



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FOLISOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

EL DIABLO COMO ALEGORÍA DEL CAPITALISMO EN

LA OBRA DE CRISTIAN GEISSE

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

CAROLINA BEATRIZ YANCOVIČ BUSTOS

Profesor guía:

Ignacio Álvarez Arenas

Santiago de Chile, año 2018

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo analizar la figura del diablo como alegoría del capitalismo en la obra narrativa del escritor chileno Cristian Geisse: *En el Regazo de Belcebú* (2011), *El infierno de los payasos* (2013) y *Ñache* (2015) y la novela *Ricardo Nixon School* (2016) en el contexto narrativo de la postmodernidad chilena. Para eso, me interesa establecer de qué forma funciona esta alegoría y qué significado le entrega a la sociedad en la que surge, considerando los distintos contextos narrativos en los que puede reconocerse la figura del diablo.

La perspectiva de análisis será una lectura cultural y materialista de los textos literarios. Además del análisis teórico propuesto anteriormente, se pretende ubicar la figura de Cristian Geisse en el contexto de la narrativa chilena contemporánea.

A mi madre

Jovita Bustos Montecinos

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi padre Ladislav Yancovic Diaz por el rol fundamental que su guía ha tenido en mi vida. Con la sabiduría que sólo los años pueden dar, mi padre ha sabido respetar y alentar mi decisión de estudiar Literatura, aún cuando eso ha significado tener que dejar mi ciudad y alejarme de mi familia, pero sobretodo ha sido imprescindible su presencia durante uno de los momentos más oscuros de mi vida, la muerte de mi madre en julio del dos mil dieciséis. Creo que después de todo esto no me alcanza la vida para retribuir tanta dedicación y amor.

A mis tatas Ladislav Yancovic y Alicia Díaz por su dedicación y amor durante todos estos años. Ambos me enseñaron el valor del trabajo, la paciencia y la dedicación para alcanzar los objetivos personales, lecciones que llevaré conmigo toda mi vida.

A Irene Contardo, por su compañía y preocupación durante este proceso que hemos tenido que enfrentar juntas. Bien dicen que los buenos amigos se ponen a prueba en la adversidad y tu lo has sido maravillosamente.

A Ignacio Álvarez Arenas quien ha sido un tutor excepcional en muchos aspectos. Por su paciencia y apoyo sobretodo en las primeras semanas de esta investigación. Sin su apoyo no habría terminado este proceso.

A Cristian Geisse por su tiempo, confianza y buena voluntad en proporcionarme todo lo que necesité durante esta investigación.

A Adriano Duque, quien sólo desde la experiencia y una taza de café supo aconsejarme cuando lo necesité.

“Nada es gratis, nada es gratis amigo Marambio...
Sólo debes darme tu firma, debes firmar aquí, hermano mío,
con una mínima gota de tu sangre. Sólo eso”.

El diablo en *En el regazo de Belcebú* de Cristian Geisse. p.50

Índice

Resumen	v
Introducción	xi
Capítulo uno: La obra de Cristian Geisse y la literatura chilena contemporánea	15
<i>1.1 Postmodernismo y narrativa chilena</i>	15
<i>1.2 Narrativa chilena actual</i>	17
<i>1.3 La obra de Cristian Geisse</i>	25
<i>1.4 Un criterio de ordenamiento personal</i>	30
Capítulo dos: Diablo y Capitalismo	35
<i>2.1 Historia del diablo y su influencia</i>	35
<i>2.1.1 El diablo en tiempos premodernos</i>	35
<i>2.1.2 El diablo en tiempos modernos: La figura diabólica a partir del siglo XVI</i>	39
<i>2.1.3 El diablo en tiempos postmodernos</i>	46
<i>2.1.4 Diablo y literatura chilena</i>	47
<i>2.2 Capitalismo: definición y representación</i>	50
<i>2.3 El diablo como alegoría del capitalismo</i>	55
Capítulo tres: Presencia del diablo en la obra de Cristian Geisse	60
<i>3.1 El diablo en la obra de Cristian Geisse: Quién es y qué significado tiene en el contexto narrativo</i>	60

<i>3.2 Mecánica del diablo como sujeto alegórico del capitalismo</i>	76
<i>3.3 Reflexiones sobre el diablo como alegoría del capitalismo</i>	82
Conclusiones	88
Bibliografía	93

Introducción

Los múltiples relatos sobre el diablo pueden ser rastreados hasta los inicios de la historia de la humanidad. En la Antigüedad era posible encontrar distintas formas de representación de la figura diabólica en las culturas paganas debido a que estas no poseían una visión unificada del diablo. El historiador Robert Muchembled señala que la razón por la que el diablo tenía una variada colección de representaciones se fundaba en que las múltiples narrativas sobre Satanás descansaban en una concepción religiosa politeísta, derivada de las muchas culturas existentes en la Europa de principios del primer milenio. Para poder crear una figura diabólica más acorde a las intenciones de la Iglesia Católica, se tuvo que unificar estos distintos tipos de representaciones en una nueva concepción demoníaca, lo que resultó en una forma de representación más cercana a la que conocemos en la actualidad.

Ya a fines de la Edad Media, el diablo tendría una imagen consolidada y lista para servir a los propósitos de la Iglesia Católica. Bajo esta nueva concepción demoníaca se buscaría tener mayor influencia en los creyentes. El diablo sería quien personifique los miedos más profundos de las sociedades de la época y la clase alta sería el escenario principal para la instalación progresiva de esta nueva imagen, pero con la llegada del siglo XVI se dio inicio a una nueva forma de concebir el modo de vida. Se producen los primeros pasos de emancipación del hombre de la iglesia y se crean nuevas formas de producir capital a través de las distintas ganancias derivadas de los viajes exploratorios alrededor del mundo. A este período se le puede adjudicar el inicio de la primera etapa del desarrollo del capitalismo: el capitalismo mercantil. A partir de este momento la humanidad dejará paulatinamente de creer en la imagen del diablo inculcada por la iglesia católica, pero no se deja de temerlo del todo, ya que aún no se produce una separación total entre la vida del hombre y la iglesia.

A partir del siglo XVIII comenzaría un declinar inevitable de la figura aterradora del diablo. Rasgos de esto se pueden encontrar en la forma en la que se representa en la literatura de la época. Encontraríamos diablos enamorados, burlados, engañados, y por sobre-

todo, sometidos, algo que habría sido impensable siglos antes. También comienza la incorporación de la figura diabólica en la literatura fantástica, lo que dará inicio al uso del diablo como medio para personificar distintas modas literarias que cambiarían muy rápidamente y que se proyectarían hasta el siglo XX.

Ya en el siglo XX el diablo ha perdido todo significado religioso, y con el desarrollo de la ideología capitalista su imagen ha quedado disponible para otros usos. Es común ver la figura diabólica como centro de algunas representaciones literarias, lo que no tiene mucho impacto en la población. Por otro lado, el desarrollo de la última etapa del capitalismo, que conocemos como el capitalismo tardío ha necesitado de una imagen que pueda tomar el significado simbólico de las ideologías capitalistas, por lo que el diablo, como figura alegórica, puede perfilarse como el candidato más idóneo.

Durante el siglo XX se produce el explosivo avance de las ideologías capitalistas en todas las áreas del desarrollo humano. En esta época el uso del capital es esencial como base del sistema económico y las relaciones sociales, por lo que la problemática que surge reside en las múltiples expresiones económicas y en su dificultad para representarlas.

Ya adentrándonos en la problemática de esta investigación es necesario establecer que una de las grandes interrogantes que me dejó la lectura inicial de *En el regazo de Belcebú* (2011) de Cristian Geisse fue cuál era la naturaleza del significado del diablo en cada uno de los cuentos que componen esa colección. A partir de ese problema, decidí centrar mis esfuerzos de investigación en el significado que tendría la figura diabólica en el contexto narrativo geisseano. Debido a que el diablo es una figura simbólica que ha estado presente desde los comienzos de la humanidad y ha adquirido un significado distinto de acuerdo con el momento de la historia en el que se encuentra, era necesario establecer qué significado tendría en los tiempos de la postmodernidad y del capitalismo tardío. Luego de analizar con detenimiento los textos llegué a la conclusión de que, en el contexto postmoderno de la narrativa chilena contemporánea, la figura del diablo es una alegoría del capitalismo. A esta alegoría se le pueden atribuir distintos sentidos según se la lea en distintos dominios, por ejemplo: el económico, cultural y educativo.

De acuerdo a esto, el objetivo que guía esta investigación es identificar y analizar la presencia del diablo como una alegoría del capitalismo en los libros de cuentos *En el regazo de Belcebú* (2011), *El infierno de los payasos* (2013) y *Ñache* (2015); y en la novela *Ricardo Nixon School* (2016) de Cristian Geisse. Por lo tanto, para poder establecer el significado de la figura diabólica en el corpus narrativo es preciso dar cuenta de los contextos en los que se representa la figura del diablo, para finalmente poder relacionarlos con el modo de producción presente. A partir de eso es necesario dar cuenta de las formas en las que el diablo actúa como sujeto alegórico del capitalismo y describir los sentidos que la alegoría del diablo posee en los dominios culturales, educativos y económicos en el contexto chileno contemporáneo.

La razón para centrar esta investigación en la obra de Cristian Geisse es que mayoritariamente esta está compuesta por cuentos, a excepción de *Ricardo Nixon School* (2016), la cual es una versión aumentada del cuento “La hora del quiltro” publicada en *El infierno de los payasos* (2013). Estos textos, según Jameson, tienen la particularidad, de ser alegóricos ya que son escritos en lo que el autor denomina el tercer mundo, debido a que surgen al margen de los mecanismos de representación en las sociedades capitalistas más avanzadas como la novela. Esto significará que podamos hacer una relación alegórica entre los textos literarios y la figura del diablo.

Por otra parte, es necesario señalar que esta investigación se analizará desde una perspectiva cultural y materialista de los textos literarios. Además se tratará de establecer un lugar para Cristian Geisse en el contexto de la narrativa chilena contemporánea. A partir de esto, los esfuerzos de esta investigación se verán basados en los aportes teóricos de Fredric Jameson, Ernst Mandel y Marta Harnecker. La progresión simbólica de la figura diabólica se analizará desde las perspectivas de Robert Muchembled, Andrew Delbanco y Paul Carus. Además, es importante mencionar que esta investigación es un intento de establecer una nueva línea de investigación con respecto a la figura diabólica, la que no posee mayores intentos analíticos hasta este momento.

Esta investigación está dividida en tres capítulos. El primero denominado “La obra de Cristian Geisse y la literatura chilena contemporánea” es un recorrido por las distintas propuestas de ordenamiento del campo cultural actual. Se hará un recuento breve de las

propuestas de Cedomil Goic, Macarena Areco, Lorena Amaro, Ignacio Álvarez y Leonidas Morales, para terminar con una propuesta personal de ordenamiento de la narrativa chilena contemporánea y el lugar que momentáneamente ocupa Cristian Geisse. El segundo denominado “Diablo y capitalismo” será un recorrido por la historia de la representación del diablo desde el siglo XII hasta nuestros días, para establecer una relación entre la figura diabólica del presente en la literatura con los fundamentos teóricos del capitalismo tardío. Y el tercero “Presencia del diablo en la obra de Cristian Geisse” es un análisis de la figura diabólica en los cuentos de la trilogía del diablo y la novela *Ricardo Nixon School* (2016)

Capítulo uno

La obra de Cristian Geisse y la literatura chilena contemporánea

Este capítulo realiza un recorrido por la narrativa chilena actual, según lo descrito por la crítica literaria más reciente, considerando las propuestas de Cedomil Goic (2009), Macarena Areco (2015), Leonidas Morales (2004), Lorena Amaro (2013) e Ignacio Álvarez (2012), para luego revisar brevemente cómo la crítica especializada ha situado estos distintos criterios de ordenamiento en torno a la obra de Cristian Geisse. Por último, propondré un lugar para la obra narrativa del autor de acuerdo con los criterios editorial y temático, es decir, considerando no sólo los aspectos literarios, sino que también los contextos referidos al campo cultural.

1.1 Postmodernismo y narrativa chilena

El término postmodernismo ha sido utilizado para denominar un amplio número de manifestaciones culturales, artísticas y estéticas que van desde la pintura, la escultura, la literatura, el cine, la música, entre otras, y que surgen durante el periodo postmoderno. Sin embargo, al ser éste un concepto compuesto, tiende a ser interpretado y explicado a partir del modernismo. El uso del término se dio por primera vez en Estados Unidos, pero no es de uso exclusivo de este país, sino que puede ser usado en cualquier lugar como una consecuencia natural del proceso de modernización que se vive en distintos sitios.

Otra idea que es importante abordar es la diferencia que existe entre el postmodernismo y la postmodernidad. El crítico literario británico Terry Eagleton en *Las ilusiones del posmodernismo* (1997) establece una clara diferencia entre ambos, diciendo que “la palabra *posmodernismo* remite generalmente a una forma de la cultura contemporánea, mientras que el término *posmodernidad* alude a un periodo histórico específico” (11), por lo que ambos conceptos son utilizados en ámbitos diferentes, siendo el primero usado en el artístico, cultural y estético, mientras que el segundo en el filosófico, epistemológico e histórico.

Jorge Larraín en *¿América Latina moderna? Globalización e identidad* (2011) describe algunas características principales del postmodernismo. El autor sostiene que éste rechaza los discursos totalizantes del modernismo, pero, por otro lado, también les da nuevas voces a los sujetos periféricos ya que “todos los grupos tienen el derecho de hablar en nombre propio, con su propia voz o dialecto” (124). Esta idea demuestra la postura pluralista del postmodernismo. Asimismo, el sujeto postmoderno “está esencialmente fragmentado y descentrado en su ser más íntimo, internamente dividido, incapaz de unificar sus experiencias” (124). Ambas ideas se muestran contradictorias, ya que el postmodernismo le da voz al sujeto periférico para expresar sus ideas, pero al mismo tiempo le resta la capacidad de expresarlas.

Si el postmodernismo termina con la diferencia entre la alta y la baja cultura o cultura popular, también produce el acercamiento de distintos géneros y le otorga importancia a los lectores en el proceso de escritura e interpretación de textos. Estas características pueden ser identificadas dentro de la narrativa chilena.

En Chile, es posible observar la influencia del postmodernismo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Leonidas Morales (2004) señala que con la publicación de *Patas de perro* (1965) de Carlos Droguett comienza un cambio radical en la forma de narrar. Esta novela da inicio a la desintegración del sujeto que continuará sucediendo en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. Ya a partir de los años ochenta y con las novelas de Diamela Eltit y crónicas de Pedro Lemebel se irá abriendo un espacio a las voces subalternas, donde el narrador ya figura como un sujeto fragmentado que se reflejará en las narraciones de los noventa y dos mil.

Fredric Jameson, en “Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism” (1984) sugiere que el postmodernismo, como una sensibilidad que refleja la cultura, que permite que desaparezca la barrera existente entre lo que se conoce como la alta cultura y la cultura de masas y que, se ha generado dentro de una nueva formación social bautizada como *sociedad de consumo* o *de medios de masas*. Esta sociedad se diferencia de otras anteriores en que “no longer obeys the laws of the classical capitalism, namely, the primacy

of industrial production and the omnipresent of class struggle” (“Postmodernism” 3) sino que se enmarca en lo que Ernst Mandel denomina capitalismo tardío en su libro *Late Capitalism* (1975).

Por otro lado, Jameson (1983) sostiene que la postmodernidad se enmarca en la última etapa histórica del capitalismo, y que surge a partir de la ruptura con las ideas del modernismo, entre fines de los años cincuenta y principio de los años sesenta. El autor ahonda su reflexión sobre la postmodernidad al proponer que su función es “to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order” (113).

La literatura postmoderna se caracteriza principalmente, por rechazar los discursos totalizantes. Las individualidades tienen la posibilidad de expresar sus experiencias, por lo tanto los discursos, como los provenientes de las distintas identidades de género y sujetos subalternos, encuentran un lugar en la literatura. La forma en la que se configura el narrador, ahora fragmentado y descentrado, también es fundamental. La inclusión de los medios de masas y el reciente incremento en el uso de las redes sociales, también tiene un impacto en la forma en la que se representan los espacios. Es que en este contexto me gustaría detenerme en el panorama de la literatura chilena del presente.

1.2 Narrativa chilena actual

En el panorama actual de la narrativa contemporánea chilena se pueden encontrar diversas propuestas literarias, partiendo desde los proyectos narrativos ya consagrados de autores como Roberto Bolaño, Diamela Eltit, Nona Fernández y Alejandro Zambra hasta llegar a los nuevos narradores que han irrumpido en la escena actual: Diego Zúñiga, Álvaro Bisama, y Pablo Toro, entre otros.

A continuación, describiré el panorama de la narrativa chilena actual apoyándome en las descripciones de la crítica académica nacional. Cedomil Goic en su *Brevísima relación de la novela hispanoamericana* (2009), denomina como *Infrarrealismo* el periodo en

el que se sitúa la novela actual. Además, el crítico propone tres generaciones, las cuales son ordenadas de la siguiente forma:

- a) La generación de 1972, que ve su vigencia entre los años 1980 y 1994, y que se caracteriza por ser una generación “contestataria cuya experiencia se vio afectada por los golpes de estado militares y la represión y el exilio” (Goic 87-8). Este grupo se ve influenciado también por los acontecimientos globales que se reflejarán en su obra y que coincide precisamente con la deflación ideológica y la caída de los gobiernos socialistas. Entre los escritores más destacados se pueden encontrar a: Antonio Skarmeta, Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Carlos Cerda, Darío Oses, Ana María del Río, y Diamela Eltit.
- b) La generación de 1987, que en 2009 estaba en pleno desarrollo. Entre las características más importantes de este grupo se puede mencionar que sus novelas “se ordenan hacia el desarraigo y la fragmentación. La dispersión del narrador y los efectos meta narrativos. El diálogo de discursos variados, la parodia y la relación inter artes – pintura, cine, televisión, música pop, historietas” (Goic 99).
Dentro de los narradores más relevantes de esta generación se encuentran Roberto Bolaño, Marcela Serrano, Ramón Díaz Eterovic, Tito Matamala, y Alberto Fuguet, entre otros.
- c) La generación del 2002, que en ese momento (2009) se desarrollaba paralelamente a la generación del 87 y comenzaba a producir de forma más profesional. Dentro de los nombres más destacados se encuentran Sergio Missana, Alejandra Costamagna, Andrea Maturana, Rafael Gumucio, Alejandro Zambra y Jorge Baradit.

Por su parte, la crítica nacional Macarena Areco propone (2015) hace un ordenamiento de los proyectos literarios de acuerdo con cuatro territorios genéricos: los realismos, los experimentalismos, los subgéneros y las hibridaciones.

Adentrándonos en el primer territorio propuesto por Areco, encontramos el realismo¹. A partir del año dos mil se reconoce una falta de delimitación del género realista. Por otro

¹ El realismo más tradicional, entendido por Ignacio Álvarez (2009), posee dos “connotaciones opuestas. Por una lado quiere decir “tradicionalismo” estético y, en términos sutilmente derogatorios, cierta distancia con

lado, existen algunos que incluso postulan la idea de la obsolencia del realismo. Aún así, Catalina Olea (2015) llama a considerar la existencia de más de un tipo de realismo. Sin embargo todo lo anterior, todavía se puede reconocer en algunos autores algunos rasgos de la narrativa realista tradicional, como es el caso de German Marín². Olea menciona algunas novelas descritas como realistas: *El palacio de la risa* (1995) de German Marín, *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra, *Oír su voz* (1992) de Arturo Fontaine y *Estrellas muertas* (2011) del narrador Álvaro Bisama. Estas obras son novelas que funcionan dentro de un espectro narrativo realista mucho más amplio, que van desde el proyecto narrativo más tradicional de Fontaine, donde el autor propone hacer “un exhaustivo fresco de la época” (Olea 25), hasta el caso de Zambra, que “aborda temas contingentes desde una perspectiva... verosímil” (Olea 25), contradiciendo la idea de la existencia de un realismo hegemónico. Esto “abre una serie de posibilidades interesantes, si bien inciertas, puesto que se mueven en las fronteras de distintos discursos” (Olea 26)³.

En un segundo punto, se presentan las narrativas experimentalistas. El experimentalismo goza de una participación en “circuitos más pequeños y especializados” (Manzi 51), donde se apuesta a un tipo de legitimación que se aleja del mercado⁴. Entre los autores que participan dentro de la novela experimentalista se puede encontrar a narradores consolidados de la trayectoria de Diamela Eltit con *Vaca Sagrada* (1991) e *Impuesto a la carne* (2010); Antonio Gil con novelas como *Hijo de mí* (1992) y *Mezquina memoria* (1997) y autores más jóvenes como Pablo Torche con su novela *Acqua Alta* (2009), Cristián Barros con *Las musas* (2006) y Carlos Labbé con su novela *Navidad y Matanza* (2007). Un punto de acercamiento entre estas obras es la forma en que sus autores experimentan con el uso

respecto al polo innovador de la narrativa que le es contemporánea. Al mismo tiempo- ahora como una evaluación positiva- quiere decir cercanía con “la verdad” o bien con una evaluación particular de la realidad que es, típicamente, coto reservado al pensamiento político progresista de mediados del siglo XX” (145).

² La lectura realista del siglo XX-XXI se diferencia ampliamente de la del siglo XIX ya que la forma de concebir la realidad ha cambiado radicalmente.

³ Catalina Olea (2015) explica que no es posible imaginarlas dentro de la propuesta realista hegemónica ya que “no pueden ser las mismas que operaron en el siglo XIX, cuando la forma de concebir la realidad era otra muy distinta a la actual. Hoy en día, la valoración de la subjetividad, la omnipresencia de los medios de comunicación (y la idea de mediación en general) o la experiencia de fragmentación son inseparables de nuestra concepción de lo real y, por lo tanto, permean cualquier narrativa que intente adscribir al verosímil realista” (26).

⁴ Contrario a novelas de otros géneros como el policial, la novela romántica y la de ciencia ficción.

del lenguaje y las formas narrativas. Estas obras comparten un concepto del lenguaje y de “la literatura que enfatiza su artificialidad y desmontabilidad” (Manzi 52). Pablo Torche (2009) se destaca por la forma en que utiliza diversos ejercicios estilísticos para narrar una historia de amor entre un joven chileno y una italiana en su novela *Acqua Alta* (2009).

En el contexto de la novela chilena contemporánea, la novela híbrida es la que más se ha desarrollado en términos cuantitativos. Macarena Areco asegura que llegan a ser más de un tercio de los textos estudiados en *Cartografía de la novela reciente* (2015). Asimismo, Areco arguye que

en el caso de Hispanoamérica, [que] se desarrolla sobre todo a partir de la década de los noventa, [la novela híbrida] incorpora distintas líneas genéricas seguidas por la narrativa escrita en español desde mediados de los setenta, entre las que pueden distinguirse algunas principales, como el testimonio, el relato policial y la novela histórica (75).

La novela híbrida se desarrolla en el contexto de la postmodernidad, en que los grandes relatos ya no son válidos y se permiten juegos con el lenguaje. Macarena Areco agrega que “sus principales rasgos la ponen en sintonía con el posmodernismo como estética del modo de producción global” (76-7). Estos rasgos son: mezclas de subgéneros discursivos y narrativos, multiplicidad y fragmentación en ámbitos como la estructura, el tiempo, el espacio, las voces y las tramas; desterritorialización y transtextualidad. Algunos ejemplos de novelas híbridas chilenas son: *Diario de las especies* (2008) de Claudia Aparblaza, *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989) de Marco Antonio de la Parra, *Fuenzalida* (2012) y *Mapocho* (2002) de Nona Fernández, las novelas de Roberto Bolaño, entre otras.

El último grupo sugerido por Macarena Areco corresponde al de los subgéneros. La autora hace especial énfasis en dos subgéneros que se desarrollan en Chile: el policial y la ciencia ficción. En el caso de la literatura policial chilena, pese a ser considerado un subgénero, es utilizado para desplegar “una narrativa de crítica social, que aborda la represión política, la desaparición forzada de personas, la corrupción del Estado y de los privados, entre otros” (Huneuus 99).

Ya a partir de los años dos mil, la ciencia ficción sufre un resurgimiento producido principalmente por la llegada de nuevos autores, quienes irrumpen con una nueva forma de narrarla. Las novelas *Identidad suspendida* (2006) de Sergio Amira, e *Ygdrasil* (2005) de Jorge Baradit dan inicio a una larga lista de novelas que serían publicadas entre 2005 y 2011, destacándose *La segunda enciclopedia de Tlön* (2007) de Sergio Meier, *Zombie* (2010) de Mike Wilson y las antologías publicadas por Marcelo Novoa.

Por otro lado, Lorena Amaro, en “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro” (2013) propone el sentido en el cual la narrativa chilena reciente ha abordado la literatura que se encarga de presentar relatos que tratan “la experiencia política desde una perspectiva infantil” (110). Amaro describe este tipo de narrativa como “relatos definidos como ficcionales, aunque con indudables elementos referenciales” (110), donde lo central no es necesariamente la figura del niño pero sí la del hijo. Otro punto importante es la forma en la que estos relatos no sólo buscan narrar las experiencias infantiles desde la adultez sino que buscan cuestionar y conocer su herencia contraponiéndola a lo que “Viar llama el silencio de los padres” (Amaro 111). Establecen, además, interrogantes sobre la herencia literaria, trascendiendo una primera lectura sobre cómo se cuestiona la autoridad paterna para establecer otra forma de crítica de la herencia social, cultural y política. En Chile, Alejandro Zambra, con su novela *Formas de volver a casa* (2011), Diego Zúñiga con *Camanchaca* (2012), Nona Fernández con *Fuenzalida* (2012), entre otros, han llevado a cabo esta búsqueda. En las novelas mencionadas anteriormente, los personajes o niños son testigos de historias de familia desde el silencio, historias que serán rememoradas desde la adultez para descubrir padres que son sujetos muy distintos: frágiles y sumidos en el miedo de una historia anterior.

El crítico Leonidas Morales, en “Sujeto y narrador en la novela contemporánea” (2004), hace una revisión de la novela moderna en Chile desde la década de los años treinta. Analiza las obras a partir de dos conceptos: el de narrador y el de sujeto, de los cuales presentará tres determinaciones desde la teoría actual del género. La primera de ellas corresponde a que el narrador y el sujeto no son instancias independientes, sino que son siempre identidades solidarias, por lo que “no cualquier narrador debería poder dejar a la vista la figura de cualquier sujeto” (Morales 25). Si no se expresa esta condición podría ser posible

que las condiciones internas de producción puedan verse afectadas. La segunda corresponde a la idea que no existe un sujeto sin un personaje ya que el personaje es el soporte del sujeto. La tercera, por último, es la forma en que el narrador y el sujeto son pensados: la identidad de ambos no permanece estable a lo largo de la trayectoria del género, sino que cambian.

Morales (2004) establece que, con la llegada del siglo XX, existe un nuevo “horizonte de prácticas y expectativas estéticas dominantes en la literatura y el arte en general” (30). Este nuevo horizonte posee dos fases sucesivas: la fase de *vanguardia* y la *postmoderna*. El paradigma vanguardista se instala a partir de una ruptura total con el realista, pero el postmoderno “es el resultado de un tránsito o pasaje desde el vanguardista” (Morales 30). En la novela vanguardista el narrador ya no corresponde al depositario del saber sobre las cosas y el mundo, sino que es el personaje el soporte del sujeto, como un sujeto entregado a sus propios límites y su propia subjetividad. Esto derivará en la irrupción de dos procedimientos en la novela contemporánea: el estilo indirecto libre y el monólogo interior.

Con el término de la primera fase, donde ya se ha concretado la fragmentación del narrador y la desintegración de la unidad del sujeto, Leonidas Morales (2004) propone una fase “posmoderna [o de] pos vanguardia” (46) que, como declara el crítico, “no se trata, insisto, de una ruptura propiamente tal, sino de un tránsito o pasaje” (47), el cual tiene un “correlato en lo social, político, económico, cultural: el de la globalización de la mercancía y sus discursos solidarios” (47).

Esta segunda fase se ve representada por Diamela Eltit. Con su novela *Lumpérica* (1983) se sitúa en otro espacio narrativo, el cual presenta un narrador en crisis ya que no asume perspectivas que lo obliguen a mantener un punto de vista. “El narrador de Eltit resulta ser de una movilidad extrema” (Morales 48), ya que cambia constantemente de perspectiva y de modalidad discursiva, por lo que el lector de la novela se ve expuesto a un estado donde es posible encontrar el discurso de la narración, el de la poesía, el del drama y de los guiones cinematográficos. El sujeto de la novela está completamente desintegrado y también se impone como un sujeto político y activo que considera a quienes habitan un espacio marginal de la sociedad.

Por último, el crítico Ignacio Álvarez realiza un estudio de los modos de representación en dos de sus trabajos: “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos” (2012) y en “Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones del noventa y dos mil” (2012). En el primero, utiliza los conceptos de estoico, escéptico y epicúreo como “son tres respuestas distintas a un mismo cambio de las condiciones de producción de la experiencia” (“Sujeto y mundo” 15), producido por la instauración del capitalismo y la inserción de Chile en el contexto global.

Según lo planteado, Álvarez define el pensamiento estoico como el que “afirma que el universo posee un orden y que ese orden es bueno” (“Sujeto y mundo” 16) y que, además, es incognoscible. El pensamiento epicúreo es visto como una “confianza esencial en los sentidos físicos y en su capacidad para acercarnos al mundo” (“Sujeto y mundo” 16), el pensamiento escéptico, el cual descansa en la idea de que “no es posible la certeza en cuanto al conocimiento de lo real, jamás se podrá afirmar si nuestros sentidos nos engañan o nos dicen la verdad” (“Sujeto y mundo” 16).

En su segundo trabajo, Álvarez propone tres modalidades de alegoría nacional para las novelas escritas a partir de la década del noventa: el romance nacional, la alegoría estamental y la alegoría de la temporalidad. La primera describe grupos o sectores del imaginario nacional es la de la “alegoría estamental” (“Tres modalidades” 20), “la que funciona suspendida en el tiempo homogéneo y vacío de la nación” (“Tres modalidades” 20) y que puede ser identificada en su forma más distópica en *Mano de obra* (2002) de Diamela Eltit. Álvarez propone que este tipo de alegoría es sólo visible en el párrafo final de la novela de Eltit, entregándole un nuevo significado al texto literario “vamos a cagar a los maricones que nos miran como si nosotros no fuéramos chilenos. Sí, como si no fuéramos chilenos igual que todos los demás culiados chuchas de su madre. Ya pues, huevones, caminen. Caminemos. Demos vuelta la página” (360). La segunda es la del “romance nacional decimonónico” (“Tres modalidades” 21) que se define utilizando las palabras de Doris Sommer “la pasión romántica...proporcion[a] una retórica a los proyectos hegemónicos, en el sentido expuesto por Gramsci de conquistar al adversario por medio del interés mutuo, del “amor”, más que por la coerción” (“Tres modalidades” 21). La última modalidad expuesta es la de las “alegorías de la temporalidad” (“Tres modalidades” 22), la cual utiliza el tiempo y la

cronología del texto literario para sus propios fines. “Son textos ensayísticos en el sentido epistemológico del término, pues prueban mecanismos que en el cuerpo social puede eventualmente utilizar para elaborar y reelaborar el pasado” (“Tres modalidades” 22).

Concluyendo, es importante considerar que la literatura, concebida durante la postmodernidad, tiene características que la hacen reconocible. Primero, y considerando el contexto social, cultural y económico, se hace necesario establecer que la literatura postmoderna está inserta en una sociedad capitalista y por lo tanto, ésta responde a las necesidades del mercado. Como Jameson (1984) señala, la cultura se ha vuelto un producto de cambio en la sociedad del capitalismo tardío, por lo que, debe responder a las ideologías planteadas por éste. Por otro lado, con el término en la diferencia entre la alta cultura y la cultura popular, se produce un acercamiento de distintos géneros, lo que permite un desarrollo en la capacidad de los sujetos periféricos para expresar su voz, aunque estos sean descentrados y fragmentados. Asimismo, se le otorga importancia a los lectores en el proceso de escritura e interpretación de los textos literarios. Toda esta amalgama de nuevos elementos produce una nueva forma de concebir el mundo postmoderno.

Para entender el contexto en el que se inscribe la obra de Cristian Geisse, es necesario considerar los distintos criterios de ordenamiento del campo cultural chileno. La propuesta de Goic (2009) nos permite reconocer distintas generaciones literarias que producen en el mismo contexto cultural hasta nuestros tiempos. Asimismo, el trabajo de Areco (2015), quien reconoce el trabajo hecho por Goic, aporta además con un ordenamiento de los proyectos literarios de acuerdo a cuatro divisiones genéricas. Finalmente, las propuestas de Amaro (2013), Álvarez (2012) y Morales (2004), nos permiten tener una visión crítica de como se observa el campo cultural literario chileno en la actualidad, aportando con nuevas formas de análisis crítico literario.

A continuación, haré una descripción de cómo se inserta la obra de Cristian Geisse en el campo cultural chileno de acuerdo con la mirada de variados críticos literarios, además de proponer un ordenamiento personal con respecto a la obra narrativa del autor nacional.

1.3 La obra de Cristian Geisse

Con respecto a la crítica especializada en torno a la obra de Cristian Geisse, especialmente la efectuada sobre la trilogía del diablo, es necesario precisar que ésta es en extremo variada. Hemos observado que la crítica se ha dividido fundamentalmente en dos grupos que ejercen un juicio literario sobre la narrativa geisseana.

En primer lugar, en el grupo de críticos que apoyan el trabajo del autor, se pueden observar cuatro corrientes que justifican y explican la importancia de la narrativa de Cristian Geisse en el contexto de producción presente. Éstas se ejercen sobre la trilogía de cuentos sobre el diablo: *En el Regazo de Belcebú* (2011), *El infierno de los payasos* (2013) y *Ñache* (2015).

Según el primero de estos criterios se reconoce a Cristian Geisse como depositario de la tradición de la narrativa realista y la narrativa social chilena, posicionándolo como continuador natural del trabajo de Baldomero Lillo, Lautaro Yankas, Manuel Rojas y Alfonso Alcalde. El poeta Felipe Moncada (2012) se refiere a la existencia de una nueva narrativa social en Chile, diciendo: “[p]arece que la injusticia social, o la atracción del ser humano que fracasa en sus sueños, tuviera un...magnetismo a lo largo de la prosa chilena y del mundo” que continúa en estos días en la obra de Cristian Geisse. Además, Moncada considera que la prosa del autor chileno se aleja grandemente de los autores que pretenden describir los bajos fondos sin realizar una reflexión profunda. Por otro lado, Felipe González (2012) agrega que Geisse logra vitalizar la narrativa realista chilena, al crear una mezcla sólida entre lo que entendemos de nuestra relación conflictiva con el pasado precolombino, y nuestro presente, especialmente en cuentos como “¿Has visto a un dios morir?” del libro *En el Regazo de Belcebú* (2011).

Gastón Carrasco (2012) continúa la discusión agregando que Cristian Geisse irrumpe en las letras postmodernas con una narrativa que se aleja considerablemente de la narrativa contemporánea minimalista y cuidada, para dar paso a una forma de narrar que evoca la experiencia de vida y, a través de eso, a autores chilenos como Alfonso Alcalde, Carlos Droguett y Manuel Rojas. Además, Leonardo Sanhueza (2015) expone que Cristian

Geisse recuerda los cuentos tradicionales. Sin embargo, la figura del diablo no se les aparece a los pícaros como los de las historias de Pedro Urdemales, sino que parece buscar sujetos que se encuentran en los bajos mundos de ciudades como Valparaíso. Por otro lado, el uso de estrategias narrativas utilizadas en cuentos folclóricos como por ejemplo el uso de “los tres deseos”⁵, es un elemento que Cristian Geisse incorpora en sus narraciones. Esta estrategia se observa en el cuento “El gallo negro” del libro *Ñache* (2015), en el que el diablo le concede tres deseos al protagonista a cambio de su alma.

Considerando lo dicho anteriormente, se puede establecer que Cristian Geisse es un autor que a través de su prosa rememora los rasgos más importantes de una tradición literaria que proviene de la narrativa realista y social chilena. El autor se hace cargo de reflejar las condiciones de producción del presente, creando un retrato de la realidad auténtico, lo que es reconocido por un sector de la crítica. Tanto Felipe Moncada como Gastón Carrasco, Leonardo Sanhueza y Felipe González establecen una conexión importantísima con esa fracción literaria de la tradición chilena que se hace cargo de los problemas del sujeto periférico.

El segundo criterio descriptivo de la obra de Cristian Geisse corresponde al uso de un narrador premoderno en un contexto postmoderno. Como sabemos, Walter Benjamin en su ensayo “El narrador” (1991), clasifica las formas de narrador tradicional en dos grupos: el primero, está representado por la figura del marino mercante, quien es el encargado de narrar historias sobre los viajes que realiza. El segundo, el campesino sedentario, es un narrador que se ha quedado en su lugar de origen y que por lo tanto, conoce sus tradiciones. Ambos comparten el rasgo principal de todo narrador, que es transmitir una historia a una comunidad.

El escritor Daniel Hidalgo (2012), a propósito de *En el Regazo de Belcebú* (2011), se refiere a la posibilidad de establecer cierto antagonismo entre la ciudad y/o la capital

⁵ Vladimir Propp (2011), propone una serie de funciones presentes en los cuentos tradicionales. El autor explica que elementos como “los tres deseos” corresponden a la función donde un héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc, que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Aquí “se le ofrece al héroe un objeto mágico y se le propone un intercambio” (52).

postmoderna y una vida en la provincia leída como premoderna, donde sus personajes son seres que han sido relegados por una sociedad de consumo. Hidalgo comenta esto diciendo que “[l]a provincia [es] como ese cáncer extirpado de la fantasía económica de la capital, [que] se convierte en el escenario principal de este libro”. Aquí, los espacios premodernos funcionan como una contraparte directa de la vida en la capital, generando lugares de resistencia al modo de producción capitalista, punto es también apoyado por Rodrigo Ruiz (2013). Un ejemplo de esto es el cuento “Nuco” de *El infierno de los payasos* (2013), donde los personajes regresan a Cantarrana y tratan de subsistir con pequeñas presentaciones teatrales y expresiones artísticas.

Por otro lado, el académico Ignacio Álvarez se refiere al manejo que posee Cristian Geisse del habla popular. Álvarez (2012) relaciona la precisión de la prosa de Geisse con el Joyce de *Los Dublinenses* (1914) y apunta a cuentos en que la oralidad cobra importancia. También reconoce la importancia de continuar la tradición de la narrativa chilena: “el libro parece alinearse con la narrativa chilena del siglo XX, y esa filiación es un rasgo novedoso para nuestra tradición, tan proclive a negar sus precursores; rasgo también sintomático, como si el libro quisiera indicar que leer a esos autores del pasado fuera una necesidad para el presente” (“Agua no, caballero”). Con respecto a la prosa, Álvarez (2012) sostiene que Geisse posee “un estilo reconocible, escrito deliberadamente y deliberadamente oral... de palabras más o menos reconocibles en combinaciones más o menos estables.” (“Agua no, caballero”).

Violeta Cofré (2015) continúa con la discusión refiriéndose también a la forma en la que Cristian Geisse maneja el habla popular, y que se relaciona directamente con los espacios representados en sus historias, tal como lo hace el narrador campesino sedentario, según la tipología de Walter Benjamin en “El narrador” (1936). Además, Cofré le otorga relevancia a la forma en la que Geisse utiliza un modelo narrativo en desuso, el cual sociabiliza una experiencia de vida personal ante una comunidad, también característica del mundo premoderno propuesto anteriormente.

Como un tercer criterio, se observa la incorporación del elemento y las problemáticas indígenas en la narrativa geisseana. Felipe González (2012) hace un alcance importante con respecto a cómo las nuevas generaciones han perdido contacto con los antepasados indígenas. Para Rodrigo Ruiz (2013), Cristian Geisse hace un trabajo muy relevante al retomar en su narrativa la problemática indígena y la forma en la que dejaron de existir sus costumbres y cultura. El crítico usa como ejemplo al abuelo del protagonista, un personaje del cuento “¿Has visto un dios morir?” de *En el Regazo de Belcebú* (2011), donde se refiere a la experiencia de éste con los primeros habitantes del norte chico y cómo fue que el lenguaje y cultura del pueblo Diaguita desaparece, contribuyendo a la discusión sobre el exterminio de los pueblos indígenas en Chile.

El cuarto criterio, por último, que corresponde a los elementos identificables de la literatura de terror algunos críticos reconocen influencias directas de escritores como H. P. Lovecraft. Felipe Moncada (2012) resalta el hecho de que Cristian Geisse logra relacionarse muy cercanamente con la historia particular del norte chileno y con los mitos populares relacionados al diablo. Además, propone que en la narrativa del autor viciuñense se visibiliza una ruralidad tenuemente conocida que roza con lo sobrenatural, rasgo que es más tarde relacionado con el género del terror. Desde esa misma perspectiva, Daniel Hidalgo (2012) incluso hace una amalgama entre dos criterios, sugiriendo que el autor funde elementos de la narrativa nacional realista con los del relato de horror y fantasía, tal como lo habría hecho H. P. Lovecraft. Además, David Ortiz (2012) agrega que, junto con poseer influencia de Lovecraft, también tendría elementos del punk de la narradora norteamericana Kathy Acker. Jonnathan Opazo (2015) reconoce elementos de la literatura del terror, además del esfuerzo del autor por construir su propia poética.

En una esfera completamente opuesta, otro grupo de críticos tiene una mirada más severa sobre el trabajo de Cristian Geisse y, ha expresado, a mi juicio injustamente, su rechazo a su obra literaria, siendo su novela *Ricardo Nixon School* (2016) la que más críticas negativas ha recibido. La crítica del diario *Las últimas noticias*, Patricia Espinosa (2016) hace referencia a la calidad de la prosa, del estilo y los personajes, calificándolos como deficientes. La historia, en su opinión, es una continua sucesión de anécdotas mal hilvanadas,

las cuales no tienen valor alguno. Siguiendo esa misma línea, Marco Antonio Coloma (2016) agrega que la novela es una versión postmoderna de la novela picaresca española. El crítico argumenta “que funciona como un retrato crítico de cierta decadencia moral y una sátira de la cara más nefasta de nuestro sistema de educación, tan trajinado por los intereses del mercado”, pero agrega después que la historia es una conexión de pequeñas historias que están destinadas al olvido.

Resumiendo las posturas en torno a la obra de Cristian Geisse, se observa que, a pesar de que existen posturas antagónicas, hay una variada gama de críticas que valoran y sitúan el trabajo del autor dentro de diversas líneas investigativas que podrían ser estudiadas a futuro. Por un lado, el autor ocuparía un lugar como depositario de la tradición de la literatura chilena realista y social, continuando naturalmente el trabajo literario de Baldomero Lillo, Lautaro Yankas, Alfonso Alcalde y Manuel Rojas, para hacerse cargo del devenir del personaje de los bajos fondos chilenos, cuidando de no convertirlos en una caricatura carente de reflexión o profundidad. También Geisse contrapondría la idea del centro versus la periferia, al trasladar la acción de los personajes de la capital a las ciudades de la provincia o el espacio precordillerano de la cordillera de los Andes, donde el narrador premoderno existe en un contexto postmoderno. Al plantear temas como la muerte de un dios o que sus personajes se conecten con pueblos precordilleranos del pasado, el autor vicuñense se adentraría por otro lado, en lo que se conoce como terror cósmico, reconociendo también la problemática indígena y haciendo una crítica sobre su desaparición.

Otro punto interesante de recordar es el hecho de que no existen investigaciones académicas en torno a la obra de Cristian Geisse. Esto se debe a que el trabajo literario del autor es reciente (su narrativa es a partir del año 2011), por lo que este trabajo podría tener un lugar precursor en los estudios de su obra.

Para situar la obra de Cristian Geisse en el contexto narrativo actual es importante considerar lo descrito anteriormente. Si bien su obra comparte algunos rasgos realistas descritos por Catalina Olea (2015), no necesariamente se debe clasificar al autor como parte

del realismo en el sentido que esa expresión tiene para la narrativa de Diego Zúñiga y Alejandro Zambra, por ejemplo. Creo que, en ese sentido, la obra narrativa de Cristian Geisse se acerca más a lo que Leonidas Morales describe como un narrador premoderno. En los textos del autor viciuñense el narrador contemporáneo comparte rasgos de la premodernidad, recurriendo a formas propias del narrador oral, donde éste relata desde y para la comunidad en la que se encuentra. Lo importante en este caso es la colectividad y la transmisión de la experiencia como un saber compartido sobre el mundo, creando una relación de complicidad entre narrador y receptor. No obstante todo lo anterior, no podemos pensar al narrador geisseano como un narrador premoderno sin hacer algunos ajustes.

1.4 Un criterio de ordenamiento personal

Siguiendo esa idea, creo que es importante establecer el criterio que utilizaré para situar a Cristian Geisse en el campo de la narrativa actual. Para mí es importante considerar, en forma preliminar, que ubicaré al autor chileno desde dos perspectivas que considero son necesarias para situar su proyecto literario dentro de la narrativa chilena postmoderna. Primero consideraré la perspectiva editorial, es decir, cómo se posiciona en el campo editorial y qué impacto tiene su obra con respecto a los narradores que están publicando en el mismo contexto contemporáneo. Para eso definiré tres lugares desde donde se construye la narrativa contemporánea: el territorio global, la narrativa de centro o metropolitana y el territorio “fronterizo”. Y por último, tomaré en cuenta la perspectiva temática que según mi interpretación da cuenta de los temas relevantes dentro de un proyecto narrativo.

En cuanto a la perspectiva editorial, el primer territorio corresponde a autores que se ubican en un lugar de mayor visibilidad, que denominaré como global. Éstos tienen un mayor impacto editorial a nivel internacional y sus obras son aclamadas mundialmente. Sin embargo, sus temáticas no son definidas necesariamente por las reglas del mercado editorial y representan, con claridad, un proyecto artístico. Aquí podemos encontrar a Roberto Bolaño y Pedro Lemebel, por ejemplo.

El segundo corresponde a la narrativa central o metropolitana⁶, la cual ocupa un lugar privilegiado en el campo cultural chileno. Este grupo está compuesto por autores de diversas edades⁷ que comparten un lugar relevante dentro del campo cultural chileno y cuyo impacto es internacional, aunque con un grado de reconocimiento menor que los autores del grupo de reconocimiento global. Está liderada por autores mayores y de vasta trayectoria, como Diamela Eltit, Alejandro Zambra, German Marín y Antonio Skarmeta⁸. En este grupo también hay autores pertenecientes a una segunda camada, como por ejemplo Jorge Baradit y Nona Fernández. Por último, definiré un tercer nivel liderado por autores jóvenes como Diego Zúñiga y Claudia Apablaza, los cuales tienen impacto a nivel nacional y comienzan a ser conocidos internacionalmente.

Este grupo ha publicado en casas editoriales que les dan visibilidad a su trabajo, por lo que tienen un buen número de lectores, gozan de un lugar dentro del campo cultural o en el caso de los más jóvenes, son parte de las nuevas investigaciones que se están haciendo sobre su obra literaria en la academia. Además, estos autores poseen un lugar en los medios, pudiéndose encontrar diversas reseñas, entrevistas, artículos sobre su trabajo. En mi opinión, no son comparables aún las trayectorias de Diamela Eltit, Nona Fernández y Diego Zúñiga, por ejemplo. Pero esto no significa que en el futuro los más jóvenes no logren igualar o sobrepasar a los autores con más experiencia⁹

⁶ La narrativa de centro o metropolitana para mí es aquella que se desarrolla al alero de las reglas del mercado y el mundo editorial que se rige según este.

⁷ Para establecer los distintos grupos etarios consideré el momento en el cual publican sus obras de mayor importancia.

⁸ Diamela Eltit, publicada por la editorial Planeta y la editorial Seix Barral, ha sido traducida al inglés, francés, italiano y griego. German Marín, editado por la editorial, Planeta y por la editorial Alfaguara, ha sido traducido al inglés y el francés. Antonio Skarmeta, publicado por Planeta, ha sido traducido al inglés, alemán y francés.

⁹ Si bien existe diferencia entre estos autores debido a su experiencia, es necesario para mí aclarar que pertenecen al mismo grupo ya que todos estos autores producen textos narrativos que de alguna u otra forma están de acuerdo con lo establecido según las reglas del mercado. Esto dependerá de cómo se desenvuelvan en el campo cultural contemporáneo. Una excepción es el caso de Diamela Eltit quien, si bien publica con editoriales importantes dentro del campo cultural, sus temáticas no se ven afectadas por las tendencias literarias marcadas por el mercado, ya que debido a su experiencia y lugar en el campo cultural no debe comprometer su proyecto artístico en función de otros factores.

El tercer territorio es el del grupo de autores “fronterizos”, que se ubica en el punto más lejano del ámbito narrativo y editorial tradicional. Aquí los narradores construyen su obra desde la periferia editorial, publicando sus textos en editoriales independientes y alcanzando sólo a distribuir su trabajo a nivel local y, por lo tanto, en número significativamente inferior a los de los autores descritos en los dos grupos anteriores. No pertenecen a la parte más visible del campo cultural, por lo que su trabajo no tiene tendencia a figurar dentro de las obras que tradicionalmente se estudian en las universidades.

En este grupo me parece pertinente situar la obra de Cristian Geisse, ya que hasta la fecha ha publicado una parte mayoritaria de su obra¹⁰ en editoriales independientes. Además, al tener un tiraje pequeño, su distribución y alcance es menor¹¹. Sin embargo, con la edición de *Ricardo Nixon School* (2016) en Emecé, Cristian Geisse ha comenzado una lenta migración de este territorio, ya que al publicar con una editorial tradicional sus textos tienen automáticamente mayor distribución y número de lectores. Otros autores que encontramos en este grupo son Yuri Pérez, Tito Matamala y Daniel Hidalgo, entre otros¹².

Al adentrarse en la perspectiva temática, es posible distinguir diversos grupos de autores que confluyen debido a coincidencias temáticas en su proyecto narrativo. El primero de ellos corresponde a las temáticas de los hijos, donde, como lo entiende Lorena Amaro (2013), la idea central no es necesariamente el niño pero sí la figura del hijo. Las narraciones no sólo se convierten en historias infantiles contadas desde la adultez, sino que están en una constante búsqueda del cuestionamiento y la historia familiar versus “el silencio de sus padres” (Amaro 111). Algunos autores que corresponden a este grupo son: Nona Fernández, con su novela *Fuenzalida* (2012), Alejandro Zambra con *Formas de volver a casa* (2011) y Diego Zúñiga con *Camanchaca* (2012).

¹⁰ *En el regazo de Belcebú* (2011), *El infierno de los payasos* (2013) y *Ñache* (2015) en sus primeras ediciones fueron publicadas en editoriales independientes, por lo tanto cumplen hasta el momento con la condición de pertenecer al último territorio. Por otro lado, *Ricardo Nixon School* (2016) rompe con esa tendencia al ser publicada con Emecé.

¹¹ Con excepción de *Ñache* (2015), *En el regazo de Belcebú* (2011) y *El infierno de los payasos* (2013) han circulado ampliamente en una versión pirata en pdf.

¹² La estructura de los grupos descritos en esta propuesta es dinámica. Es posible que en algún momento los escritores que conforman los distintos grupos pasen a formar parte del segundo o incluso del primer grupo.

Un segundo grupo corresponde a las temáticas de la Ciencia Ficción, que ha adquirido un nuevo impulso después de los años 2000. Las temáticas son variadas yendo desde las ucronías como *Synco* (2008) de Jorge Baradit, ciberpunk como *Identidad suspendida* (2007) de Sergio Alejandro Amira hasta novelas como *Zombie* (2010) de Mike Wilson.

Las temáticas de género son las que entiendo como la literatura que tiene como tema principal las problemáticas derivadas de la escritura de mujeres y otras opciones sexuales. Dentro de esta temática tenemos por ejemplo a Pedro Lemebel con su libro de crónicas *La esquina es mi corazón* (1995), *Tengo miedo torero* (2001), Alejandra Costamagna con *Animales domésticos* (2011), *Imposible salir de la tierra* (2016), Natalia Berbelagua con *Valporno* (2016), entre otros.

Por último, están las temáticas marginales, las que entiendo como las que se reproducen fuera de los circuitos editoriales tradicionales, se representan las experiencias de vida y se reproduce el lenguaje de los grupos marginados. En este caso, las propuestas de Yuri Pérez con *Niño feo* (2009), Cristóbal Gaete con *Valpore* (2009), Daniel Hidalgo con *Manual para robar en el supermercado* (2016), son algunos ejemplos.

Para mí es pertinente situar la obra de Cristian Geisse en este último grupo de autores ya que el foco de sus narraciones son las ciudades alejadas de la capital, como Valparaíso o la cordillera de los Andes. Además, el lenguaje utilizado por Geisse se aleja de la narrativa minimalista y minuciosa de Diego Zúñiga y Alejandro Zambra y adopta el lenguaje propio de los espacios marginales. Sus personajes son seres periféricos que deambulan las ciudades y pueblos buscando una salida a su sufrimiento.

Hasta este momento hemos revisado exhaustivamente las distintas propuestas de ordenamiento del campo cultural chileno desde las miradas de críticos como de Goic (2009), Areco (2015), Amaro (2013), Álvarez (2012) y Morales (2004). Ellos señalan distintas metodologías de ordenamiento, las cuales sirven en mayor o menor propósito para mi propuesta de ordenamiento de la narrativa chilena escrita en el presente. Además, hemos visto los distintos criterios expuestos por críticos como German Carrasco, Felipe Moncada, Leonardo Sanhueza, Ignacio Álvarez, entre otros, que pretenden explicar el origen y tradición

de la obra de Cristian Geisse, con respecto al trabajo que están realizando algunos de sus contemporáneos. Por último, presento una propuesta de ordenamiento del campo cultural para situar la obra narrativa del autor vicuñense de acuerdo con dos perspectivas: la editorial y la temática.

A continuación, quiero establecer una breve descripción de la historia de la representación del diablo en Europa y Chile para luego establecer una relación entre éste y la forma en la que opera el capitalismo.

Capítulo dos

Diablo y Capitalismo

Este capítulo hace un recorrido por la historia de la representación del diablo desde el siglo XII hasta nuestros tiempos, basándome principalmente en el trabajo investigativo de los historiadores Robert Muchembled (2002), Andrew Delbanco (1997) y Paul Carus (2008), para luego relacionarlo con su aparición y sentido en algunas obras de la literatura europea y la literatura chilena tradicional, especialmente en *Los cuentos de Pedro Urdemales* (1925) de Ramón A. Laval y en *Los cuentos folclóricos de Chile* (1960) de Yolando Pino Saavedra. En segundo lugar, haré una descripción de la mecánica del capitalismo desde sus comienzos hasta el presente, para luego terminar con un acercamiento entre éste y la figura simbólica del diablo en la literatura.

2.1 Historia del diablo y su influencia

2.1.1 El diablo en tiempos premodernos

Según el historiador Robert Muchembled, en su *Historia del diablo: siglos XII – XX* (2002), el diablo como figura simbólica representativa de la cultura entra en escena en Europa a partir del siglo XII. Sin embargo, algunos de los elementos que le daban forma ya eran parte de la Antigüedad, ya que era posible encontrarlos en las culturas paganas. A finales de la Edad Media, el diablo desarrolla su imagen terrible debido principalmente a la necesidad de la iglesia de establecer un modo de control social que también fuera útil a las monarquías. Robert Muchembled plantea que el propósito de esta construcción social fue establecer “un lenguaje simbólico identificador, capaz de imponerse muy lentamente en un continente política y socialmente muy fragmentado, verdadera torre de Babel lingüística y cultural” (20). Durante esta época también se conforman nuevas visiones de la Iglesia y el Estado, y a partir de estas se crean nuevas formas de control social. Sobre el tema, el historiador francés establece que “el diablo impulsa a Europa hacia adelante porque él es la cara oculta de una dinámica prodigiosa destinada a conjugar los sueños imperiales heredados de

la Roma antigua y el cristianismo vigoroso, definido por el Concilio de Letrán (IV) en 1225” (20).

La figura del diablo fue, durante el primer milenio, una conjunción de creencias derivadas de las culturas paganas europeas. Durante mucho tiempo hubo gran dificultad para unificar estas ideas y así crear una imagen unitaria que sirviera a la Iglesia y al Estado. Para eso se necesitaba unir la historia de la serpiente con la del rebelde, la del tirano, el tentador, el seductor y el dragón poderoso. Con respecto a lo anterior, Muchembled (2002) señala que el éxito obtenido por la Iglesia Católica en construir una imagen del diablo aterradora consiste en que hizo uso de los modelos narrativos del Oriente medio, como es el combate cósmico entre dioses. La visión de San Agustín sobre el tema lo transforma ligeramente al señalar que Dios permite la existencia del Mal para extraer el Bien. Como consecuencia de esto, se incorporará más tarde la idea de la redención al concepto de la lucha entre el Bien y el Mal.

Estos cambios teológicos y sociales se introdujeron principalmente en las esferas superiores de las sociedades europeas. Al ser las tradiciones tan variadas, era difícil introducirlos rápidamente en su totalidad, por lo que la expansión y la influencia de la imagen del diablo aterrador fue progresiva. En cuanto a la representación física del diablo, hubo destiempos en la forma en la que se decidió que este debía retratarse. Sus primeras descripciones lo representaban deforme, malvado y cruel, incluso es descrito como un ser de baja estatura con un cráneo en punta y una joroba, reflejando la idea primaria de deformidad. Otras descripciones también incluyen rasgos animalescos como la barba de macho cabrío, orejas velludas y dientes puntiagudos. Muchembled (2002) incluso va más allá en su descripción, afirmando que es “un pequeño diablo, un hombre desviado, un reflejo negativo del buen monje de la época” (24).

El diablo también tiene una gran cantidad de nombres según el lugar en que se le presente: Satanás, Lucifer, Asmodeo, Belial o Belcebú son nombres que se encuentran fácilmente en la Biblia pero Old Horny, Old Nick¹³, Gentleman Jack, Good Fellow en inglés, Charlot, en francés y Rumpelstilskin y Hammerlin en alemán, son nombres que se le atribuyen según el país y el idioma de origen. El uso de denominaciones como Old Horny, Old Nick, Good Fellow o diminutivos como Charlot son especialmente llamativos, ya que su uso obedece al intento de acercar al diablo a la cultura popular de la época, lo que al mismo tiempo lo aleja de la imagen aterradora que trataba de imponer la Iglesia católica.

Durante el siglo XII, el lugar del diablo entre las fuerzas del Bien y el Mal no estaba bien definido, ya que según las creencias de la época tanto los ángeles como los demonios podían infundir miedo. Sin embargo, los demonios también eran invocados para ayudar a los hombres. Por otro lado, el diablo era frecuentemente representado como uno más dentro de la larga lista de demonios de menor importancia que compartían muchas características humanas y que eran utilizados como juguetes, donde eran frecuentemente burlados, vencidos y engañados, ya que “el tema del demonio dominado por el hombre era un antídoto poderoso contra la angustia” (Muchembled 27). Esta tendencia no desaparecería, sino que se vería reforzada incluso mucho tiempo después, en representaciones literarias como el *Fausto* (1808) del escritor alemán Johann Wolfgang Von Goethe. La idea de que el diablo podía ser burlado era de singular importancia, ya que lo ligaba directamente con las historias del pasado sobre gnomos y gigantes ridiculizados por la cultura popular del momento, sentimiento que producía la idea de la superioridad humana. Otra de las formas de reírse del diablo era la creencia que éste cabalgaba animales al revés. Asimismo, durante la época de la caza de brujas, esto dio a lugar a la idea de que si ellas confesaban que habían cabalgado, bailado o caminado al revés tenían relación directa con el demonio.

¹³ Paul Carus en *The history of the devil and the idea of the devil from the earliest to the present day* (2008) recuenta cómo se representaba la figura diabólica de Old Nick: “We find that not only thunder-storms, hail-storms, inundations, diseases but also unexpected noises, the rustlings of leaves, the howling of the wind were attributed to Old Nick. He appears as a bear, a monkey, a toad, a raven, a vulture, as a gentleman, a soldier, a hunter a peasant, a dragon and a negro” (283-284). Claramente la representación diabólica era multiforme, relacionada con animales que recuerdan contextos narrativos oscuros, góticos, hombres o incluso con las fuerzas de la naturaleza, responsables de pestes o de sonidos siempre relacionados con la oscuridad.

Con la llegada del siglo XIII se busca una mayor coherencia religiosa, por lo que la figura del diablo toma más importancia. Robert Muchembled (2002) se refiere a esto al mencionar que “las ideas no tienen gran importancia si no siguen la evolución de las sociedades” (32). El demonio surge con una nueva imagen debido a la necesidad de encontrar la unidad religiosa que se necesitaba para crear nuevos sistemas políticos, con el fin de proyectarse fuera de las fronteras europeas durante el siglo XV. Para que este cambio se concretara fue necesario que confluyeran fenómenos religiosos, políticos, sociales, intelectuales y culturales. Esta muestra de poder produjo una imagen más aterradora del diablo, la cual contribuiría a establecer el poder de la iglesia y los gobiernos por sobre la población.

La representación del diablo en el arte hace posible que se fortalezca la obediencia a la Iglesia y se consolide el poder social por medio de una obediencia moral muy rigurosa. Además, este movimiento sirvió para consolidar la autoridad del Estado a nivel del individuo. Para que fuera posible, se estimó que la fe estaría fuertemente influenciada por la idea de que no se podía escapar del destino y, por lo tanto, del infierno. Esto operó como una forma de control social y de vigilancia para corregir las conductas individuales, por lo que

Europa crea los instrumentos de su futura dominación del mundo al abandonar los excesos del universo encantado, produciendo un modelo social fundamentalmente jerárquico, en torno a un dios aún más poderoso que el terrible Lucifer. Un modelo capaz de adaptarse infinitamente a todas las esferas de la actividad humana, a fin de disminuir el poder de la culpabilización individual y hacer de ella un arma de desarrollo colectivo (Muchembled 38).

Ya para fines de la Edad Media el diablo deja definitivamente su imagen burlesca para adoptar por completo la imagen creada por la Iglesia Católica, por lo que sería representado desde ese momento como una bestia cruel que atormentaría a todos desde las fauces del infierno.

Una vez radicalizada la imagen del diablo, fue necesario crear una relación con los creyentes. La figura de la bruja fue la salida perfecta para hacer confluir ambos elementos en pos de las intenciones de la Iglesia. Se buscó crear terror en el pueblo que ya había incorporado en su cultura una imagen más humana y a ratos ridícula del diablo. Para eso, la Iglesia y el Estado “desarrollaron una doctrina inquietante pero capaz de incorporar ciertos

rasgos provenientes del pueblo, dándole un nuevo sentido genérico” (Muchembled 48). La figura de la bruja fue el resultado de estas nuevas estrategias, y funcionó desde ese momento como el arquetipo perfecto del mal.

En la lucha del Bien contra el Mal se establecieron nuevas estrategias de control, como la teoría del Aquelarre¹⁴, que sería puesta en práctica por los inquisidores a partir de los años 1428- 1430¹⁵. Además, se creó la idea de que la bruja tenía una importante cercanía física con el diablo, por lo que “en su doble dimensión literaria y criminal, el mito del pacto demoniaco invadió la representación imaginaria occidental. En otras palabras, los autores de tratados de demonología imaginaban que las brujas habían elegido deliberadamente la condenación eterna, como el doctor Fausto, para gozar de los bienes de este mundo” (Muchembled 80). La bruja, al desarrollar una supuesta cercanía carnal con el diablo, recordaba las costumbres premodernas, es decir, las libertades que tenía el ser humano antes del sometimiento a la doctrina católica, lo que significó que mientras que una persona se encontrara cercana a las costumbres y creencias premodernas, estaría más cercana al diablo que a dios.

2.1.2 El diablo en tiempos modernos: La figura diabólica a partir del siglo XVI

La época que comienza a partir del siglo XVI en Europa es de especial relevancia, ya que es durante este momento que surgen las Reformas religiosas. Hasta fines del siglo XV el diablo había sido utilizado como un elemento exclusivamente religioso, pero a partir del siglo XVI se ve envuelto en un fenómeno sin precedentes al involucrarse en todos los aspectos de la vida de las personas.

Robert Muchembled (2002) propone que las sociedades del siglo XVI, que se desarrollan dentro del contexto de lo que conocemos como la modernidad, son sociedades “atormentadas, angustiadas y desestabilizadas por fenómenos inauditos, como el descubrimiento

¹⁴ Para infundir miedo en los las personas, quienes estaban habituadas a las creencias del mundo premoderno, la Iglesia Católica desarrolló una nueva doctrina que incorporó creencias populares, donde la participación humana fue clave. La idea principal era construir un arquetipo humano del mal encarnado por la bruja. A este proceso se le llamó la teoría del Aquelarre.

¹⁵ Junto con esto se experimentó un florecimiento de la literatura inspirada en los juicios contra las brujas.

de los pueblos de un continente ignorado o el terrible impacto de las Reformas” (131). A raíz de esto, el hombre busca encontrar un sentido a la existencia humana y a los peligros que la acechaban, por lo que en esa búsqueda recurre a las enseñanzas de la religión protestante. El luteranismo, como corriente protestante, puso en marcha la concepción religiosa enraizada en la creencia de que Dios era un ser cruel y vengador que atormentaba al hombre con la idea del castigo divino en forma de calamidades y monstruos. Por otro lado, el diablo también estaba presente en esta forma de concebir la religión: era libre de atormentar y castigar a los hombres por sus pecados, lo que provocaba una tensión constante en la conciencia del individuo. Asimismo, los católicos también compartían la visión trágica protestante de sus destinos, siempre vigilados y con la amenaza de terminar sus días en el infierno.

Entre el siglo XVI y los primeros años del siglo XVII, y en medio del conflicto de la Reforma y Contrarreforma religiosa en Europa, el diablo deja lentamente la imagen tradicional del ser que está en constante conflicto con el Dios de la Iglesia Católica para adoptar el papel de verdugo del hombre. La religión en ese período no estaba separada de la vida de los hombres, sino que era “el núcleo mismo de la definición de la existencia, tanto la privada como la pública, hasta el punto de engendrar una poderosa disciplina social de los individuos, en todo momento y en todas las etapas de sus vidas” (Muchembled 179). A consecuencia de esto, y luego de un largo proceso de adecuación que se extendió por los últimos cuatro siglos, la representación imaginaria del diablo se unifica completamente en Europa debido a que “los representantes de las élites de todas partes creían en el diablo de la misma manera, porque todos tenían a una misma figura divina abrumadora” (Muchembled 179). Esta visión unificada europea concibe al diablo como un sujeto consolidado y angustiante, ya que su representación ayudó a explicar los males que azotaban a Europa y a reafirmar la imagen del Dios castigador y severo. Esto provocó que surgiera la necesidad de los hombres de resguardarse, creando así una doble imagen personal, la pública y la privada. La pública era construida a imagen y semejanza de las exigencias del estado, mientras que la privada era el espacio donde los súbditos podían expresarse con libertad. La relación entre ambas era de suma importancia ya que toda asociación al demonio podría resultar en

castigo¹⁶. En ese sentido, “Satanás no era el rebelde soberbio que más tarde concebirán los románticos, sino el instrumento de Dios, el eslabón faltante entre este último y los nuevos sistemas de obediencia forjados por los hombres en una Europa en crisis” (Muchembled 180). La representación del diablo en este momento de la historia servía para explicar una Europa en crisis, nefasta e inquietante. El filósofo estadounidense-alemán Paul Carus describe al diablo como una interpretación psicológica del satán anterior, donde “[we can] find him in our hearts where he appears as temptation in all forms, as allurements, ambition, vanity, as the vain pursuit of fortune, power and worldly pleasures” (339).

A raíz de esta representación, se crea la concepción de que el Dios severo castigaría al hombre pero sin abandonarlo del todo, situación que produciría en el creyente la necesidad de superarse espiritualmente. Es en ese contexto que se reanudan las cazas de brujas en toda Europa, derivadas de un fanatismo religioso incentivado por la pugna entre las iglesias rivales. Muchembled describe el contexto a continuación

El concepto de brujería se adaptó rápidamente a la nueva situación creada por la ruptura de la unidad religiosa... El fenómeno [de la brujería] resurgió de manera esporádica en ciertos núcleos protestantes a partir de la década de 1540 [extendiéndose por toda Europa, pero manteniendo un mayor impacto] desde Italia hasta el mar del norte. (68-9)

De esta manera, el diablo se atribuiría una dimensión exagerada provocada por los juicios religiosos a las brujas, donde la severidad con la que se juzga al hombre permitiría utilizarlo como un instrumento divino de control a través del miedo.

Si hacemos un análisis más detallado de la representación del diablo en la literatura inglesa durante este periodo, es necesario también detenerse en el trabajo del dramaturgo Christopher Marlowe, ya que su representación del diablo en *Trágica historia del Doctor Faustus* (1588)¹⁷ nos sirve de antecedente al trabajo que realizará Wolfgang Von Goethe más

¹⁶ Las asociaciones con el demonio eran resultado de la relación directa con todo lo que no era aceptado por la iglesia y el estado.

¹⁷ Un punto interesante que establece Paul Carus (2008) es que hubo una diferencia fundamental en la representación del diablo según la Iglesia. Mientras que la Iglesia Católica moderna continuó con su representación del diablo, la perteneciente a la Iglesia Protestante sufrió un gran cambio ya que “The Protestant Devil became somewhat more cultured than the Catholic Devil, for the advancement noticeable in the civilization of Protestant countries extended also to him” (350)

tarde. La obra cuenta la historia de cómo su protagonista le entrega su alma al diablo a cambio de vivir más años para que pudiera aumentar su conocimiento. Fausto, después de alcanzar gran pericia en todas las áreas de estudio, decide dedicarle tiempo a la lectura de libros esotéricos. Como consecuencia, el protagonista se interna en el estudio de las Artes ocultas, resultando en el contacto con dos brujos, Valdés y Cornelius, quienes lo convencerán de practicar la magia negra. Una vez que Fausto ha mejorado su práctica, decide convocar a un demonio para probar su poder. Mefistófeles acude al llamado de Fausto en representación de Satanás. Luego de ese primer encuentro con el demonio, Fausto decide realizar un pacto con el diablo donde el primero deberá entregar su alma a cambio de un periodo de veinticuatro años para que pueda recorrer el mundo en busca de más conocimiento. Durante ese tiempo, Fausto se dedica a usar su magia en cosas insignificantes, resultando en la pérdida de tiempo, habilidades y por último de su alma. La obra es un intento de representar al diablo en medio del contexto de una Inglaterra Protestante, lo que significa que, sin importar el credo, el ser humano está predestinado a cumplir su destino, el que podía terminar en su salvación o condena.

El diablo¹⁸ de Christopher Marlowe no es un personaje protagonista en la obra. Sin embargo, es posible saber de él ya que Mefistófeles actúa como su intermediario. Por lo tanto, su representación es siempre indirecta. Las referencias que se tienen de él son siempre a través de sus sirvientes, aunque su influencia sobre el destino de Fausto es innegable. El diablo representado en la obra obedece principalmente al modo de representación propuesto por la filosofía calvinista, donde la fuerza de lo predestinado es inevitable. Fausto, al negarse a seguir el camino del arrepentimiento, sella su destino trágico.

En la obra es posible reconocer algunos de los elementos tradicionales dentro de la representación literaria del diablo a través de los tiempos. El primero de ellos es la aparición del contrato, que siempre se da en el contexto de intercambio ente el diablo y el protagonista. El diablo, o en este caso el demonio Mefistófeles, influye en el personaje para que

¹⁸ Otra forma de representación del diablo en la literatura de mucha importancia por su futura influencia en los escritores románticos es el diablo de John Milton en *Paradise Lost* (1667). El diablo en la obra de Milton se diferencia de las anteriores en que éste desarrolla “nobility of soul, moral strenght, Independence and manliness”. (Carus 351)

firme el contrato a cambio de algo que cambiará su destino. Otro elemento reconocible es el engaño. El diablo recurre al engaño para obtener el alma de su víctima. Para eso utilizará todos los recursos que tenga a disponibles. También es posible encontrar varios tipos de intercambios. En un episodio de la obra mientras Fausto y Mefistófeles recorren Italia, encuentran a un hombre que intenta cruzar un río. Luego de conversar un momento, el hombre se ofrece a comprarle el caballo a Fausto, quien en primera instancia se rehúsa, ya que el caballo que lleva no es real, sino que es producto de un hechizo. Más tarde, Fausto decide vender el caballo pero con la condición de que el hombre no lo sumerja en agua. El hombre, al no seguir el consejo de Fausto, descubrirá el engaño al tratar de cruzar el río.

La irrupción de la obra de Marlowe en la dramaturgia inglesa nos ayuda a reconocer algunos rasgos que permanecerán en la representación del diablo en el tiempo como elementos residuales. Elementos como la firma de un contrato que tiene como objeto comercial el alma del personaje, la concesión de deseos a cambio del alma y el uso de magia, son algunos ejemplos. Sin bien estos elementos permanecen en la literatura como estrategias en la representación del diablo, la función de su representación irá mutando según la evolución de la sociedad en la cual se instala cada forma de representación diabólica.

Ya a partir de mediados del siglo XVII comienza nuevamente un largo período de cambios en Europa. Las primeras ideas claves de la Ilustración encuentran un lugar donde ser desarrolladas, por lo que la tendencia creciente hacia la racionalidad, da espacio a la creencia de que el diablo es un símbolo del mal que habita en el ser humano. Si el diablo era parte del alma humana éste no existía realmente, lo que lo hizo alejarse de la concepción teológica y acercarse más a la literaria y filosófica. Junto con la declinación de la figura hasta ese momento tradicional, la Iglesia también pierde influencia en las sociedades, por lo que

en ese marco, el verdadero motivo de la declinación de la creencia en el diablo no sólo se vincula a la acción de los precursores audaces, sino más profundamente a una transformación radical de la relación entre la religión y el resto de los fenómenos que influyen sobre la existencia humana (Muchembled 183).

La ciencia por otro lado, a través de la medicina y la anatomía, ofrece respuestas sobre las dolencias del cuerpo. Esto provoca que haya más conciencia sobre la poca influencia de los castigos divinos en el cuerpo del hombre.

Si bien la figura del diablo pierde importancia en cuanto a la forma en que la Iglesia Católica lo dispuso en siglos anteriores, la representación premoderna nunca desaparece completamente. Estos rasgos residuales permanecen en los sectores más populares de las sociedades europeas, por lo que “la concepción burlesca del diablo engañado no desapareció” (Muchembled 185) sino que se mantuvo- y mantiene - a lo largo del tiempo, siempre en el contexto de las clases populares y su folclor. Además de la distribución según la clase social, hay también una distribución geográfica de su figura. Primero se encuentran los territorios protestantes como Inglaterra y Estados Unidos, quienes aún conservan la idea del diablo cruel, que habita en el cuerpo. Por otro lado, se encuentran las regiones latinas, en donde se tiene una idea menos severa derivada del debilitamiento de la doctrina católica. Robert Muchembled sostiene que esta gran diferencia se da porque ambos grupos tienen una herencia religiosa, una visión del mundo y una concepción de la colectividad y del consenso social distinto. Asimismo, la representación del diablo tomó un nuevo significado. A partir de ese momento éste personificaría el mal interior del sujeto, o sea, adquiriría una dimensión más personal.

Ya durante el siglo XVIII, la imagen del diablo experimentaría una mutación interesante gracias a la representación que se hace de éste en la literatura. Para esa época se había incorporado la figura del diablo al dominio de la ficción, por lo que la idea del diablo enamorado no era tan extraña. La novela del autor francés Jacques Cazotte *Le Diable amoureux* (1772) cuenta la historia de Álvaro, un joven español curioso y despreocupado que es engañado por Satanás. La obra trata por sobre todo el engaño diabólico, y de cómo éste cae víctima de su propia trampa al enamorarse del joven. Para engañar a Álvaro el diablo adopta formas animalescas como la de un camello o un perro. Sobre esto Muchembled (2002) sostiene que “el camello y el perro no son más que símbolos de una obediencia aparente, más aún, de una sumisión del diablo a un ser humano que finalmente lo ha seducido cuando intentaba engañarlo, pues Belcebú se enamora perdidamente” (214). Otro ejemplo

de sumisión diabólica es el caso del *Fausto* (1832) de J. W. Goethe. Esto se produce a través del pacto demoniaco entre Fausto y Mefistófeles, que opera de forma inversa, ya que al perder el diablo toda su influencia lo convierte en un siervo del mago, quien puede invocarlo cada vez que lo desee para ponerlo a su servicio.

La evolución del personaje diabólico en la literatura se ve marcada por los cambios sociales observados en cada época. Durante el siglo XVI, el diablo es el elemento utilizado por la Iglesia para reforzar las creencias del temor a Dios y el castigo divino. Los sujetos, por lo tanto, son víctimas del destino, ya sea la salvación o la condena. Durante el siglo XVII la imagen aterradora del diablo ha perdido influencia gracias a las principales ideas de la Ilustración. Su imagen ya no representa la Iglesia, sino que es el símbolo del mal interior. El diablo tiene una mayor presencia en la literatura, sobretodo en el terreno de la ficción, donde su imagen adquirirá elementos más humanos, como por ejemplo, la capacidad de enamorarse. Los rasgos premodernos diabólicos aún permanecen presentes en algunas formas de representación popular, siendo más reconocibles en las leyendas o mitos.

Con la llegada del Romanticismo, durante la primera parte del siglo XIX, se experimenta una transmutación de la imagen diabólica en la escena literaria, representándose como “fantasmas, ilusiones... miedos sin consecuencias sociales graves, a diferencia de los tiempos de las hogueras de brujería” (Muchembled 217). Este fenómeno se produce gracias a la pérdida de influencia de la Iglesia Católica en la vida cotidiana, por lo que los espacios artísticos se volverán más lúdicos. El uso de elementos fantásticos permite que exista por primera vez una distancia entre la persona y las creencias religiosas, originando una nueva forma de concebir un mundo de ensueño, muy distinto del mundo real. En Francia¹⁹ se sigue muy de cerca las influencias inglesas de la novela fantástica, donde elementos como castillos misteriosos o fantasmas son el tema principal. Un ejemplo de esto es la novela *Les memoires du diable* (1837), de Frédéric Soulié, una obra fantasmagórica donde la figura de

¹⁹ En Inglaterra se desarrolla el género de la novela negra con el trabajo de Ann Radcliffe en *Los misterios de Udolfo* (1794) y la novela fantástica con el autor Matthews Gregory Lewis en *El monje* (1796)

Satanás emerge como un sujeto de sonrisa horrible y mirada de caníbal, como contemplando a su presa.

Luego del declive de la representación fantástica del diablo, se experimenta un regreso al folclor y las leyendas durante el período que se inicia desde el 1835. Un ejemplo es la obra publicada por Amédée de Beaufort, las *Leyendas y tradiciones populares de Francia* (1840), que ayudará a acentuar la tendencia en ese país. Por otro lado, Robert Muchembled propone que durante esta época lo que sucede con las producciones artísticas y literarias es que, como ya no son objeto de una obsesión religiosa, tienden a ser modas pasajeras. Esto significa que se crea una estética mundana del horror, lo que contribuye a hacer más gracioso o curioso lo sobrenatural.

Junto con el regreso a las formas residuales premodernas, el diablo también es constantemente representado como parte del lado oscuro del hombre. El diablo, en este nuevo estadio, saca provecho de su condición de ser interior como una figura inquietante. Desde esta perspectiva, parte de la obra de Charles Baudelaire refleja esta tendencia, al establecer que dentro del alma humana existen dos disposiciones, una que lo impulsa hacia Dios y otra hacia el diablo que, como representación del mal es atractivo y destructor.

2.1.3 El diablo en tiempos postmodernos

Durante las primeras décadas del siglo XX la imagen del diablo había sido relegada a la representación literaria, por lo que la supervivencia de Satanás dependía solamente de su aparición en las obras de la época, sin mucho impacto en la población. Muchembled (2002) propone que el “problema del demonio sólo se plantea marginalmente en algunos grandes autores cristianos, o en sectores muy específicos, como la literatura fantástica en evolución hacia la ciencia ficción o la novela policiaca que conserva el eco de la novela negra” (253). Sin embargo, y luego de las dos guerras mundiales, la representación del mal seguía vigente. La creciente decadencia del diablo en la vida de las personas se justifica por el alejamiento progresivo de los creyentes de la iglesia en pos de las libertades personales.

En el siglo XX, el demonio ha dejado de ocupar un rol fundamental en la realidad social, debido a que existe una progresiva inadecuación de los sufrimientos exacerbados y la figura histórica del diablo. El demonio ya no es una figura aterradora sino que, debido a la irrupción de la publicidad, éste se ha convertido en un símbolo del placer o bienestar. Como uno de los pilares fundamentales de la publicidad, el diablo reencarna los placeres más profundos de la sociedad postmoderna. En países como Estados Unidos el diablo se vuelve objeto de una verdadera obsesión, que se refleja en su irrupción en Hollywood. Ya a partir de los años ochenta, crece la idea de que las personas tienen el derecho de alcanzar la felicidad, y es el demonio la figura que refleja este sentir, convirtiéndose en “una simple metáfora lúdica del placer extremo, del más perfecto bienestar” (Muchenbled 276). Finalmente, luego de la pérdida de la influencia diabólica en los pueblos, se puede proponer que el demonio, al separarse de la concepción religiosa creada por la Iglesia Católica, se ha convertido en los tiempos de la postmodernidad y el capitalismo tardío en un objeto de consumo, maleable a los deseos de todos para alcanzar finalmente la felicidad que ha sido largamente prometida.

A continuación, se hará un breve recorrido por la presencia de la figura diabólica en la literatura chilena tradicional representada por Yolando Pino Saavedra y Ramón A. Laval.

2.1.4 Diablo y literatura chilena

En el siglo XIX la figura del diablo tiene principalmente dos formas de representación en la literatura. La primera de ellas corresponde a la concepción del diablo que ha sobrevivido desde el periodo de la Reforma protestante y Contrareforma, personificado como el ser castigador y cruel que busca condenar a los hombres al infierno eterno y que sobrevive en las colonias inglesas en América del Norte. La segunda es la que perdura en la cultura popular y que se ha formado gracias a la pérdida de influencia de la Iglesia Católica en España y Latinoamérica. Ésta tiene un fuerte sentido de clase, ya que es en las clases populares donde la Iglesia pierde influencia, por lo que la imagen castigadora del diablo, derivada de la extrema religiosidad, se convierte en un sujeto que puede ser fácilmente burlado.

En la literatura chilena tradicional *Los cuentos de Pedro Urdemales* (1925) reunidos por Ramón A. Laval representan, a través de su protagonista, la astucia del hombre de campo y cómo éste se vale de distintas tretas para sacar provecho de sus víctimas. Pedro Urdemales es la representación del pícaro chileno, quien vive sus aventuras en el campo, espacio premoderno por excelencia. En los diversos cuentos, Pedro engaña a una variada selección de personajes que van desde el arriero hasta el Rey. Esta característica es la que permite entender el lugar de Pedro Urdemales en la concepción del mundo moderno. Para el protagonista siempre existe la posibilidad de engañar al otro para obtener un beneficio monetario a través de diversas tretas.

Una característica importante dentro de la concepción del diablo en las historias de Pedro Urdemales²⁰ es que ocupa un lugar entre sus múltiples víctimas. Esto quiere decir que en el mundo premoderno, el sujeto común puede, de alguna u otra forma, burlar al sujeto dominante por medio de sus artificios, por lo que en el conflicto estamental premoderno, el sujeto subalterno puede tener alguna ventaja.

En *Cuentos folclóricos de Chile* (1960) de Yolando Pino Saavedra, el cuento “El pacto del zapatero con el diablo” narra la historia de cómo un zapatero pobre engaña al diablo. El zapatero hace un pacto con el demonio, quien le dará dinero a cambio de su alma. Para que esto se concrete el diablo debe llenar una bota con monedas de oro antes de la medianoche. Para evitar entregar su alma, el zapatero hace un orificio en la planta de la bota para que las monedas caigan por un hoyo hecho en el suelo, lo que impide que se llene con monedas. Al final del cuento el diablo pierde, dejando al zapatero con una fortuna.

En otro de los cuentos de Pino Saavedra, “El herrero y el diablo”, el satanás también es burlado. El herrero, quien después de ayudar a Jesús desinteresadamente, recibe de él una silla de la que “no podía pararse, si no le decía: Párate y ándate [y un] costalito con un hoyito bien chiquito que el que se metía aentro no podía salir más, si no se le mandaba que saliera” (163). Tiempo después llega a buscarlo el diablo disfrazado para llevárselo, pero el

²⁰ Para esta investigación se utilizarán textos de Pedro Urdemales publicados por Ramón A. Laval en *Los cuentos de Pedro Urdemales* (1925) y Yolando Pino Saavedra en *Cuentos Folclóricos de Chile* (1960).

herrero se da cuenta del engaño y decide jugarle una treta. Lo hace sentarse en la silla y lo golpea hasta que queda casi muerto.

Por último, en el cuento “Pedro Urdimale y Lucifer” los protagonistas se reúnen para pelear en el monte. Ambos acuerdan pelear con palos, por lo que Pedro lleva uno corto y el diablo uno largo. Pedro, al usar un palo corto, puede vencer al diablo, ya que no se le enreda en los árboles ni arbustos. Ambos siguen compitiendo en numerosas pruebas, las que, gracias a la astucia de Pedro, le dan la victoria sobre el demonio.

Los cuentos demuestran que en un espacio residualmente premoderno, el sujeto hará lo que esté a su alcance para ganarle cada apuesta al diablo mediante la astucia. En estas narraciones aún se utilizan elementos coincidentemente observados previamente en la obra de Christopher Marlowe, como por ejemplo, el pacto con el diablo a cambio de dinero o poder. En el caso de Pedro Urdemales, y a diferencia de Doctor Fausto, el sujeto de la narración es capaz de ganarle al diablo, debido principalmente a que siempre hay “diversas corrientes de pensamiento cuestionadas que [actúan] bajo la capa religiosa, aun cuando a menudo fuera peligroso defenderlas abiertamente” (Muchembled 185), es decir, las costumbres premodernas sobrevivieron mediante algunos elementos residuales que conservaron la idea de que el diablo podía ser burlado, tal y como se hizo durante la Antigüedad. Esto quiere decir que los resultados en los cuentos de Pedro Urdemales son opuestos al caso del Doctor Fausto, ya que, en ese momento de la historia, la iglesia no poseía la misma influencia y poder sobre los sujetos, por lo que es más seguro expresar ideas contrarias a la doctrina religiosa.

Habiendo revisado brevemente la historia de la representación del diablo desde la época premoderna hasta el presente es necesario detenerse en la problemática sobre que entendemos por capitalismo y su representación y que se discutirá en los párrafos siguientes.

2.2 Capitalismo: Definición y representación

Un modo de producción corresponde a una totalidad social abstracta que surge en distintos periodos o etapas en la historia de las sociedades. Esta denominación fue propuesta por Karl Marx en *El capital* (1867), donde además estableció sus características específicas. Marta Harnecker explica una diferencia fundamental entre la expresión “modo de producción de bienes materiales” y el concepto general de modo de producción²¹. La autora define el primero como una “forma de producción de bienes materiales” (5), mientras que el segundo como “un concepto teórico que incluye, además del nivel de producción de los bienes materiales (nivel económico), los otros niveles de la realidad social: jurídico-político e ideológico” (5).

Marta Harnecker en *El capital: conceptos fundamentales* (1971) explica que un modo de producción está constituido por una estructura de clase global que, a la vez, está compuesta por tres estructuras regionales: la estructura económica, la jurídico-política y la ideológica. De estas estructuras, una siempre es dominante sobre las demás; por ejemplo, durante el periodo del feudalismo, la estructura dominante era la ideológica con el catolicismo como centro, pero al cambiar el modo de producción de feudalista a capitalista, la estructura dominante pasó de ideológica a económica. La estructura determinante, señala Harnecker, será siempre la económica, ya que las condiciones económicas de la sociedad serán las que determinen qué estructura será dominante.

Harnecker (1971) además explica que el modo de producción debe ser entendido como un concepto que nos permite concebir la totalidad de una sociedad y que, por lo tanto, lo que lo caracteriza es la “continua reproducción de sus condiciones de existencia” (6). Por lo tanto, durante el capitalismo se produce un tipo de ideología que lo favorece y da lugar a una forma de poder que lo defiende y estimula, reproduciendo sus condiciones de producción.

²¹ Los modos de producción que han surgido hasta el momento son: el comunismo primitivo o sociedad tribal, la Gens o las sociedades de parentesco jerárquicas, el modo de producción asiático, la sociedad oligárquica esclavista, el feudalismo y el capitalismo.

Si el concepto de modo de producción corresponde a una formación abstracta, la formación social corresponde a una “totalidad social concreta históricamente determinada” (Harnecker 7). Por lo tanto, la mayor diferencia entre ambos conceptos es que el segundo es la puesta en práctica del primero. Si observamos la forma en la que se desarrollan la mayoría de las sociedades históricamente determinadas, nos podemos dar cuenta de que la producción de bienes y productos no se efectúa de forma homogénea, por lo que es posible que coexistan “distintos tipos de relaciones de producción” (Harnecker 7) a nivel de la estructura económica. En ese sentido, una de ellas actúa como dominante, imponiendo sus propias leyes de funcionamiento mientras que las otras seguirán operando. Un ejemplo es la forma en la que distintas relaciones de producción interactúan en Latinoamérica. Mientras que el modo de producción dominante es el capitalista, también podemos ver otros tipos de relaciones de producción, como por ejemplo, el trueque. En suma, para poder explicar la forma en la que se compone una formación social en particular, debemos adentrarnos en su estructura.

Fredric Jameson, en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1989), explica el ordenamiento de la formación social separándola en dos grandes ramas. Jameson define este ordenamiento como “[un] sistema entero de relaciones” (31) entre las distintas ramas. La primera, la base o infraestructura, comprende lo que conocemos como lo económico o el modo de producción. Dentro de esta clasificación, podemos encontrar las relaciones de producción, que comprenden las clases, y las fuerzas de producción, que refieren a la tecnología, la ecología y la población. En la segunda, se encuentran las superestructuras, que refieren directamente a lo cultural, la ideología, el Sistema Legal, y las superestructuras políticas y Estado. Además, Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1988) hace énfasis en que la base y la superestructura no son elementos separables “sino [que son] actividades y productos totales y específicos del hombre real” (99) por lo que, aceptar la idea de la separación entre ambos elementos produce una pérdida de los procesos constitutivos.

Si nos adentramos más en la estructura del capitalismo, es necesario considerar su evolución desde sus comienzos en el siglo XVI. Luego de sustituir al modo de producción feudal, el capitalismo desarrolla su primera etapa de la mano de las grandes expediciones y

travesías a América y otras partes del mundo. A raíz de esto, hubo un gran auge en el comercio debido a la gran cantidad de metales y piedras preciosas traídas a Europa. A esta primera etapa se le llama capitalismo mercantil donde no se producían, sino que sólo se intercambiaban bienes.

En una segunda etapa, y con una creciente demanda de producción de bienes, se da inicio al capitalismo industrial. De este modo, y con el auge de la industria, se produce una diferencia de clases sociales. Estas, como lo plantean Duménil et. al. (33) están estrechamente vinculadas con las relaciones sociales de producción, pues la clase dominante es la propietaria de los medios de producción. Durante este periodo surgen la burguesía y el proletariado como las dos grandes clases sociales del mundo moderno, entendidas como “vastos grupos de personas que se distinguen por el lugar que ocupan en un sistema históricamente definido de producción social, por su relación con los medios de producción, por su papel en la organización social del trabajo y, por lo tanto las formas de obtención y la importancia de la parte de las riquezas de las que disponen” (Duménil et. al.33).

En el capitalismo es fundamental el uso del capital como base del sistema económico y las relaciones sociales, por lo que es importante establecer que el capital no debe ser entendido sólo como una suma de dinero, sino que debe ser concebido como “una cantidad de valor...El capital es el valor en movimiento, es decir, que pasa de una forma a otra” (Duménil et. al 25). Principalmente, el capital existe y circula de tres formas distintas: el dinero, la mercancía y el capital productivo, y su característica más importante es que, en el capitalismo, siempre debe aumentar, y ese incremento resultante es llamado *plusvalor*. Otra característica importante es que ningún elemento del capital puede estar fuera de las formas descritas anteriormente, sino que todo capital se divide en todo momento en dinero, mercancía y capital productivo.

Con respecto al concepto de mercancía se puede señalar que esta posee un valor de uso y de cambio, lo que significa que los productos han sido producidos para que puedan ser adquiridos y vendidos, según sea la intención. Esto significa que el valor de una mercancía está definido por el trabajo que llevó a producirla²², pero no significa necesariamente

²² Y que Karl Marx denomina “Ley de valor”.

que las mercancías son intercambiadas por un precio que refleje su valor real²³, sino que pueden ser intercambiadas por un valor superior o inferior. Por lo que, si un producto es vendido por un valor superior, significa que habrá un plusvalor a favor del comerciante. Con la acumulación de este plusvalor, se generará una ganancia y esa ganancia le permitirá a los comerciantes o vendedores acumular capital en forma de dinero o inversiones con el paso del tiempo.

Si se estudia la forma en la que el capitalismo se ha desarrollado a lo largo del siglo XX y XXI, podemos distinguir una serie de crisis que estallan cada cierto tiempo, variando entre cinco, siete y diez años²⁴. Estos ciclos se caracterizan por ser etapas de mucha producción con un alto crecimiento, seguidos de periodos de bajo o nulo crecimiento económico. Ernest Mandel (2002) ejemplifica el ciclo que se vivió durante la Primera Guerra Mundial entre los años 1913-1940, y que provocó un periodo de estancamiento de la producción capitalista²⁵. Por el contrario, el ciclo que se inició inmediatamente después no poseía estas características, ya que los trabajadores gozaban de mejores condiciones laborales, lo que significaba un mayor crecimiento económico.

Para evitar largos periodos de estancamiento económico y un eventual colapso del sistema, el capitalismo adoptó una serie de estrategias, como la incorporación del estado al sistema capitalista y la permanente lucha por producir avances tecnológicos. Esto significó que, a raíz de una permanente amenaza de otros países, los estados industriales aumentarían el porcentaje de presupuesto asignado para la innovación militar en armamento. Hubo un aumento significativo en investigación para la producción de innovaciones militares, que luego formarían parte de la vida cotidiana. Con el paso del tiempo, ya no fue necesario que existiera una excusa militar para la inversión en innovación tecnológica, sino que se estableció un sistema de innovación que provocaría un consumo de productos permanente.

Mandel se refiere a lo anterior

²³ Y que Karl Marx denomina “Ley de intercambio”.

²⁴ También se pueden observar ciclos más largos de 25 a 30 años.

²⁵ Una de las razones de esto es la nula concesión de derechos y mejoras laborales a los trabajadores de la época.

we are passing through an era of almost uninterrupted technological transformation in the sphere of production. You have only to recall what has been produced during the last 10-15 years, starting with the release of nuclear energy and proceeding through automation, the development of electronic computers, miniaturization, the laser and a whole series of phenomena in order to grasp this transformation, this uninterrupted technological revolution. (47)

Este proceso continuo en el funcionamiento del capitalismo explica la necesidad de expandirse a nivel mundial, ya que, con el paso del tiempo, los excedentes se reducen, por lo que es necesario expandir el mercado. Debido a que el capital de inversión fijo se renueva con mayor rapidez, los ciclos de crisis- crecimiento son cada vez más cortos. En un comienzo había ciclos de 20-25 años, pero en la actualidad no superan los 4 o 5 años, lo que en palabras de Mandel se explica como que “we have entered a far more rapid series of cycles of far shorter duration than those which occurred prior to the Second World War” (47).

Debido a que el capitalismo debe existir en una dinámica de expansión constante, los países capitalistas deben encontrar nuevos lugares donde producir y ofrecer sus productos y servicios. Es por eso que éstos siguen ejerciendo influencia económica en países no desarrollados, que en el pasado fueron colonias de países capitalistas. Para eso es necesario recurrir a la industrialización de países no desarrollados, lo que provocará el nacimiento de una nueva burguesía y, por lo tanto, “neocolonialismo” (Mandel 47). Todas estas acciones en conjunto contribuirán a la continua expansión de los países capitalistas avanzados.

Hasta este momento del desarrollo capitalista el estado no formaba parte de su dinámica de expansión. Pero para frenar el continuo ciclo de crisis derivadas del funcionamiento capitalista, se incorpora al estado como ente económico. Mandel analiza en profundidad la forma en que funciona esta incorporación explicada por el apoyo a la investigación para la manufactura de nuevos avances tecnológicos. Junto con el incremento en la calidad de vida de los trabajadores, se crea un fondo de ahorro previsional o seguro social. Estos dineros son administrados por el estado y son utilizados para investigación tecnológica. La principal razón por la que los estados capitalistas se interesan en el uso de estos recursos es por su característica anti cíclica, es decir, "it plays the role of a shock-absorbing cushion in

preventing too sudden and too violent a drop in the national income in the event of a crisis" (Mandel 52). Se supone que, de esta manera, el sistema capitalista ya no sufriría crisis continuas sino que entraría en periodos de recesión.

2.3 El diablo como alegoría del capitalismo

Una de las grandes interrogantes expresadas por la crítica es cómo debe o puede el capitalismo ser representado. Es ahí donde radica el problema principal, ya que debido a que éste abarca una multiplicidad de expresiones económicas se hace casi imposible representarlas en detalle. En *Representing capital* (2011), Jameson explica este problema al establecer que "this very multiplicity [of economical expressions] suggests a multiplicity of viewpoints on the system as such and thereby a general confusion as to what it really is and what form of resistance it should take" (146). Según el crítico estadounidense, la discusión sobre la representación del capitalismo como un modo de producción es compleja, ya que no es posible representarlo desde un punto de vista político. El capitalismo ocuparía un lugar dentro del organismo político del estado al introducirse y formar parte de éste a través de la "propiedad privada", por lo que el estado ya no podría establecer una posición autónoma de discusión sobre su representación. Sin embargo, una solución al problema de representación del capitalismo puede ser ofrecido desde el campo de la literatura a través de la representación alegórica²⁶. Los textos literarios, al ser parte de la dimensión cultural de

²⁶ La alegoría es principalmente entendida como una figura que expresa un pensamiento y su analogía con elementos simbólicos. Su origen etimológico se remite al griego *αλληγορία* (alegoría) que está formada de *αλλοζ* (allos) que significa otro, *αγορα* (ágora) que significa asamblea, plaza pública o mercado, y el sufijo *ια* (-ia) que significa cualidad. En el sentido retórico, la alegoría es definida por Helena Beristain en su *Diccionario de retórica y poética* (1995) como "un metalogismo basado en una abstracción simbólica que, en la Edad Media, constituía uno de los cuatro sentidos interpretativos de la escritura" (36). Estos sentidos interpretativos corresponden: al sentido literal, el que es descrito como el más bajo, el alegórico, que corresponde a "la verdad oculta en las fábulas bajo una mentira" (Beristain 36), el moral, donde "el lector va descubriendo una enseñanza útil para su formación" (Beristain 36) y por último, la anagogía o suprasentido espiritual, "que trasciende los demás sentidos y alcanza el nivel de lo divino" (Beristain 36). Por otro lado, la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974) explica que la alegoría está presente en diversos géneros literarios, siendo la épica, el romance, el drama y la ficción algunos ejemplos. Además, nos señala que la alegoría puede ser de dos tipos: la histórica o política, que es la que se refiere a personajes o eventos que van más allá de la ficción contada, y la segunda, que son las morales, religiosas, filosóficas o las científicas, las cuales se refieren a un grupo de ideas. Si bien la mayoría de las alegorías suelen tener un tono serio al buscar ser educativas, también pueden ser usadas como material de entretenimiento. Un ejemplo de ello son las alegorías históricas, ya que son más complejas porque suelen tener un tono más irónico.

un modo de producción, pueden ser leídos desde una perspectiva alegórica debido a que “reflejan una dimensión fundamental de nuestro pensamiento colectivo y de nuestras fantasías colectivas sobre la historia y la realidad” (*Documentos* 29). Esto significa que toda representación literaria es necesariamente alegórica, si nos enfocamos en los textos producidos en Latinoamérica, ya que las formas de concebir la literatura desde este territorio se producen al margen de los mecanismos de representación utilizados en las sociedades capitalistas avanzadas²⁷. Fredric Jameson en “La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional” ahonda esta idea al expresar que “todos los textos del tercer mundo²⁸...son necesariamente alegóricos y de un modo muy específico: deben leerse como lo que llamaré *alegorías nacionales*...cuando sus formas se desarrollan al margen de los mecanismos de representación occidentales predominantes, como la novela” (170).

El diablo es una figura que ha sido ampliamente utilizada en clave simbólica a lo largo de la historia de la humanidad, ya que puede representar alegóricamente el concepto de realidad que se tiene del contexto en el que se vive, en distintos momentos de la historia del modo de producción en el cual se instala. Durante la Antigüedad el diablo funciona como un elemento lúdico que se concibe en medio de un imaginario mágico, donde actúa como un antídoto contra la angustia. Éste tiene una estrecha cercanía con la naturaleza, y coexiste con otros personajes pertenecientes a una cultura politeísta. La función de cada uno de ellos no ha sido establecida aún ya que tanto ángeles como demonios podían infundir miedo o ayudar a los hombres. Un ejemplo de su cercanía con la naturaleza es la forma en que se relacionan el mundo animal con sus atributos físicos. Las primeras imágenes del diablo lo describen como un ser de baja estatura con barba de macho cabrío, orejas velludas y dientes puntiagudos. En este periodo, el diablo es una representación simbólica de lo antiguo, de la conexión del hombre con la naturaleza y de la concepción religiosa politeísta.

Por el contrario, durante la Edad Media se produce el cambio al Modo de producción feudal, por lo que su estructura dominante será la ideológica, con el catolicismo como centro. A partir de ese momento, la iglesia necesita ejercer dominio sobre la sociedad, por lo

²⁷ Esto no significa, sin embargo, que no puedan existir textos alegóricos producidos desde estas sociedades capitalistas avanzadas por grupos no dominantes.

²⁸ Desde ahora en adelante utilizaré el término propuesto por Aijaz Ahmad, formaciones imperializadas, ya que no comparto la denominación propuesta por Fredric Jameson.

que requiere de un instrumento de adoctrinamiento y control para mantener el statu quo imperante. El diablo fue entonces la figura que, mediante un proceso de unificación orquestada por la Iglesia Católica y el Estado, cumplió la función que se necesitaba.

El diablo, por consecuencia, continúa siendo la representación alegórica del mundo premoderno, pero su función cambia radicalmente. A partir de este momento, éste actuará como un instrumento que busca alejar al sujeto de las creencias premodernas, que son vistas como parte del mundo pagano y contrarias a la doctrina católica. Por lo tanto, se hará énfasis en la idea de que todo lo que no esté de acuerdo con las enseñanzas del catolicismo será visto como pecado, y castigado por seguir la influencia diabólica de Satanás. Esto se ve reflejado en las incipientes cazas de brujas, organizadas por la Inquisición, ya que la relación entre la bruja y el diablo era entendida como una representación perfecta del arquetipo del mal. Los aquelarres eran la excusa perfecta para establecer una relación cercana entre el diablo y las brujas, por su continua reminiscencia del mundo premoderno.

Con el fin de la época feudal, se da inicio a la modernidad y, por lo tanto, al modo de producción capitalista. Nuevamente se realiza un cambio en la estructura dominante²⁹, con la estructura económica como principal eje. Esto significa que lo económico influirá en cada uno de los aspectos importantes de la superestructura: lo ideológico, cultural, jurídico y político, tal como la religión lo había hecho durante el modo de producción anterior. Asimismo, durante este período, se establece una separación entre el Estado y la Iglesia Católica, ya que “un amplísimo campo de las relaciones sociales comienza a adquirir una realidad propia, autónoma e independiente del orden moral de la comunidad” (Morandé 28).

Por otro lado, y como lo explica Robert Muchembled, la penetración de la imagen del diablo concertada por la Iglesia Católica comienza por las clases altas y desciende lentamente hasta las clases populares, por lo que este lento proceso de adecuación permitió que se mantuvieran en su folclor las creencias derivadas de la Antigüedad. Lo mismo ocurrirá con el debilitamiento de la influencia de la iglesia luego de las incipientes ideas emancipa-

²⁹ Según Marta Harnecker (1971) existen estructuras de clase global y regionales: la económica, la juridico-política y la ideológica. De estas siempre hay una que es dominante por sobre las demás. Por ejemplo, durante la Edad Media la estructura dominante es la ideológica. Explico más extensamente este tema en la primera parte de este capítulo. (ver página 49)

doras derivadas de la Ilustración. En las clases populares se mantiene la idea lúdica del diablo que se conserva desde la premodernidad, lo que hace posible que sea burlado, ayudando a transmitir la idea de la superioridad humana. Esta imagen diabólica se puede reconocer principalmente en las representaciones literarias derivadas de la influencia católica española. Un ejemplo de ello son las múltiples representaciones existentes en la literatura chilena popular, en *Los cuentos de Pedro Urdemales* (1925) de Ramón A. Laval y los *Cuentos folclóricos de Chile* (1960) de Yolando Pino Saavedra.

Con el paso del tiempo, la imagen del diablo como una figura castigadora pierde fuerza en la sociedad, por lo que su significado simbólico queda disponible para otros usos. Debido a que el capitalismo produce un tipo de ideología que lo favorece y da lugar a una forma de poder que lo defiende y estimula, éste reproduce sus condiciones de producción a través de diversos instrumentos. Es así que el diablo se perfila como la representación alegórica del capitalismo. Su función principal es ayudar a perpetuar las ideologías capitalistas como las libertades personales, el éxito material y la existencia del individuo por sobre la comunidad. El cine y la publicidad, por ejemplo, han hecho uso de la imagen del diablo como una representación del capitalismo por años. En el cine, la cinta protagonizada por Keanu Reeves *El abogado del diablo* (1997), cuenta la historia de Kevin Lomax, un abogado que debe resistir las tentaciones de un mundo lleno de poder y lujos, derivados de una seguidilla de triunfos en la corte de Nueva York. John Milton, dueño de la firma de abogados y representación del diablo logra seducir al protagonista con la promesa de llegar a la cima del poder y riqueza. En publicidad, un ejemplo claro es la campaña del desodorante masculino Axe Fusion del año 2008 (Axe), que juega con la idea de que el diablo vive dentro del hombre, lo seduce con la promesa de dinero, éxito con las mujeres y poder.

El diablo puede representar alegóricamente al capitalismo ya que, como el capitalismo, es una figura multiforme, y posee además una tradición simbólica que existe desde mucho antes del modo de producción capitalista. El diablo muta y se adapta al desarrollo de las sociedades en las que existe, expandiendo su imagen y concepto junto al modo de producción en el que opera.

El diablo como una alegoría del capitalismo funciona como una totalidad social que existe en distintas ramas de la formación capitalista. Primero se pueden encontrar las ramas social y económica. La rama social puede ser entendida como las distintas fuerzas de producción, es decir, las clases sociales: trabajadora, burguesa y alta. En ese sentido, el diablo es una figura transversal que tiene diversos niveles de penetración social, algo que logra gracias a las ideas inculcadas durante los modos de producción anteriores. Con respecto a lo económico, el diablo afecta la forma en la que evolucionan las sociedades, al ser parte importante en los cambios que se han impuesto en todos los niveles de la sociedad como una figura central de la idea del progreso social y económico.

A partir de la inclusión de la figura diabólica en el discurso social y económico, los discursos culturales e ideológicos también se ven fuertemente influenciados por su presencia. En el cultural, el diablo tiene una fuerte presencia en todas las expresiones culturales existentes, expresadas a través de los medios de comunicación de masas y bajo la idea de que el placer y la felicidad son bienes que se pueden adquirir a través de relaciones comerciales.

Todo lo anterior se ve fuertemente reforzado bajo el paradigma ideológico capitalista que, a través del diablo, ejerce nuevas formas de control social bajo las ideas del placer y la felicidad. La continua producción de capital y adquisición de bienes y productos permite a los individuos experimentar una falsa sensación de satisfacción que resulta finalmente efímera.

En el capítulo siguiente se buscará identificar la presencia del diablo de acuerdo con los lugares donde se le identifique y las razones de porqué funciona como la alegoría del capitalismo.

Capítulo tres

Presencia del diablo en la obra de Cristian Geisse

Este capítulo busca responder a las interrogantes propuestas al inicio de esta investigación. Para eso, en el primer apartado se identificará y discutirá el sentido de la figura diabólica con respecto al capitalismo, de acuerdo con las distintas clasificaciones de las figuras diabólicas reconocidas en la obra narrativa de Cristian Geisse. Luego, en un segundo apartado se establecerá cual es la relación entre las figuras diabólicas identificadas en el apartado anterior con las principales características del capitalismo, para concluir construyendo una relación alegórica completa entre la figura diabólica y el capitalismo. En un tercer apartado, se establecerá cuál es la crítica al capitalismo que podemos encontrar en el campo cultural chileno reciente para más tarde hacer un análisis del impacto de la obra geisseana y su relación con la forma en la que el capitalismo es representado.

3.1 El diablo en la obra de Cristian Geisse: Quién es y qué significado tiene en el contexto narrativo de su obra.

En este apartado se buscará identificar la presencia del diablo en *En el regazo de Belcebú* (2011), *El Infierno de los payasos* (2013), *Ñache* (2015) y *Ricardo Nixon School* (2016), además de establecer quién es el diablo y qué sentido tiene su presencia en cada uno de los cuentos. Para eso, se señalarán los distintos personajes que son identificados como la figura diabólica y las razones de porqué funcionan como tal.

El diablo tiene la capacidad de surgir en todos los espacios representados en la narrativa de Cristian Geisse y lo hace de múltiples formas, por lo que para reconocerlo es necesario detenerse en la forma en que es representado. Si hacemos un análisis de los textos geisseanos podemos darnos cuenta de que el diablo no siempre es reconocido como tal por el narrador, por lo que para señalar que otros personajes también son el diablo es necesario hacer una relectura de los textos, donde se busque establecer una relación entre estos personajes y las características del diablo que son reconocidas tradicionalmente. Otro punto relevante que se debe establecer es que la figura diabólica es menos obvia a medida que nos

adentramos en la obra de Cristian Geisse, es decir, el diablo es fácilmente reconocible en los cuentos de *El regazo de Belcebú* (2011)³⁰, pero ya en *El Infierno de los payasos* (2013) y *Ricardo Nixon School* (2016) no está señalado explícitamente por el autor, ya que ha mutado de la figura tradicional conocida a otra menos obvia.

Para ordenar la primera parte del apartado, he decidido organizar las figuras diabólicas según dos criterios. El primero de ellos corresponde a los diablos que son reconocidos en los textos por el narrador y los diablos que no son señalados como tales. El segundo corresponde a un análisis según la forma que estos adoptan en la narración, y el significado que aportan al contexto narrativo.

En el primer criterio, la imagen diabólica se puede identificar según dos grandes propuestas. La primera de ellas corresponde al diablo que es reconocido por el narrador, es decir, aquellos que son directamente señalados como el diablo en la narración, por lo que no puede haber ninguna duda sobre su denominación. Esto puede observarse mayoritariamente en los cuentos de *En el regazo de Belcebú* (2011) “Marambio”, “El duende”, “¿Has visto a un dios morir?”, “El cachú”, y “Nefilim”; en “El gallo negro” de *Ñache* (2015) y en “La culebra” de *El Infierno de los payasos* (2013).

En “Marambio” (*En el regazo*) el protagonista invoca al diablo para que lo ayude a cumplir el sueño de su vida que es tocar el saxofón como Charlie Parker. En un comienzo Marambio no se da cuenta de que quien lo acompaña es el diablo, por lo que el narrador sólo lo describe como: “Alguien o algo [que] lo estaba mirando desde la puerta cerrada” (46), pero luego de unos momentos comienza a dar más indicios sobre esa presencia:

Era una persona, sí, alguien vestido de negro, pero era imposible distinguirlo del todo. Se veía bien el cuadro que estaba a su lado, una fotografía de un niño llorando, se veía bien el velador, el crucifijo de yeso sobre la puerta, pero la figura esa era borrosa y movediza. Se alcanzaba a notar eso sí que en la mano tenía un sombrero negro y que algo así como una sonrisa llena de dientes le cubría parte de la cara. Lo supo entonces, era el diablo, el mismísimo Demonio (46).

³⁰ En el caso de *Ñache* (2013) he decidido dejarlo fuera de este comentario ya que esta edición contiene los cuentos “¿Has visto un dios morir?” y “Marambio” que ya fueron publicados en *En el regazo de Belcebú* (2011), por lo que en su mayoría sería redundante referirse a este libro. La única excepción es el cuento “El gallo negro” que incluyo en el análisis más adelante.

Otro ejemplo puede ser observado en “El duende” (*En el regazo*). El protagonista, quien viaja en bus desde Iquique hasta su pueblo natal con un grupo de ancianos, describe su primer encuentro con el diablo: “Cuando el viejo salió del baño, pude verlo más claramente. Era medio morado y tenía la cara llena de arrugas negras y hondas. Con la famosa luz roja sobre su cuerpo horripilante, su piel se parecía a la cola pelada de un perro tiñoso. De pronto comprendí: era el demonio” (8).

En “El gallo negro” (*Ñache*) el diablo toma la forma de un hombre que le vende un corvo al protagonista, quien en su primer encuentro lo describe de la siguiente forma: “Su cara me produjo aversión, de alguna manera entendí que era una máscara, que debajo había deformidad y putrefacción; pero sobre todo me chocó su expresión de burla y desprecio” (44). En esta etapa el protagonista aún no se da cuenta de que el hombre es el diablo, pero ya intuye que no es quien pretende ser. Más tarde, un hombre, con quien el protagonista consume droga, le dice qué es lo que debe hacer para encontrar al diablo

Mira, yo te lo dije en serio: yo sé cómo encontrarlo... Yo conozco dónde y quién te puede llevar. Pero vas a tener que pagar también. Porque no es fácil llegar... Ahí tienes que hacer tres círculos, uno dentro del otro. Tú te pones en el del medio. Y junto a la hora más oscura de la noche, te pones a gritar al gallo. No va a ser un gallo, pero no importa, el diablo sabe eso. Le pones un precio, el que sea... Primero va a aparecer alguien, un ser, no sé quién, nunca se sabe... Luego va a aparecer otro en el otro círculo, el de más afuera... Y al final, afuera de los círculos va a aparecer él. Él te va a ofrecer lo que estás pidiendo. Le pasas el paquete y le pides lo que sea, lo que sea (56-7).

Hasta este momento el protagonista aún no tiene la posibilidad de relacionar ambas figuras. Si bien parece reconocer el corvo que el hombre tiene y lo expresa diciendo: “Sacó de nuevo el turro de coca que tenía doblado en una hoja de cuaderno, y con un corvo muy parecido al que yo había usado para matar, se mandó para adentro un buen poco de merca” (56), no es capaz de hacer la relación entre el vendedor de corvos y el diablo. Más tarde, cuando ya ha llegado al lugar del encuentro y ha seguido cada paso para ver al diablo, no lo reconoce aún:

¿No me reconoce, joven? Me dijo [el diablo]. Yo no podía saber quién era. Me miraba de arriba abajo. No puedo decir que sonreía, pero había algo en su actitud que parecía burlesco. *Haga memoria, joven.* Era difícil distinguir su rostro. Estaba acucillado frente a mí, tapando la luz de la luna. No me era familiar. Por alguna razón no pensé que era el diablo (66).

Sin embargo, es el narrador- protagonista el que finalmente decide quién es el hombre con el que está hablando. Él es quien le da identidad al hombre, ya que su figura es tan ambigua que podría corresponder a cualquier persona. Esto se ve reflejado cuando el narrador dice: “Lo volví a mirar. Su rostro era difuso, podría haber sido cualquiera. Creo que fui yo mismo el que decidió quién era” (66).

En “Nefilim” (*En el regazo*) el pequeño Ignacio es hijo de un hombre de negocios que su madre conoció mientras vivía lejos de su pueblo. Antonia lo recuerda como “el hombre más hermoso del mundo. Un ejecutivo joven y aparentemente ambicioso, aunque lleno de vicios” (137). En esta narración el diablo existe sólo a través del recuerdo de Antonia, quien vive recluida junto a su hijo y su madre en la casa familiar materna. El recuerdo nostálgico de la madre de Ignacio funciona como un recordatorio de la relación tóxica que vivió junto al hombre y donde éste utilizaba a Antonia para procrear un hijo. Geisse relata el momento de la concepción de Ignacio:

Era un amor sucio, pero era amor al fin y al cabo...Y entonces ese lazo definitivo con ese hombre que la despreciaba y la utilizaba sin disimulo, pues llegó la tarde aquella, en una habitación llena de espejos donde fue poseída por un temblor de tierra y llamas, cuando su cuerpo recibió las semillas del demonio que amaba sin contemplaciones y que engendró en ella a un hijo que supo ocultar por meses (138).

El diablo no sólo tenía una relación con Antonia, sino que también utilizaba a otras mujeres para procrear hijos, “el demonio tenía muchas más amantes, decenas de ellas, una al menos en cada provincia” (138).

Por último, en “La culebra” (*El Infierno*) el protagonista recuerda una primera experiencia en una compañía teatral Los Claves, con la obra *Dos curas* que trata sobre dos amigos que, después de vivir una vida de excesos, deciden entrar al seminario. Varios años después se reencuentran, ya convertidos en curas. Ambos quedan en salir ese mismo día para recordar los viejos tiempos. Después de un sinfín de desórdenes y desastres el protagonista

termina la obra “con el mismísimo diablo abrazando a los amigos, oficiando el principio de una misa, con dos acólitos rubiecos metidos bajo el altar” (32). La intención del dramaturgo puede ser entendida como un intento de justificar, mediante la incorporación de la figura diabólica, los desórdenes de los sacerdotes de la noche anterior.

En una segunda parte de la obra de Cristian Geisse el diablo no es fácilmente reconocible como tal, ya que generalmente toma la forma de algún otro personaje o del entorno. Este diablo está presente en “La Negra” (*En el regazo*) y en los cuentos de *El Infierno de los payasos* (2013) “San Isidro en llamas”, “Calixto Gómez” y “El Infierno de los payasos”, y por último en la novela *Ricardo Nixon School* (2016). En “La Negra” (*En el regazo*), el diablo toma la forma de una cabra negra, apodada “La Negra”, que acecha a Ramiro y los demás mientras celebran la noche de año nuevo:

Estaba extrañamente concentrado, viendo como el líquido³¹ danzaba en estas rojizas que sugerían formas humanas, gráciles, movedizas. De pronto, distinguió un par de ojos que lo miraron fijo por un par de segundos para después disolverse en figuras abstractas, torcidas, ondulantes. Se echó el vaso para atrás, tomándose al seco el resto del líquido viscoso y amargo (55).

En “San isidro en llamas” (*El Infierno*) el padre del protagonista tiene mala reputación debido a sus continuos conflictos con los demás habitantes de San Isidro. El hombre era un criminal y alcohólico que no podía establecer ningún tipo de relación con los otros habitantes del pueblo. El protagonista se refiere a su padre: “Me parecía que nada de lo que hacía era realmente su culpa, para mí estaba como poseído desde muy joven por un demonio que lo sometía. Puede parecer raro, pero a veces lo veía a ese demonio que no era él, cuando me lanzaba unas miradas a toque de nada” (18). El padre existe en función de lo que el demonio desea, y habita en un pueblo que es como “vivir a mitad de [un] infierno” (10). El narrador hace una diferencia entre el padre y el demonio, aunque existe la posibilidad de que ambos sean la misma persona. Si bien el protagonista defiende a su padre argu-

³¹ El líquido es una preparación hecha a base de agua hervida y “la yerba”, una planta que produce alucinaciones en quienes la consumen.

mentando que un demonio lo habita, creo que lo que se refleja en este cuento es la dimensión del mal interior. En muchas creencias religiosas el mal interior es simbolizado por el demonio, creencia que se conserva en algunas religiones hasta la actualidad.

En “Calixto Gómez” (*El Infierno*) la figura diabólica se traslada a los barrios periféricos de Valparaíso. Calixto es un profesor que realiza clases de lenguaje y comunicación en Villa Pantanal para el colegio Cocel que “lleva la educación de adultos a sectores en riesgo social de toda la Quinta Región” (70). Está casado con una pelirroja³², que en realidad es el diablo. Calixto arrepentido de haberse casado con su mujer y cansado de trabajar en lugares apartados por poco dinero, señala: “Todo es culpa de mi mujer, piensa, no tenía que haberme casado con una mujer más grande que yo, mis amigos me lo dijeron, medio en broma medio en serio, esa mujer te va a secar Calixto, ten cuidado, las pelirrojas son las más peligrosas. ¡Cómo iba a saber que era cierto!” (74). La relación marital entre el diablo, representado por la mujer, y Calixto está construida en base a su explotación para mantener económicamente a su familia.

En “El Infierno de los payasos” (*El Infierno*), el diablo también está representado por una figura femenina. El protagonista realiza un viaje “a la ciudad de la lluvia” (89) con el objetivo de “enraizar la idea de que la vida era buena a pesar de todo, para convencerse de que se puede ser feliz a pesar de equivocaciones serias” (89). Durante ese viaje, el protagonista decide ir a un *nightclub* para olvidarse de los errores que había cometido en el pasado. Allí conoce a una mujer que estaba

sentada sobre un sillón, sobre unas pieles de oveja ... Parecía una reina bárbara sobre su trono bárbaro. Sonreía golosa; era coqueta la tonta. Y flaquita, aunque de buenos muslos; chascona, como le gustaban. Tenía las pestañas largas y los ojos grandes, las piernas cruzadas y esa actitud de mira lo que me encontré. Supo de inmediato que no se iba a poder ir de ahí en un rato (89).

La mujer o el diablo posee todas las características necesarias para seducir al protagonista. Es atractiva y desarrolla una química inmediata con el hombre, quien no tiene inconveniente en involucrarse sexualmente con ella. Más adelante se justificará la relación

³² Es importante aclarar que se cree popularmente que las mujeres con cabello rojizo fueron “besadas por el fuego”, detalle que recuerda su conexión con el diablo.

entre la mujer y el diablo, ya que por el momento sólo se busca identificar cada una de las figuras diabólicas.

Por último, en *Ricardo Nixon School* (2016), el diablo toma la forma de la sostenedora del colegio. Ella es la encargada de administrar el establecimiento educacional y contratar a los profesores. La comunidad educativa tenía una opinión bien establecida de la sostenedora, donde “[e]ntre las cosas que decían y que parecían probables, era que ‘la gorda’ (así le decían todos a sus espaldas) no tenía Cuarto Medio. Se reían de ella, de su ojo más grande que el otro, de cómo caminaba ladeándose para un lado, del “Ññññ” con el que empezaba a hablar siempre, etcétera” (97). Al igual que en el ejemplo anterior, se argumentará más adelante de por qué la sostenedora funciona como la representación alegórica del diablo.

Hasta este momento he descrito de forma general los personajes que representan al diablo en la obra de Cristian Geisse, dividiéndolos entre los que son reconocibles según el narrador y los que el lector puede presumir como encarnaciones del diablo a partir del análisis de los textos. Para continuar, analizaré su forma y estableceré qué significado tiene cada uno de ellos en el contexto narrativo.

Las figuras diabólicas pueden ser agrupadas según la forma que estas adoptan en la narración, ya que tienen la capacidad de tomar la forma que más se asemeja al contexto en el que el diablo es representado. La primera clasificación está determinada por el uso de formas animalescas. El diablo en “La Negra” (*En el regazo*) adopta la forma de una cabra negra que rememora la forma en la que el diablo era descrito en la época premoderna, con una barba de macho cabrío, orejas velludas y dientes puntiagudos. Geisse describe la cabra de la siguiente forma: “siempre había tenido algo de maldita esa cabra. Y ahora más, se había vuelto infinitamente más burlona, desafiante, algo en su actitud se había acercado a la maldad, lo podía percibir” (78). La cabra se había vuelto adicta a “la yerba”, una yerba que volvía dependientes a los animales y que los hacía más rebeldes y agresivos. Éstos sufrían cambios físicos, volviéndose más hermosos, pero también más amenazadores. Ramiro describe su primera experiencia con la negra después de volverse adicta a “la yerba”:

Nunca lo había sentido antes, no era un zumbido que estuviese afuera, en el mundo, no, era un tenue y vibrante zumbido haciéndole cosquillas adentro, en los sesos, sacudiendo ominosamente los átomos de su cuerpo. Miró para todos lados, sintiendo una presencia, pero no vio nada. Un escalofrío le subió por el espinazo. Quiso persinarse [sic], sintió que lo mejor era persinarse [sic], pero ya había dejado de creer en esas cosas ¿o no? De pronto, de la nada, la respiración, la respiración de alguien a su lado. Se dio vuelta asustado y allí la vio, sentada, mirándolo fijamente, con unas inmensas pupilas que casi cubrían todo el iris. Sobresaltado, Ramiro la escuchó emitir un sonido casi humano, un balbuceo, una palabra en otro idioma indescifrable. Quedó helado, mirándola, estaba distinta, uno diría que más bonita, la cara — qué diablos, como decir una cosa así, pero así era — la cara le había cambiado, le había crecido, o no sé, sí, era como cuando uno deja de ver un niño por algún tiempo y lo encuentra más grande, estirado, el mismo, pero otro. Todo duró nada más que un par de segundos, pero de esos segundos largos que el miedo clava en la gente. Hasta que la vio levantarse tranquilamente y salir del refugio para perderse entre los cerros. Entonces se persinó [sic]. No sabía qué hacer y se persinó [sic], sintiéndose cobarde y estúpido (77-8).

En este pasaje el diablo acecha constantemente a los personajes del cuento, los observa siempre a la distancia y aprovecha todas las oportunidades para robarle algún animal a su rebaño. También somete a otros animales con el consumo de “la yerba” y los utiliza para provocar miedo en el resto de la comunidad que vive en la cordillera. Ramiro, antes de ver al diablo, lo siente a través de un zumbido y un escalofrío. Trata de rezar para calmarse, pero es en vano ya que no tiene formación religiosa que le permita creer que a través de costumbres arraigadas a la religión podrá ahuyentar el miedo que siente. Luego, cuando ve a la Negra, le adjudica características humanas cuando cree escucharla hablar “un idioma indescifrable” (“La Negra” 77), reconoce cierta cercanía y siente miedo, ya que entiende que la cabra conoce su forma de vivir y pensar. En este cuento el diablo toma la forma de una cabra, imagen perfecta para el contexto en el que se encuentra, y se permite acechar e invadir los espacios utilizados por el hombre hasta el punto de quitarles el único recurso que tienen para subsistir.

En “Nuco” (*El Infierno*) también podemos encontrar un ejemplo de cómo el diablo utiliza la forma animalésca para incorporarse al contexto narrativo. El diablo, en esta ocasión, utiliza la forma de un “quiltro muy alto, muy guapo de intensos ojos azules” (54), y que era padre de César, el amigo del protagonista de la historia. Pero el diablo no es el

único personaje del cuento que tiene forma de animal, sino que es parte de un universo narrativo donde todos los personajes tienen características animales. César, por ejemplo, es “un lagarto negro” (54), el sacerdote que cuidaba de César era un “lagarto blanco” (45), la madre de César era “una liebre gris, de gestos tranquilos, con ojos verduscos muy bonitos” (48), su hermana Zarina era “una yegua blanquísima, de ojos grandes, de un verde resplandeciente, muy bonita” (54). Todos los personajes de Cantarrana comparten características animalescas.

El protagonista, entre las muchas historias que cuenta, recuerda con especial atención la vez que el padre de César “entró rajado con la moto dentro de la casa y empezó a dar círculos en el *living* de su casa de población; botaba sillas, floreros, cortinas. Le brillaban los ojos y reía con la lengua afuera” (55). El diablo utiliza su imagen de belleza tradicional y poder para atemorizar a su familia y hacer lo que desee.

La segunda clasificación que utilizo es la que funciona a través de la representación premoderna del diablo con forma humana. En la Antigüedad el diablo era descrito como un hombre deforme, malvado, cruel, de baja estatura, con una joroba y un cráneo en forma de punta. En *Ricardo Nixon School* (2016), es el caso de la sostenedora del colegio. El diablo, tomando la forma de una mujer, utiliza una forma poco convencional para insertarse en la comunidad educativa. La mujer es baja, cojea, tiene sobrepeso y utiliza con mucha frecuencia la muletilla “Ñññññ”, lo que contrasta directamente con el ideario femenino, es decir, una mujer alta, delgada, que proyecte la idea de perfección física. Las costumbres y características físicas de la mujer son tan exageradas que son objetivo constante de burlas y chismes en la comunidad educativa. Navarro cuenta este episodio: “se reían de ella, de su ojo más grande que el otro, de cómo caminaba ladeándose para un lado” (97). La sostenedora, al igual que el diablo de la Antigüedad, es blanco de burlas y chistes de los demás, pero es ella quien maneja el flujo de dinero en el colegio.

A diferencia de la clasificación anterior en este nuevo tipo de uso de las formas humanas, el diablo actúa utilizando su belleza física o su vigor sexual para atraer o explotar al protagonista. Esta explotación no funciona sólo en el ámbito sexual, sino que también en lo económico. El diablo es quien, en esta ocasión, incita al consumo irrefrenable, al exceso de

trabajo mal remunerado y a la consecuente pérdida de calidad de vida. Esto puede ser observado en los cuentos “Calixto Gómez” (*El Infierno*) y “El Infierno de los payasos” (*El Infierno*). En “Calixto Gómez” (*El Infierno*) el diablo es representado por la mujer de Calixto, quien es una mujer grande de cabellera roja. La dinámica de la relación marital funciona en servicio del bienestar de la mujer y los hijos, por lo que a medida que la familia de Calixto crece, él se va empequeñeciendo y su calidad de vida va empeorando. Al comienzo de la relación, el narrador cuenta que “con espanto se dio cuenta que perdía aceleradamente el cabello, que su frondosa cabellera se caía estrepitosamente, día tras día” (74), pero sin importar los esfuerzos que hiciera para detener el avance de su calvicie, el pelo seguía cayéndose. Otro signo del deterioro de Calixto es la pérdida de energía física producto de las exigentes jornadas sexuales con su mujer: “[Él] estaba ojeroso. Las porfiadas demandas por sexo de su robusta pareja le estaban robando el aliento. Ella era cada día más grande, más dura. Él, en cambio, cada día perdía más vigor, se sentía más lánguido” (74). Finalmente, cuando Calixto decide dejar a su mujer, ésta queda embarazada. Cuando llega el momento de nombrar a su primer hijo, la mujer decide llamarlo Asmodeo Segundo, en honor a su abuelo, quien casualmente lleva uno de los nombres más conocidos del diablo. Es así como cada vez que Calixto intenta separarse de su mujer-diablo, termina con un hijo nuevo y su vida empeora aún más.

En “El infierno de los payasos” (*El Infierno*) el diablo es esta vez representado por una mujer que trabaja en un club nocturno y que coincidentemente representa los gustos y fantasías del protagonista. La mujer-diablo seduce al hombre, quien decide acompañarla para pasar el rato conversando, jugando billar y bebiendo *whisky*. La mujer-diablo en este cuento es una provocadora, una seductora que utiliza las fantasías sexuales para atraer a otros y así convencer a los demás que deben consumir alcohol, comida, sexo, entre otros. El consumo es el objetivo principal de la interacción del diablo con el protagonista, y todo lo que haga será en función de lograr que se consuma alguna cosa. Un ejemplo de esto se ve cuando el protagonista y la mujer-diablo, consumen alcohol mientras conversan de sus vidas. Una vez terminado el primer trago, el hombre le invita otro a la mujer: “— Era una historia bonita, me dieron ganas de contártela. — Invítame otro ron mejor será [dice la mujer].

— Pero como no [responde él]” (97). Más tarde, cuando ya se habían tomado su segundo trago, el protagonista señala que necesita ir a un cajero automático en busca de más dinero:

Se pasó la mina encachada. Con los tragos, cada vez le parecía más bonita. Se reía lindo, fuerte, un poco ronco. Y las pestañas largas y crespas. Y los ojos miel le brillaban. Y el pelo, largo y chascón, lleno de carácter. Dijo, esta es la mía: —Oye, quiero ir a buscar plata. ¿dónde hay un cajero por aquí cerca? — Aquí a dos cuadras [responde ella] (98).

Belcebú también es descrito como la representación del ideal absoluto de belleza de la época postmoderna. Cristian Geisse lo describe en “Nefilim” (*En el regazo*) como “el hombre más hermoso del mundo. Un ejecutivo joven y aparentemente ambicioso, aunque lleno de vicios” (137). Es así como el diablo utilizará su belleza física para seducir mujeres y tener muchos hijos. Pero tener una vasta estirpe no es el único objetivo del diablo, sino que también busca obtener poder político y económico, a través de sus negocios y múltiples estafas y manipulaciones orquestadas con la ayuda de sus amantes. Geisse cuenta parte de la historia de Antonia cuando fue pareja del diablo y las cosas que tuvo que hacer para mantenerse a su lado:

A pesar de que constantemente era tratada como una molestia, ella decidía ignorar esos gestos y permanecía a su lado entre dandis burlones y ricachones borrachos de soberbia, apestando de corrupción y desprecio. Luego, aprendiendo todo tipo de maniobras ligadas a incrementar fortunas y cimentar imperios bursátiles pasando por encima del que fuese necesario. Era un amor sucio, pero amor al fin y al cabo (137).

El diablo es la personificación de los ideales de belleza y juventud, es decir, un hombre esbelto, alto, que probablemente sea rubio, de ojos azules, de una personalidad muy encantadora y carismático, que ejerce toda influencia en mujeres y hombres de negocios importantes.

Otro tipo de diablo que utiliza la forma humana para interactuar en las narraciones es el que surge en los cuentos de *En el regazo de Belcebú* (2011) “Marambio”, “¿Has visto a un dios morir?” y “El duende”, pero a diferencia de los ejemplos anteriores, este diablo no utiliza la sexualidad para engañar al narrador o protagonista, sino que se muestra como un sujeto que toma características físicas de otros personajes de los cuentos. En “Marambio” y “¿Has visto a un dios morir?” el diablo toma deliberadamente las características físicas más

reconocibles de Marambio, pero siempre dando la impresión de ser una versión mejorada del personaje. El protagonista nos narra este episodio de “¿Has visto a un dios morir?” (*En el regazo*) diciendo:

No pasó ni medio minuto cuando de pronto nos dimos cuenta de que había llegado alguien, que otra persona estaba con nosotros: era un negro muy parecido al Marambio, quizás más alto y más compuesto. Nos miraba a todos con cara de chiste y de un momento a otro peló los dientes y vimos que brillaban feo porque eran de oro, de oro oscuro. Supimos ahí que era el diablo (29).

El diablo al igual que el capitalismo desde la imagen física busca posicionarse como una alternativa refinada que compite con Marambio. El capitalismo al ser una versión mejorada de lo anterior ofrece mejores oportunidades, pero además de mostrarse como una alternativa éste utiliza las características físicas más reconocibles de Marambio para mimetizarse entre los demás personajes, aunque estos también terminen deduciendo quién es, tal como sucede con el capitalismo, que utiliza otras formas de intercambios económicos para mimetizar los propios y poner en práctica las ideologías capitalistas.

En “El duende” (*En el regazo*) el protagonista, quien viaja en bus desde Iquique hasta su pueblo natal con un grupo de ancianos, describe un encuentro con el diablo. Al comienzo el protagonista no sabe que el anciano es el diablo, pero ya siente que hay algo distinto en él, que nos dice “vi pasar un viejo encorvado para el baño ... Antes de entrar vi como que me miraba como de refilón, con su nariz ganchuda y una sonrisa mala en la boca” (8). Sin embargo, más tarde entenderá que el anciano es el diablo: “cuando ... salí del baño, pude verlo... Era medio morado y tenía la cara llena de arrugas negras y hondas. Con la famosa luz roja sobre su cuerpo horripilante, su piel se parecía a la cola pelada de un perro tiñoso. De pronto comprendí: era el demonio” (8).

El diablo en esta escena busca parecerse a los ancianos porque necesita pasar desapercibido entre ellos. Sólo quiere ser visible a los ojos del protagonista a través de una mínima diferencia física que es sólo reconocible para él. Por otro lado, y según la percepción del protagonista, los ancianos actúan como cómplices del diablo, ya que cuando los ve se da cuenta de que ellos están jugando con él: “Y entonces se paró otro veterano, más arrugado todavía, con la cara llena de manchas y de esos lunares de carne y pelo que les salen.

Se miraron y luego me miraron. Se empezaron a reír de mí” (8). Esta actitud es algo que se puede identificar en numerosas situaciones y en distintos cuentos que analizaré más adelante. Al igual que en el ejemplo anterior el diablo, como alegoría del capitalismo, busca mimetizarse sin perder lo que lo hace finalmente reconocible.

Una tercera clasificación que es reconocible en el diablo geisseano es cuando su descripción se apropia de algunas características de objetos como, por ejemplo, artefactos electrónicos. En este caso el diablo puede adoptar una o más características de ellos, por lo que no existe una imagen precisa, sino que su voz o cuerpo se tornan difíciles de representar o tienen una gran variedad de descripciones muy distintas unas de otras. En “Marambio” (*En el regazo*) el diablo es descrito como una “figura con voz metálica distorsionada... de tonos electrónicos, distorsionada por chirridos y modulaciones catódicas” (47). Más tarde, el narrador nos cuenta que el diablo tiene “[el] brazo difuso, [y que] luego intentó distinguir su cara, pero se veía como si estuviese detrás de un vidrio empañado” (48). Incluso su forma física es artificial, ya que carece de la tridimensionalidad natural de los objetos. El narrador lo describe: “La figura soltó de los hombros a Marambio, se puso de pie y comenzó a caminar por la pieza como meditando. Parecía que estuviera superpuesta a todo el entorno, sus pisadas no tenían peso y a veces, al dar la vuelta, parecía que no tuviese relieve, que sólo estuviera continuada por dos dimensiones, alto y ancho” (48). En este caso lo que sucede con la figura diabólica es que el narrador percibe que ésta no pertenece al contexto en que se está contando la historia. El narrador reconoce en la figura ciertas características ajenas a lo humano y que son atribuibles a objetos. La el diablo es inverosímil, antinatural y el personaje se da cuenta de esto, pero no es capaz de generar algún tipo de resistencia, debido a la promesa de lograr el sueño de su vida, que es tocar el saxofón como Charlie Parker.

El diablo al igual que el capitalismo es difícil de representar debido a la multiplicidad de formas que posee. La capacidad de mimetizarse con otros funciona sólo en algunas ocasiones, pero cuando recurre a formas que no son propias de la naturaleza el sujeto se da cuenta de su existencia. La reacción de éste depende de las formas que utilice, es decir, cuando el diablo recurre a una representación orgánica de su figura, ésta es aceptada como parte del entorno, pero cuando éste trata de apropiarse de características ajenas al mundo

natural o animal, es reconocido como algo ajeno y puede ser percibido, en ocasiones como una amenaza.

Si observamos con detención hay variadas características que se pueden reconocer de las distintas representaciones diabólicas en los cuentos de Cristian Geisse. La primera de ellas es la continua ruptura de lo verosímil, es decir, el uso de características físicas o psicológicas que son deliberadamente exacerbadas para representar lo diabólico y que rompen con lo que se conoce o se piensa como real. Esta característica puede ser observada en “Calixto Gómez” (*El Infierno*), donde el protagonista debe hacer clases en la sede Recabarren de Villa Pantanal, un barrio de la zona periférica de Valparaíso. El narrador, al describir a su gente, señala que “la gente ahí no era débil como en otras partes, no estaba cansada al final de la jornada, nunca tenía miedo, todo lo contrario, miraban desafiantes desde las esquinas, con cuerpos inmensos, mal proporcionados pero fuertes, de gruesos brazos, piernas algo chatas en comparación con sus torsos inmensos y peludos” (70). Los cuerpos de las personas de Villa Pantanal son exageradamente grandes y fuertes, como diseñados para funcionar como sirvientes monstruosos en los distintos lugares de trabajo. El narrador, al describir a las mujeres del lugar, señala que “de jóvenes parecían yeguas percheronas, lustrosas, inmensas, duras, asalvajadas. De viejas ya se ponían más feas. Enguatonecían [sic], las verrugas, las arrugas, el pelo como virutilla, gritonas; cosa seria” (70). Las mujeres cuando jóvenes son salvajes pero bellas, siempre con rasgos animalescos, pero ya de viejas se vuelven feas, y lejanas del ideal físico capitalista, es decir, esbeltas, altas y deseables. Los colegas de Calixto comentan entre ellos sobre los distintos alumnos que estaban presentes en las clases del colegio Cocel, decían que “La gente es distinta. Más grande, más fuerte. Los dientes largos, las mechales tiesas, olor a azufre” (70). Muchos incluso teorizan sobre el origen de estos campamentos periféricos, señalando que son el resultado de múltiples experimentos: “Otros dicen que los gringos pagaron por echar desechos tóxicos en esos lugares y que la gente está mutando” (71). También se hace alusión a los alimentos transgénicos y a la flora del lugar que aseguran que es “espesa y dura, antediluviana” (71).

Otro ejemplo del uso de la ruptura de la verosimilitud es lo que ocurre en el cuento “Nuco” (*El Infierno*), donde los personajes son representados por animales como el Tongo

y su mejor amigo, que es una iguana negra, o el cura danés, un lagarto blanco. Geisse describe la gran variedad de animales que componen la sociedad del pueblo de Cantarrana: “Había ahí quiltros, chanchos, corderos, cabras, hasta pumas” (46). La sociedad del pueblo es en sí una caracterización inverosímil de lo que conocemos y que sirve como escenario principal para el contexto diabólico.

Otros rasgos que están presentes en el modo de representación de lo diabólico son la burla y el engaño. Ambas pueden ser observadas y reconocidas en la narrativa geisseana sin problemas. Puede que podamos identificar a ambas en la misma situación, pero también por separado. En el caso de la burla³³ es reconocible en algunos cuentos de *En el regazo de Belcebú* (2011), como por ejemplo en “El duende”, donde el diablo se burla del protagonista cuando éste se da cuenta de quién es. El Duende nos cuenta que el diablo, junto a los demás viejos que viajan con ellos en el bus, se ríen insistentemente de él:

Se miraron y luego me miraron. Se empezaron a reír de mí. Y después llamaron a otros viejos y viejas...Y se miraban y se reían y me apuntaban. Eres tú, eres tú, eres tú—me decían. Te tenemos, estás en nuestro poder, estás en nuestro poder. Eres de los nuestros, eres de los nuestros, eres de los nuestros...Eso duró un buen rato. Después, cada uno de ellos partió a sentarse, riéndose como si la hubiesen pasado de maravillas y dejándome ahí, cagado de susto, tratando de acordarme de los rezos que había aprendido en catequesis hace muchos años atrás (8-9).

Esto también se ve reflejado en “¿Has visto a un dios morir?” (*En el regazo*) cuando Marambio y los demás amigos convocan al diablo y este, al llegar, “[mira] a todos con cara de chiste” (28), ya que asume que es Marambio quien le pedirá tocar el saxofón una vez más. Igualmente, la burla se observa en “El gallo negro” (*Ñache*), cuando el protagonista le compra un corvo al diablo: “Sus carcajadas espantaron a los pájaros de los cerros más lejanos. Era una risa burlesca y horrible. Secándose las lágrimas, me dijo: *Yo sabía que esto iba a pasar. Es exactamente lo que pidió primero*” (44). En todos los ejemplos mencionados anteriormente, el diablo se burla del protagonista por que es él quien tiene la ventaja de la situación, y lo demuestra. El diablo sabe que el protagonista no podrá librarse de su influencia, aunque lo intente.

³³ Si bien es posible encontrar muestras de como funciona la burla en casi toda la obra geisseana, sólo mencionaré estos a modo de ejemplo.

El segundo rasgo que se observa es el uso del engaño a los distintos personajes en la narrativa geisseana. Una de las formas que el diablo lo utiliza es a través de un pacto, recurso que ya conocemos debido a la larga tradición literaria que lo ha utilizado y que he explicado en los capítulos anteriores. En ocasiones, es el diablo quien busca concretar un pacto, pero en otras es el protagonista quien invoca al demonio. En “Marambio” (*En el regazo*), el protagonista busca hacer un pacto por que siente la necesidad de cumplir con el anhelo de toda su vida y por que se da cuenta que es la única opción para lograrlo

“Un pacto, si hiciera un pacto”, se le ocurrió. Pensó que era una idea genial, como si se le hubiesen iluminado los sesos después de mucho tiempo; pensaba cómo no se me había ocurrido antes, si vendiera mi alma al mismísimo demonio, si firmara un contrato con él y por una vez, por una vez siquiera pudiese tocar algo decente, por fin sentiría que mi vida no ha pasado en vano (44-5).

Otra forma que el diablo utiliza para engañar a los protagonistas es el uso de “los tres deseos” que, al igual que el pacto demoniaco, es una estrategia que proviene de una larga tradición cultural y/o literaria. Geisse utiliza este recurso en “El gallo negro” (*Ñache*), donde busca establecer la idea de que el diablo es quien lleva la ventaja. El protagonista no recuerda con exactitud cuanto tiempo ha pasado, ni tiene la capacidad de recordar por completo todo lo que le ha sucedido. El diablo, en conocimiento de esto, se aprovecha y le ofrece tres deseos a cambio de su alma, diciéndole: “Le compro su corazón. O bueno, su mente, o su alma, como le digan. Es decir, no se lo compro, se lo cambio por tres deseos” (67). Ya hacia el final del relato, el protagonista no recuerda que ya ha utilizado dos de sus deseos, por lo que cuando llega el momento de pedir el tercero, el diablo lo insta a pedir el último: “Lo estaba mirando como un imbécil [al corvo] cuando el vendedor me dijo: *Ya es hora que pida el último, amigo*” (44).

La burla y el engaño, en cualquiera de sus formas, funcionan como rasgos característicos de la representación diabólica y actúan como elementos centrales al momento de establecer una relación con el protagonista. La relación que se establece es dispar, por lo que el diablo siempre se verá favorecido en cualquiera de los contextos en los que se establezca la acción. Al aceptar algún tipo de trato con el diablo el personaje no tiene la posibilidad de salir de este, por lo que al momento de aceptar el trato está sellando su destino. La

burla siempre es un rasgo que se presenta en aquel que sabe que lleva la ventaja y que el resultado será siempre favorable.

A continuación, se establecerá la relación alegórica que existe entre el capitalismo y las figuras diabólicas explicadas en este apartado, para señalar finalmente como funcionan en el contexto geisseano.

3.2 Mecánica del diablo como sujeto alegórico del capitalismo

Entre el diablo y el capitalismo existe una homología fundamental, donde ambos pueden mutar para adaptarse al contexto en el cual surgen. Esto es debido principalmente a que la figura diabólica tiene la particularidad de ser multiforme, por lo que el diablo se convierte en la alegoría del capitalismo según la dinámica que describiré a continuación.

En primer lugar, es necesario retomar las distintas formas que utiliza el diablo para aparecer en los distintos contextos donde es reconocido. El uso de formas animalescas se reconoce en los textos: “La Negra” (*En el regazo*) y “Nuco” (*El infierno*). Geisse describe a la Negra, después que esta se volviera adicta a “la yerba”, como una cabra negra con “unas inmensas pupilas” (77), y “más bonita” (78), pero también “más burlona, desafiante, algo en su actitud se había acercado a la maldad” (78). En ocasiones la cabra se acercaba “un poco al refugio y hacer morisquetas, musarañas, ... para luego alejarse por las lomas burlando, como carcajeándose” (78). Esta descripción recuerda la forma de representación diabólica premoderna, donde era muy común que el diablo tuviese formas que recuerdan a un macho cabrío. La Negra en el contexto narrativo se preocupa de llevarse constantemente animales del rebaño de Ramiro para hacerlos adictos a “la yerba”. Ramiro recuerda las distintas ocasiones en las que la Negra se llevaba animales del rebaño: “Y cada vez que hacía esas apariciones, típico que al tiempo alguna otra cabra más se perdiese. Qué otra cosa más que la Negra las incitaba a huir, que se las llevaba para darles de probar la yerba. Era como la culebra que tentó a Eva, que sacó a los buenos humanos del paraíso terrenal, que los invitó a parecerse a los dioses” (78-9). La Negra acecha a Ramiro, quien ha adoptado un modo de vida premoderno, e irrumpe en su vida, apropiándose de los recursos económicos

que permiten la subsistencia de la comunidad. Pero no sólo existe apropiación de los recursos económicos, sino que también hay incitación al consumo de la yerba. Los animales abandonan el rebaño por voluntad propia lo que significa que, a largo plazo, es una pérdida para la comunidad.

Una segunda forma de representación diabólica es la que utiliza las formas humanas. En esta categoría podemos encontrar tres tipos distintos reconocibles: primero, el uso de las formas humanas deformes, el uso de las formas humanas que utilizan el ideal estético imperante de la época postmoderna, y las formas humanas que utilizan el sexo y el deseo. El primer tipo recuerda principalmente la forma del diablo representado como un ser humano deforme que se utilizaba en la época premoderna y que es posible reconocer en la sostenedora del colegio en *Ricardo Nixon School* (2016). El protagonista describe a la mujer como poco agraciada y con evidentes defectos físicos, pero a pesar de esto, es ella quien está a cargo del manejo del dinero en el establecimiento. Geisse aclara las funciones de la mujer cuando nos cuenta que “ella se sentó detrás de un escritorio. Era la sostenedora. O sea, la que se había puesto con los morlacos para empezar con la empresa. Por aquel entonces, y gracias a Pinochet, la educación podía convertirse en un buen negocio y cualquiera que tuviera un capital inicial suficiente podía empezar una empresa educativa” (16). En este momento podemos establecer la relación entre las funciones de la mujer con el capitalismo tardío cuando Geisse señala que para la sostenedora el colegio *Ricardo Nixon School* es una empresa de la cual se sacará la mayor cantidad de provecho económico que se pueda. La mujer comienza su empresa con un capital inicial, el cual irá recuperando a partir de los servicios que ofrece a los alumnos y por los que tendrán que pagar cada vez que los utilicen. Por ejemplo, Navarro nos cuenta lo que sucedía comúnmente con el uso de la sala de computación:

La sostenedora también cobraba cien pesos los diez minutos por usar la sala de internet... Yo se la pedí varias veces al gratín, pero se negó: había que pagar la luz y el mantenimiento. Las mierdas de computadores pasaban apagadas y a los alumnos no les gustaba tener que poner plata para hacer esas cosas. Y yo no los podía obligar tampoco (99).

Contrario a lo normal en cualquier establecimiento educacional, los alumnos tienen derecho a utilizar todas las instalaciones del colegio sólo si pagan por el servicio.

Si bien los alumnos pagan un pequeño monto en mensualidad en el colegio, la sostenedora tiene una serie de prácticas que utiliza para producir ganancia. La primera es a través de la cantidad de alumnos que tiene cada curso. Si bien el sistema educativo permite que los establecimientos educacionales subvencionados reciban dinero del Estado, estos deben declarar la cantidad exacta de alumnos que asisten a clases, ya que a partir de estos datos, el Estado la pagará un subvención. En el *Ricardo Nixon School* la asistencia y cantidad de alumnos por curso es manipulada descaradamente. Los alumnos están siempre presentes, aunque no vayan a clases y cuando uno de ellos se retira del colegio, no es informado para no perder el dinero de la subvención. Navarro cuenta como se realizan las maniobras para cobrar las subvenciones:

los libros de clases tenían listas de más de cincuenta alumnos, más de la mitad borrados porque habían sido expulsados o porque se habían ido sin decir adiós. No se si saben, pero a un colegio subvencionado le pagan por cada alumno que asiste a clases. Y se corría el rumor de que la vieja seguía recibiendo platas por la mitad de los muchachos que eran expulsados (100).

En el *Ricardo Nixon School* se rigen por “el Decreto 666” (20) que regula la forma en la que los alumnos son expulsados del establecimiento. Alfredo, el director del colegio, le explica a Navarro el procedimiento que siguen para expulsar alumnos problemáticos manipulando los decretos del Ministerio de Educación³⁴: “Acá nos pasamos por la raja esos decretos del Ministerio que dicen que no se puede expulsar un alumno. Si algún pelafustán se muestra como un mal elemento, tenemos nuestros trucos para echarlos cagando” (20). El colegio a través de su cuerpo docente aplica el decreto que más le conviene, pero no eli-

³⁴ Es importante hacer un alcance sobre este pasaje de la novela. Si bien en el *Ricardo Nixon School* se ignoran los Decretos que estipulan la permanencia de los alumnos en un establecimiento educacional y manipula la estadía de los alumnos mediante el uso de otros Decretos, en el contexto educacional chileno los alumnos no pueden ser expulsados. Por ejemplo, la Ley de inclusión del Ministerio de Educación de Chile dicta que un alumno sólo puede ser expulsado del establecimiento educacional si cumple con una o todas las causales que se describen a continuación: 1. Sus causales estén claramente descritas en el reglamento interno; y además 2. Afecten gravemente la convivencia escolar, o 3. Se trate de una conducta que atente directamente contra la integridad física o psicológica de alguno de los miembros de la comunidad escolar.

mina de sus listas a los alumnos expulsados con el afán de recaudar los montos correspondientes a la subvención. Para evitar las continuas supervisiones del Ministerio de Educación, la sostenedora sobornaba al inspector, quien cobraba una gran suma de dinero. Navarro nos cuenta en la novela lo que sucedía con el inspector: “Se decía además que los sobornos iban y venían.” (99). Más tarde Navarro agrega que: “Después de toda la parafernalia esa, se metían a la oficina de la vieja y después de un rato el tipo salía casi silbando y la sostenedora quedaba con mal genio por el resto del día” (100). Pero esa revisión no era tan exhaustiva ya que mientras más alto el soborno, más situaciones irregulares se pasaban por alto. Navarro cuenta que el colegio no tenía extintores y que los alumnos tenían que reunir dinero para comprar cera para la sala, pero aún así el colegio seguía funcionando.

Para la sostenedora la administración del *Ricardo Nixon School* era un negocio que se debía mantener mediante todas las artimañas que se utilizan en el mundo de los negocios. Navarro explica la forma en la que la sostenedora administra el colegio:

Para ella la Educación era un negocio. Y ella lo llevaba como llevaba sus otros negocios, que eran una empresa contratista ligada al rubro de la construcción y una flota de camiones. O sea que no tenía ningún empacho en minimizar costos, pagar mal, sobornar a los claves y ese tipo de cosas” (98).

Para la sostenedora no había ninguna diferencia entre administrar un colegio y cualquier otro tipo de negocio, ya que todos son regidos por las mismas reglas del mercado: la oferta y la demanda, la ganancia, y la supervivencia del negocio por sobre todo lo demás. La sostenedora, como una figura diabólica, representa la parte más cruda del capitalismo que lucra con los derechos fundamentales de los sujetos.

El segundo tipo de representación diabólica a partir de las formas humanas es la que surge a partir del ideal estético imperante de la época postmoderna derivada de el mundo de la moda y la publicidad, es decir, el sujeto blanco, esbelto, alto, descripción que simboliza el éxito, y que se refleja en “Nefilim” (*El Infierno*), donde el padre de Ignacio, que representa el diablo en el cuento es descrito como “el hombre más hermoso del mundo” (137), el diablo es representado en este cuento según los ideales físicos de la postmodernidad. De una aparente perfección física, el diablo busca conquistar mujeres para procrear hijos en

todo el mundo. Además de tener una vasta prole, el diablo busca alcanzar poder económico a través de múltiples artimañas. Antonia recuerda las maniobras que tuvo que hacer para ayudar al diablo a construir su imperio económico: “Luego, aprendiendo todo tipo de maniobras ligadas a incrementar fortunas y cimentar imperios bursátiles pasando por encima del que fuese necesario” (137). Si hacemos un análisis del funcionamiento del capitalismo tardío, podemos relacionarlo con las múltiples maniobras de Antonia en el cuento. La constante inversión del capital y el conocimiento del funcionamiento de los mercados bursátiles permiten que el capital inicial de una inversión aumente exponencialmente. El diablo, en compañía de Antonia, logra crear un imperio bursátil a toda costa, donde no existe lugar para las buenas prácticas comerciales. El capitalismo funciona a través de la imagen para crear redes de influencia y así aumentar su presencia en el mundo postmoderno.

Un tercer tipo de representación diabólica es la que funciona a través de las formas humanas que utilizan el sexo y el deseo como principal manera de establecer su presencia en la narración. En la obra de Geisse se puede reconocer este tipo en los cuentos “Calixto Gómez” y “El Infierno de los payasos” del libro *El Infierno de los payasos* (2013). En estos cuentos es posible reconocer dos formas distintas en las que el diablo opera en el contexto narrativo. La primera de ellas es el uso del sexo como herramienta de explotación que es claramente reconocible en “Calixto Gómez” (*El Infierno*). El diablo a través del personaje de la mujer de Calixto explota consecutivamente al protagonista hasta llevarlo al borde del colapso, por los hijos de la pareja, que surgen luego de jornadas sexuales que resultan extenuantes para el protagonista. Geisse nos narra cada vez que Calixto se involucra sexualmente con su mujer:

El día que llegó a su casa, rebotante de alegría porque le habían subido el sueldo en el liceo, su mujer lo esperaba con un *baby doll* que se le incrustaba en las carnes mucho más abundantes y flojas después de dos partos. Allí, bajo la tenue luz de las velas que su mujer había prendido, tuvo el horrible presentimiento de que algo nuevamente no andaba bien. ‘Encerré a los niños con llave’, dijo ella con voz melosa desde la cama de dos plazas que su turgente humanidad cubría casi completamente. “Tengo una hermosa noticia para ambos”. Entonces no tuvo que escuchar tal noticia para perder tres kilos. Y se largó a llorar. Y ella se puso a gritar. Pero terminaron haciendo el amor violento que ella exigía (75).

La mujer-diablo es la principal responsable del deterioro físico y mental de Calixto, ya que sus exigencias sexuales y, el subsecuente aumento de la familia, agotan a tal extremo al protagonista que resulta en la pérdida de mejores oportunidades laborales y personales. Calixto se ve obligado a aceptar trabajos para tener más dinero para mantener a su familia, pero a medida que pasa el tiempo no resultan ser una mejora laboral, ya que ocurren en poblaciones periféricas y en condiciones precarias y peligrosas que tienen un profundo impacto emocional en el protagonista: “No tenía porqué haber aceptado, se dice, sintiendo unas poderosas y avergonzantes ganas de llorar. Podría haber exigido mis derechos...Pero no lo hice...en qué momento me convertí en este mequetrefe que soy ahora, con quinientas horas semanales, repartidas en los peores colegios de la zona” (73). Al igual que en el capitalismo tardío, existe precarización laboral y pérdida de las condiciones de vida adecuadas para un desarrollo integral del protagonista. A medida que aumenta la familia, se precarizan las oportunidades laborales de Calixto, resultando en la anulación completa del personaje. La mujer-diablo, a través de su deseo irrefrenable, somete a Calixto a una dinámica perpetua, donde mientras más esfuerzos hace el protagonista para apaciguar ese deseo, más provoca al diablo. Otro punto interesante de mencionar es que no existe consentimiento en la dinámica sexual de Calixto con su mujer, que es probablemente lo que provoca la continua decadencia del personaje. Esto es relevante ya que, al no existir consentimiento, no existe deseo por parte del protagonista, lo que hace el descenso más doloroso para Calixto.

La segunda corresponde al uso de las formas humanas que utilizan el deseo para concretar algún tipo de intercambio comercial. En “El Infierno de los payasos” (*El Infierno*) el protagonista conoce a una mujer que trabaja en un club nocturno. La mujer-diablo será quien a partir de sus atributos físicos seducirá y convencerá al protagonista para que gaste su dinero en todo tipo de comodidades y servicios del club nocturno. En un pasaje del cuento el protagonista narra como la mujer lo induce a comprar más alcohol: “— Invítame otro ron mejor será [dice la mujer]. — Pero como no [responde él]” (97). El deseo del protagonista surgirá a partir de la promesa de concretar sus fantasías sexuales con la mujer, pero que no se concretará si no existe consumo de los productos vendidos en el local.

Si recapitulamos la dinámica existente entre las mujeres-diablos³⁵ y los personajes, es importante detenerse en la idea del deseo y cómo esto influye en la forma en la que los segundos actúan.

El capitalismo surge y funciona a partir de la existencia de fantasías y de una imagen que nos insta a consumir innumerables productos y servicios, incluso hasta el punto en el que se produce un endeudamiento progresivo de los individuos. Estos buscan cumplir con la premisa máxima del capitalismo de alcanzar la felicidad, mediante el continuo consumo de distintos productos y servicios. El uso del deseo y el sexo en las campañas publicitarias es un recurso común en las estrategias de *marketing* en nuestros días y no es raro encontrar mujeres que quieran seducirnos en pos de consumir el producto o servicio que nos están ofreciendo.

A lo largo de este apartado hemos hecho un recorrido por las distintas formas de representación diabólica reconocidas en el contexto narrativo geisseano y hemos establecido la relación que tienen con el capitalismo para configurar finalmente al diablo como símbolo alegórico del capitalismo.

En el apartado siguiente se reflexionará sobre la relación alegórica entre el diablo y el capitalismo, para luego ahondar en la crítica al sistema capitalista.

3.3 Reflexiones sobre el diablo como alegoría del capitalismo

Luego de haber establecido quién es el diablo en la obra narrativa de Cristian Geisse y qué características posee que pueden ser relacionadas alegóricamente con el capitalismo, en este apartado se reflexionará sobre la construcción alegórica del diablo en los textos estudiados en esta investigación. En primer lugar, me interesa establecer qué crítica al capitalismo se puede recoger del campo cultural chileno actual y sobretodo, qué formas de resistencia se pueden observar. Luego, se buscará hacer un análisis del impacto de la obra de Cristian Geisse y su relación con la forma en la que representa al capitalismo.

³⁵ Es importante para mí hacer un alcance sobre la utilización de la imagen femenina como representación diabólica. No es la intención de esta investigación señalar la figura femenina como un medio para representar aspectos negativos de la sociedad actual, sino reconocer formas de representación alegóricas que han sido creadas por un sistema históricamente patriarcal. La figura de la bruja es claramente un arquetipo que antecede históricamente a mi denominación de la mujer-diablo.

Para establecer cómo y de qué lugar se origina la crítica central al capitalismo consideraré el ordenamiento del campo cultural que expuse en el primer capítulo de esta investigación. En aquella oportunidad propuse tres lugares desde donde se construye la narrativa chilena contemporánea, ya que creo son relevantes a la hora de entender quienes están más dispuestos a realizar una crítica al modo de producción capitalista. Desde esa perspectiva es importante para mí establecer que mientras más alejado se encuentre la creación de obras narrativas del centro, más posibilidades existen de que se establezca una crítica del sistema capitalista. Sin embargo, considero que los proyectos literarios consagrados de los artistas que se encuentran en lo que denomino el territorio global, como por ejemplo Roberto Bolaño y Pedro Lemebel, pueden escapar a cualquier tipo de cuestionamiento, ya que poseen un proyecto artístico que sobrepasa las leyes del mercado, y por lo tanto, están en condiciones ideales para establecer una crítica al sistema capitalista. Al igual que los escritores del territorio global, los del fronterizo, al tener menor impacto editorial, su proyecto artístico no se ve comprometido por las leyes del mercado, por lo que pueden articular múltiples críticas, además de proponer espacios de resistencia al sistema capitalista. En el otro extremo vemos a los autores del territorio de la narrativa central o metropolitana quienes, al estar más en sincronía con el mercado, no siempre pueden articular una crítica. Esto dependerá del lugar que ocupen y de la trayectoria que tengan. Por ejemplo, es posible que tengamos más posibilidades de encontrar alguna crítica al modelo en la obra de Diamela Eltit o Nona Fernández. Los autores más jóvenes están generalmente más alejados de la posibilidad de criticar al modelo, ya que no siempre están dispuestos a poner en peligro lo alcanzado, lo que no significa que deban ser enjuiciados por esto.

Cristian Geisse, a diferencia de otros autores, busca establecer lugares desde donde se puede articular la resistencia al capitalismo, aunque esto no signifique que este ejercicio pueda resultar en una alternativa real. Esto se debe, principalmente a que Geisse aún se encuentra en un lugar periférico del campo cultural. Es probable que esta visión cambie a medida que el lugar de Cristian Geisse se modifique dentro del campo cultural, lo que significa que su visión del capitalismo en su narrativa sólo dependerá de la influencia que tenga el mercado en la producción y distribución de su obra. Por el momento el autor vicuñense está en un lugar que le permite criticar al capitalismo sin comprometer su producción literaria.

Otros autores que comparten una perspectiva similar son Cristóbal Gaete con su novela *Valpore* (2009) y Yuri Pérez con *Niño Feo* (2011).

Si hablamos de la dimensión más personal de Cristian Geisse podemos reconocer como el autor asume su crítica contra el capitalismo en su obra narrativa y la pone en práctica cuando decide regresar a Vicuña, hecho que puede ser interpretado como una forma de establecer cierta resistencia, a mi parecer momentánea³⁶, a la forma en la que funciona el campo cultural, quizás en un intento de subvertir su dinámica. Cristian Geisse tiene todas las posibilidades de quedarse en los espacios metropolitanos y escribir desde allí, pero decide no hacerlo y regresa a su ciudad natal. A mi parecer esto significa que existe por el momento cierta concordancia entre su proyecto artístico y su proyecto de vida. Creo que, en algún momento, Cristian Geisse va a tener que sacrificar ese lugar de resistencia si desea obtener éxito o mayor notoriedad. Este lugar puede ser recuperado una vez que su obra literaria alcance la notoriedad de autores como Lemebel, Bolaño o Eltit. Esto crea tres escenarios distintos: la renuncia al éxito comercial o material, que respondería a la necesidad de mantener ese espacio de resistencia, la renuncia a la posibilidad de criticar al capitalismo desde un espacio fronterizo, con la promesa de que su proyecto literario alcance un lugar de prestigio para recuperarlo más tarde o, mutar su proyecto literario de acuerdo con las reglas del mercado y olvidar todo tipo de resistencia a él.

A lo largo de esta investigación se ha intentado establecer que el diablo es la representación alegórica del capitalismo, por lo que para cumplir con este objetivo es necesario hablar de ambos como un solo concepto. Esto se deriva de la idea de que ambos comparten las mismas características. Hasta este momento nos habíamos referido al diablo y al capitalismo por separado tratando de relacionar sus características más relevantes, pero ya se hace necesario dejar esa dinámica de trabajo. Desde ahora en adelante, cada vez que se hable del diablo se entiende que también se habla de capitalismo.

El diablo existe en todos los espacios representables en la obra narrativa geisseana gracias a su capacidad de cambiar de forma según lo necesite. Esta mutación no sólo fun-

³⁶ Cuando me refiero a que su posición es momentánea, hablo de la imposibilidad de mantener ese lugar de resistencia y obtener mayor éxito en lo literario.

ciona en el sentido físico de la representación, sino que también opera sobre la idea de establecer cierta influencia de acuerdo con los sujetos con los que se encuentra o en el lugar en el que se sitúe. Esto quiere decir que el diablo utiliza la forma que más le conviene en el contexto en el que está y que, por lo tanto, influirá de distintos modos en el ámbito educacional, económico y cultural, entre otros. El diablo funciona como una red de influencias, donde todo está bajo su mirada, con excepción de algunos espacios premodernos descritos en Geisse. La razón por la cual estos espacios premodernos escapan, en lo posible, es porque apelan a formas de vidas que escapan de la influencia diabólica, perpetuando las propias y haciendo más difícil las posibilidades de penetración capitalista.

Esta red de influencia capitalista o diabólica, a través de lo económico, domina todos los espacios y con la ayuda del Estado tiene la posibilidad de modificar las ideologías existentes para asegurar su permanencia, por lo tanto, encontraremos rastros de esto en la educación, la cultura, lo religioso, lo económico, lo político, etc. El diablo para influir en los sujetos se vale de diversas estrategias como el uso de las fantasías y de los deseos e incluso opera a través de las obligaciones. Estas estrategias tienen como objetivo desarrollar la dependencia de los sujetos al sistema, al crear la idea de que no existe otra forma, y que por lo tanto no se puede estar fuera de él. Sin embargo, Geisse en sus textos nos demuestra que es posible, pero para que eso se produzca es necesario renunciar a la promesa máxima del capitalismo, es decir, la felicidad.

Lo relevante de la obra de Cristian Geisse, hasta el día de hoy, es que se refleja una visión sobre el capitalismo en los dominios económico, cultural y educativo, estableciendo la relación completa de cómo funciona el capitalismo en la sociedad chilena. Podemos encontrar señales de esto cuando menciona la relación existente entre el capitalismo y el Estado y como se utilizan los recursos asignados en proyectos de creación cultural. Geisse no tiene miedo en señalar claramente que, aunque el Estado entregue recursos para la creación cultural, esto no es suficiente para promover nuevos artistas si no existe un compromiso real con el Arte. La forma de interacción entre el Estado y sus beneficiarios apunta siempre a las leyes del mercado, como por ejemplo lo que sucede en “La Culebra” (*El Infierno*) donde para validar el proyecto cultural de la compañía de teatro “Los Claves”, se debe exhibir el producto final. El público asiste a ver la obra, por la cual paga una entrada, lo que

significa que mientras el Estado entregue dinero para la producción de eventos culturales, estos deben validarse a través del público y del pago de una entrada. Es importante considerar que existe una gran parte de las iniciativas culturales que recaudan dinero por exhibir su producto, convirtiendo al Arte en un bien de consumo. Esto, sin embargo, significa que podría eventualmente perderse el valor artístico de la obra al arriesgarse a ser sólo un producto para atraer público, lo que va en desmedro de propuestas culturales más críticas con el Estado o el contexto cultural/social/político.

Con respecto a como se representa la Educación en la obra de Cristian Geisse, es relevante detenerse en la dinámica que se desarrolla entre los distintos actores y en cómo finalmente impacta en lo educativo. En infinitas ocasiones podemos observar cómo la Educación se convierte en un bien de consumo, donde unos ofrecen un servicio que otros buscan, lo que no necesariamente significa que exista algún tipo de regulación de la calidad o que en caso de que lo hubiera pueda ser un mecanismo que la asegure. Cristian Geisse en *Ricardo Nixon School* (2016) reflexiona sobre el impacto que tiene el lucro en la Educación, sobretodo en alumnos y docentes, y las numerosas instancias que existen para manipular la ley y los organismos que aseguran la calidad de la Educación.

Un último punto en el que quiero detenerme es en la incorporación de las drogas o de las bebidas alcohólicas en el concepto del bien de consumo. Durante la lectura de los textos geisseanos es posible encontrar diversos momentos en los cuales podemos observar cómo estos se compran o venden, lo que contrasta con la idea del uso de psicotrópicos en el mundo premoderno como una forma de estar en contacto con los dioses. En la actualidad, y con la incorporación de estos productos al intercambio capitalista, sólo podemos asegurar que resultará en la dependencia al consumo.

El avance indiscriminado del capitalismo sólo resulta en la pérdida de la calidad de vida de los personajes, en el desarrollo de las ideas que nos instan a consumir productos y servicios que no son necesarios, lo que resulta en el endeudamiento progresivo de la sociedad. El deseo y el sexo son recursos comunes en las estrategias de *marketing* de las campañas publicitarias, por lo que no es raro encontrar la imagen femenina seduciendo en pos del consumo.

Finalmente, creo que la obra de Cristian Geisse es un intento de caracterizar el capitalismo desde todas las perspectivas posibles, lo que significa que necesariamente el autor debe adoptar una posición sobre el tema, dejando espacios abiertos a una futura crítica. Uno de los puntos que el autor nacional no desarrolla en su obra, es la posibilidad de señalar una propuesta alternativa al sistema capitalista. Si bien el autor realiza una crítica relevante sobre el impacto que tiene el sistema capitalista en nuestra sociedad, no propone una solución, lo que no significa que sea su deber proponer una salida al capitalismo.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación he analizado los cuentos que conforman la trilogía del diablo de Cristian Geisse y la novela *Ricardo Nixon School* (2016) para establecer cuál es la relación alegórica entre el diablo y el capitalismo. Para ello he utilizado las aproximaciones teóricas propuestas por Fredric Jameson, Ernst Mandel y Marta Harnecker, y las distintas perspectivas históricas sobre la evolución de la figura del diablo en los estudios de Robert Muchembled, Paul Carus y Andrew Delbanco.

Se ha podido observar que a medida que nos adentramos en la lectura de los textos literarios para identificar y analizar la presencia del diablo como una alegoría del capitalismo existe más dificultad para identificar la figura diabólica a simple vista. Esto quiere decir que en los primeros textos de *El regazo de Belcebú* (2011) el diablo es fácilmente reconocible ya que, el autor lo señala como tal, o es posible encontrarlo en contextos que dan pistas claras de su presencia. Ya en *El Infierno de los payasos* (2013) y *Ricardo Nixon School* (2016) la figura tradicional que podríamos encontrar en los primeros relatos ha mutado a otras menos obvias que se confunden con el contexto narrativo. También es necesario mencionar que el contexto en el que el diablo se representa es relevante, ya que permitirá reconocerlo con mayor o menor dificultad.

Los contextos en los que se representa principalmente la figura del diablo son las ciudades periféricas y, en especial sus contextos residualmente premodernos. En el primero de ellos los personajes viven sometidos al consumo de alcohol y drogas, que se relaciona directamente con la imposibilidad de concretar sus anhelos, debido a su condición subalterna. Las ciudades geisseanas se mantienen en una posición periférica con respecto a la metrópoli, pero siempre siendo centros de sus propios contextos, donde existe una fuerte influencia capitalista en los dominios culturales, económicos y educacionales.

En los contextos residualmente premodernos se puede observar una fuerte influencia de las costumbres y creencias de los pueblos originarios de la región, y que se mantienen debido a que existe un menor desarrollo tecnológico, comercial y cultural. Desde la perspectiva de Geisse, allí existe una mayor presencia de la vida en comunidad, aún perduran intercambios comerciales derivados del mundo premoderno y los personajes descansan

en formas de vida que han sido parte del desarrollo histórico de las comunidades. Aunque los pueblos indígenas hayan desaparecido, aún se puede identificar una gran relación entre los habitantes de estos espacios y las creencias indígenas. Esto, creo, se explica por una menor penetración de la influencia capitalista, sin embargo, también se observa una gran dependencia al alcohol y las drogas, de la cual los personajes no son capaces de escapar. Todo lo anterior da como resultado que los lugares premodernos funcionan como un espacio de resistencia al modo de producción actual, ya que se perpetúan las tradiciones pertenecientes al modo de vida premoderno como la cercanía y el respeto por la naturaleza y el mundo animal, el uso del lenguaje oral para conservar las historias de la comunidad de generación en generación y, por último, la posibilidad de comenzar una vida alejada de la metrópolis capitalista.

El diablo funciona como sujeto alegórico del capitalismo debido a que posee la capacidad de tomar la forma que más se asemeja al contexto en el que es representado, pues tiene la particularidad de ser multiforme. En ocasiones el diablo recurre al uso de formas animalescas que recuerdan las representaciones utilizadas en la Antigüedad, y que utiliza para pasar desapercibido en contextos residualmente premodernos. En la obra de Geisse el diablo utiliza la figura de una cabra negra que busca incansablemente arrebatarse los animales de su rebaño al protagonista. Esto recuerda las primeras interacciones entre las formas de vida premodernas y las primeras manifestaciones del capitalismo mercantil. El diablo acecha el modo de vida premoderno, irrumpe en sus formas de vida y se apropia de los recursos económicos que permiten la subsistencia de la comunidad.

Una segunda forma que el diablo utiliza es la humana, que además tiene diversas variaciones. La primera de ellas es la que surge con el uso de formas humanas que presentan algún tipo de deformidad y que recuerda la imagen del diablo que es representado como un ser humano deforme en la época premoderna. Esto se relaciona directamente con la sostenedora del colegio *Ricardo Nixon School* quien, a pesar de sus defectos físicos, está a cargo del manejo del dinero en el establecimiento. La mujer decide los pagos y cobros de toda la comunidad educativa y aprovecha todas las oportunidades que se le presentan para manipular y sobornar a los inspectores del Ministerio de Educación.

El diablo también es representado bajo la idea del ideal estético de la época postmoderna, de una aparente perfección física, donde controla universos bursátiles con la ayuda de las mujeres que seduce. Otras figuras humanas utilizadas por el diablo utilizan el sexo y el deseo como una herramienta de explotación. Estas figuras están coincidentemente representadas por mujeres- diablos, quienes se valen de todo tipo de estrategias para explotar o provocar algún tipo de precarización laboral y pérdida de condiciones de vida adecuadas para el desarrollo integral de los personajes. También es posible encontrar el arquetipo de la *femme fatale*, quien a través del deseo procura que se produzca algún tipo de intercambio comercial entre el personaje y la institución que la mujer-diablo representa.

El diablo como alegoría del capitalismo utiliza las formas animales y humanas para concretar los intercambios comerciales que resultan en la pérdida de calidad de vida o de anhelos de los personajes con quienes interactúa, y subsiste a partir de la existencia de fantasías y de ideas que nos instan a consumir productos y servicios, incluso cuando no son de necesidad, provocando el endeudamiento progresivo de los individuos. El deseo y el sexo son recursos comunes en las estrategias de *marketing* de las campañas publicitarias, por lo que no es raro encontrar la imagen femenina seduciendo en pos del consumo.

Con respecto a la crítica que hace el campo cultural chileno al sistema capitalista, es importante regresar a lo analizado anteriormente. La posición del escritor que decida establecer una crítica profunda y un espacio de resistencia al capitalismo puede verse comprometida dentro del campo cultural, y será decisión de éste arriesgarla. Es interesante observar como en el ordenamiento que propongo en el capítulo uno funciona como una estrategia para observar qué lugares del campo cultural chileno tienen más posibilidades de establecer una crítica significativa al modo de producción capitalista y como los autores allí presentes tratan de decidir, el lugar en el cual quieren o pueden instalarse. Es así como autores del prestigio de Roberto Bolaño pueden articular una crítica al sistema capitalista sin que su proyecto literario se vea comprometido. Los autores que operan desde la frontera tienen una posición similar, con respecto al momento y el lugar desde el que critican el modelo, aunque tienen mucho menos influencia en el campo cultural. Por otro lado, los autores que se encuentran en el centro ven mucho más comprometidos sus proyectos literarios y su lugar

dentro del medio. Sólo los que en este grupo tienen más influencia pueden participar de algún tipo de crítica. Cristian Geisse, además de cuestionar el modelo capitalista, propone espacios de resistencia en sus textos. El autor vicuñense también pone en concordancia su proyecto literario con su proyecto de vida, lo que resulta en una interesante propuesta que intenta subvertir la forma en la que se articula el campo cultural y que se ve reflejada en otros autores jóvenes de su generación, como Daniel Hidalgo y Cristóbal Gaete.

El diablo o capitalismo funciona como una red de influencias, donde todo está bajo su mirada, con la excepción de algunos espacios premodernos descritos en Geisse. Esta red de influencias, a través del poder económico otorgado por el Estado, tiene la posibilidad de modificar las ideologías existentes para perpetuar la propia, influyendo en los sujetos, quienes esclavos de sus deseos, fantasías y obligaciones se convierten en esclavos de un sistema al que Cristian Geisse nos ofrece una forma de resistencia.

El diablo funciona como una representación alegórica del capitalismo ya que comparte diversas características con éste. Es multiforme ya que muta según la necesidad económica e ideológica. Ésta característica puede revelarnos una dimensión deforme o monstruosa del sistema capitalista. También el diablo, al igual que el capitalismo, utiliza el deseo y las fantasías para atraer a los sujetos, pero también apunta al deber como una forma de esclavitud al sistema.

La presencia del diablo como alegoría del capitalismo puede ser identificada en los distintos dominios que existen en el contexto chileno contemporáneo. En el dominio cultural, se evidencia la presencia del capitalismo en intercambios comerciales que involucran al Estado, donde se utilizará al arte como un bien de consumo que deberá validarse a través de intercambios comerciales que le permitan recuperar lo invertido por el Estado. Esto significa que el valor de lo artístico podría malinterpretarse o perderse si se incentiva la idea de que lo artístico es un producto para atraer a las masas, lo que puede finalmente resultar en la subsecuente pérdida de las propuestas culturales más críticas con el Estado o el contexto social, cultural y político.

Es interesante observar que, en la obra narrativa de Cristian Geisse, muchos de los intercambios comerciales se dan entre personas que buscan vender o comprar drogas o bebidas alcohólicas, y que por lo tanto éstas que se han convertido en bienes materiales de

consumo masivo, que en contraposición del uso de los psicotrópicos utilizados en el mundo premoderno, sólo buscan crear dependencia en los individuos, lo que finalmente resulta en la dependencia al consumo.

En lo educativo, el consumo ha mutado para establecerse de forma permanente. La educación ha dejado de perfilarse como un derecho fundamental para convertirse en un medio de consumo y una forma de escalar socialmente. Debido a la incorporación del lucro, se ha profundizado la crisis de la precarización del trabajo docente, resultando en la normalización de las malas prácticas laborales, existentes en algunos establecimientos educacionales en Chile.

El capitalismo al ser una construcción social permea todos los sentidos del desarrollo de las sociedades humanas, por lo que es imposible estar fuera del él, pero esa imposibilidad no significa que no se puedan establecer distintas formas de resistencia, a la que Christian Geisse responde con las formas de vida premodernas en el contexto del capitalismo tardío.

Finalmente, se hace necesario reflexionar sobre los alcances que el desarrollo indiscriminado del capitalismo en todas las áreas del quehacer humano y sobre qué consecuencias puede provocar en una sociedad donde la vida misma termina siendo un bien de consumo, para proponer estrategias que nos permitan desarrollarnos en pos de alcanzar el bienestar. Aunque el capitalismo perpetúe la fantasía de que no hay otro modo de producción que pueda reemplazarlo, es quizá necesario comenzar a plantear una alternativa viable al sistema actual, aunque esto signifique que pueda surgir a largo plazo.

Bibliografía

- Álvarez, Ignacio. “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos”. *Revista Chilena de Literatura* 82 (noviembre de 2012): 7-32.
- . “Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y dos mil”. *Taller de Letras* 51. (noviembre 2012):11-31.
- . “Agua no, caballero; me hace mal: cinco notas sobre En el Regazo de Belcebú, de Cristian Geisse”. Res. de *En el Regazo de Belcebú* de Cristian Geisse. *Letras en Línea*. 5 noviembre 2012. Web. 4 octubre 2016.
- Amaro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y lingüística* 29 (2014): 109-129.
- Areco, Macarena. “Tiempos de hibridez”. En Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente. Realismos, experimentalismos y subgéneros*. Santiago: Ceibo, 2015.
- . “Visión del porvenir y espejo del presente del casi siglo y medio de ciencia ficción chilena”. En Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente. Realismos, experimentalismos y subgéneros*. Santiago: Ceibo, 2015.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Editorial Taurus. 1991.
- Beristain, Helena. *Diccionario de Retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 1995.
- Carrasco, Gastón. “Dios, da bebida a esos muchachos”. Res de *En el Regazo de Belcebú* de Cristian Geisse. *Revista El desconcierto*. Número 6, 2012. Web. 4 octubre 2016.
- Carus, Paul. *The History of The Devil*. New York: Dover editions, 2008.

- Cofré, Violeta. “(Reseña) Violeta Cofré: El infierno de los payasos, relatos salvajes”. Res. de *El infierno de los payasos* de Cristian Geisse. *Hysteria*, 2015. 5 octubre 2016.
- Coloma, Marco Antonio. “Picaresca chilena”. Res. *Ricardo Nixon School* de Cristian Geisse. *Revista Dossier* 32. Año 2016:71-2.
- Delbanco, Andrew. *La muerte de Satán*. Trad Jaime Collyer. Santiago. Editorial Andrés Bello, 1997.
- Duménil, Gérard, Michaël, Löwy, y Emmanuel Renault. *Las 100 palabras del Marxismo*. Trad de Juanmari Madariaga. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- Eagleton, Terry. *Las ilusiones del postmodernismo*. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Eltit, Diamela. *Mano de obra*. 2002. En sus *Tres novelas*. Santiago: Fondo de cultura económica, 2004.
- Espinosa, Patricia. “Fauna colegial”. Res de *Ricardo Nixon School* de Cristian Geisse. *Las últimas noticias*. 27 Mayo 2016. Web. 6 octubre 2016.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. “Prólogo”. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996.
- Geisse Navarro, Cristian. *En el Regazo de Belcebú*. Valparaíso: Ediciones perro de puerto, 2011. Print.
- . *El infierno de los payasos*. Ediciones Altazor, 2013.
- . *Ñache*. La Serena: Bordelibre Ediciones, 2015.
- . *Ricardo Nixon School*. Santiago: Editorial Planeta, 2016.
- Goic, Cedomil. *Brevísima relación de la novela hispanoamericana*. Madrid. Biblioteca Nueva, 2009.

- González Alfonso, Felipe. “Los infiernos verdaderos del ñache y ciertos polvillos: “¿Has visto un dios morir?”. Res de *En el regazo de Belcebú* de Cristian Geisse. *Intemperie*, Año 2012. Web. 5 de octubre 2016.
- Harnecker, Marta. *El capital: conceptos fundamentales*. Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- Hidalgo, Daniel. “En el Regazo de Belcebú: La horrorosa provincia”. Res de *En el Regazo de Belcebú* de Cristian Geisse. Paniko.cl. Marzo año 2012. Web. 5 de octubre 2016.
- Huneus, Marcial. “Transformaciones de un género: policial y neopolicial chileno”. En Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente. Realismos, experimentalismos y subgéneros*. Santiago: Ceibo, 2015.
- Jameson, Fredric. “Postmodernism and consumer society”. En Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1983.
- . “The cultural logic of late capitalism”. *New Left Review*, 146, 53–92. 1984.
- . *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor distribuciones S.A., 1989.
- . “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional”. Trad. Ignacio Álvarez. *Revista de Humanidades* 23 (junio de 2011): 161-193.
- . *Representing capital: a Reading of volume one*. London: Verso, 2011.

- Larraín, Jorge. *¿América Latina moderna?: Globalización e identidad*. Santiago: LOM Ediciones, 2011.
- Mandel, Ernst. *Late Capitalism*. Trad. Joris De Bres. London: NLB, 1975.
- Manzi Cembrano, Jorge. “Experimentalismos en la novela chilena reciente. La ilegibilidad como estilo”. En Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente. Realismos, experimentalismos y subgéneros*. Santiago: Ceibo, 2015.
- Moncada, Felipe. “En el Regazo de Belcebú: Cuentos de Cristian Geisse.” Res. de *En el Regazo de Belcebú* de Cristian Geisse. *Letrass5*. Año 2012. Web. 5 de octubre 2016.
- Morales, Leonidas. “Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea”. *Novela chilena contemporánea*. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Morandé Court, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago: Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984.
- Moreiras, Alberto. “Posdictadura y reforma del pensamiento”. 1993. En Richard, Nelly (ed.). *Debates críticos en América Latina 1*. Santiago: Arcis – Cuarto Propio – Revista de Crítica Cultural, 2008.
- Muchembled, Robert. *Historia del Diablo: Siglos XII-XX*. Trad de Federico Villegas. México. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *A History of the Devil from the Middle Ages to the Present*. Trad de Jean Birrel. Cambridge: Polity Press. 2003.

- Olea Rosenbluth, Catalina. "Realismo(s) en la narrativa chilena reciente". En Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente. Realismos, experimentalismos y subgéneros*. Santiago: Ceibo, 2015.
- Opazo, Jonnathan. "Ñache (Cristian Geisse Navarro)". Res de *Ñache* de Cristian Geisse. *Lo que leímos*. 4 de septiembre de 2015. Web. 5 de octubre 2016.
- Ortiz, David. "Crítica: En El Regazo de Belcebú". Res de *En el Regazo de Belcebú* de Cristian Geisse. *Letrina y letras*. 14 de julio de 2012. Web. 6 de octubre 2016.
- Preminger, Alex. Warnke, Frank J. Hardinson Jr., O.B. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. London: Macmillan Publishers, 1974.
- Pino Saavedra, Yolando. *Los cuentos folclóricos de Chile*. Tomo II. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1961.
- . *Los cuentos folclóricos de Chile*. Tomo III. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Caracas: Editorial Fundamentos, 2011.
- Ruiz, Rodrigo. "Crítica del libro "En el regazo de Belcebú". Res. de *En el Regazo de Belcebú* de Cristian Geisse. *El desconcierto.cl*. 11 de enero de 2013. Web. 5 de octubre 2016.
- Sanhueza, Leonardo. "Droga diabólica produce estragos en infames tugurios de Valparaíso". Res. de *Ñache* de Cristian Geisse. *Las últimas noticias*. 17 de agosto de 2015. Web. 4 de octubre 2016.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.