al ser considerado un sistema entendemos entonces un conjunto ordenado de signos y, por tanto, un código que a su vez adquiere características discursivas monológicas, dialógicas y paralógicas. Según Kuhn el paradigma se enfrenta a un *enigma* que a su vez se transforma en *anomalía*. Al repetirse la anomalía puede transformarse a su vez en una revolución del paradigma, estos van cediendo en la medida que se produce una deslegitimización de la noción de verdad. Es decir se contamina, se desestabiliza.

²³⁸ En relación a esta función, Rojo destaca en relación a Habermas: “repone en el centro de la discusión contemporánea la figura de un sujeto autónomo, que sin embargo no es autista, que recibe la información que le es proporcionada, que la estudia, la clasifica, la jerarquiza y actúa en consecuencia. La posibilidad de que exista esa clase de personaje, dueño de sí, lúcido y potencialmente rebelde, tanto como la posibilidad de que él desempeñe un papel protagónico en la preservación el fortalecimiento y la expansión de una democracia con espíritu crítico a la vez que solidario, a mi no pueden menos que resultarme tremendamente alentadoras”. En: ROJO, G.: Op. Cit. 101pp

²³⁹ DIJK, T. A. VAN: Op. Cit. 21pp

Si nos remitimos al texto podemos entender a éste en términos de sintagma –ya que remite a la disposición de los elementos-, y al discurso en términos de paradigma –que remite a sus características-. La ideología se reconstruye por medio de la descomposición o erosión del sintagma.

En este sentido estamos en condiciones de responder a la pregunta inicial proponiendo que la ideología funciona en términos de discurso paradigmáticamente y que se accede a ella a través de la intervención sintagmática. Y que para ello nos sirve tanto la deconstrucción tropológica, la cohesión y la coherencia, el sujeto, y otras nociones propuestas como vías de entrada hacia el paradigma, es decir la ideología.