



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**  
PROGRAMA DE DOCTORADO  
EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

**Nueva prosa en Chile y la España contemporánea:  
comparaciones culturales en las nuevas narrativas**

por

**Daniel Fernández García**

Tesis doctoral dirigida por

**Dr. David Roas Deus**

y

**Dr. Enric Sullà Álvarez**

Bellaterra, 2016



## **Agradecimientos**

Primero que todo me gustaría agradecer a mis padres, ya que sin su ayuda, estímulo, cariño y esfuerzo me hubiese sido imposible terminar esta investigación. A Susana, porque a pesar de todo siempre has estado ahí, acompañándome y sosteniéndome en este viaje, en todos los viajes. A Felipe y su preocupación. A Andy por el respaldo en silencio. A Mauricio por las conversaciones y las ideas, por el soporte. A Macarena González, Francisco de Torres y a Andrés Vian, por la amistad.

Finalmente, quisiera agradecer a CONICYT – Becas-Chile, segunda convocatoria, por el aporte significativo al desarrollo y finalización de esta investigación doctoral.



# Índice

<b>Prólogo</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo I. Globalización, un laberinto ciego</b>	<b>17</b>
1. La globalización como proceso y sus dimensiones	33
1.1. Hacia las causas posibles	33
1.2. Globalización: crisis de la modernidad y la <i>Carta de ajuste</i>	39
1.3. Dimensiones de la globalización: su imbricación y repercusión en el mundo	44
1.3.1. La universalización de la moral	47
1.3.2. Plan Marshall: la creación de las macroestructuras económicas mundiales	53
1.3.3. La Guerra Fría: explosión del avance tecnológico y comunicacional	58
2. Local y global: dinámicas heterogéneas	76
2.1. ¿Desde dónde se construye lo local?	78
2.2. Global y local: dos caras del mismo proceso	85
<b>Capítulo II. Globalización de la cultura: la porosidad de las fronteras</b>	<b>89</b>
1. La cultura en el contexto global	97
1.1. Cultura y globalización	104
1.1.1. El problema de la cultura	104
1.1.2. Posicionamientos culturales en relación a la globalización	111
1.2. Algunas relaciones culturales: alta cultura, cultura popular y de masas	115
1.2.1. La cadena de negociaciones culturales	125
2. Mediaciones: selección y apropiaciones	136
2.1. Hegemonía cultural nacional, medios masivos, literatura	

y el <i>bypass</i> de la globalización	141
2.2. La globalización cotidiana: espacios de interculturalidad	158
2.2.1. De la TV e Internet a los espacios practicados	162
2.3. Mecanismos de influencia y cambio cultural: hibridación y transculturación	172
3. Globalización y literatura, la (im)probable homogenización cultural	199
3.1. Hegemonía e industrias culturales	202
3.2. Globalización, consumidores y desterritorialización	220
3.2.1. Consumo e identidades desterritorializadas	221
4. Hacia una posible estética literaria desterritorializada y reterritorializada	232
4.1. La ciudad e Internet como formas de representación	234
<b>Capítulo III. Chile y España, relaciones locales y globales en torno a su     literatura</b>	<b>243</b>
1. Algunas similitudes entre procesos socioculturales de Chile y España	251
1.1. Dictaduras	254
1.2. Algunos procesos sociales relevantes	259
2. La literatura en Chile y España frente a la globalización	277
2.1. Literatura y posmodernidad	278
3. Chile y España: veinte años, muchas estéticas, una vertiente	284
3.1. Novelas chilenas y españolas: novelas híbridas, características comunes	289
3.1.1. Apropiación: la hibridación como tal	298
4. Generación X, McOno feat. Mutantes <i>et al.</i> , la mutación como espacio de intersección	307
4.1. La Generación X se roba la película, el videoclip, la música, la rabia, la irreverencia y (casi) alcanza la madurez	328
4.1.1. <i>Héroes</i> de Ray Loriga: <i>Ego Sum</i>	328
- “Heroes” de David Bowie	334
- <i>Héroes</i> de Ray Loriga, made in Spain	340
4.1.2. <i>Las películas de mi vida</i> de Alberto Fuguet: entre dos tierras	346
- No soy de aquí...	349

- El cine como espacio de reterritorialización	357
4.2. Las (re)construcciones históricas de <i>localidades</i> ficticias o la reterritorialización de lo propio mediante el artificio	363
4.2.1. <i>España</i> de Manuel Vilas: la identidad retorcida y multiplicada	365
- Entre España y España... <i>España</i>	367
- España y el traje nuevo del rey	372
4.2.2. <i>Ruido</i> de Álvaro Bisama: la reconstrucción local desde lo popular	381
- El artificio de la realidad en la provincia	383
4.3. Actualización y reenfoques X o instrucciones para acentuar el juego e hipertexto tecnológico	393
4.3.1. <i>Navidad y Matanza</i> de Carlos Labbé, la literatura como juego abstracto	394
- La novela como juego	396
- La hipocresía de la familia chilena	401
4.3.2. <i>Nocilla Dream</i> de Agustín Fernández Mallo, obsesiones hipertextuales	405
- Red de redes	408
- Nocilla: realidad aumentada	412
<b>Conclusiones</b>	<b>415</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>425</b>





## **Prólogo**



Pues es un hecho que el wu se encuentra en los sitios menos imponentes, como en el aforismo cristiano: “piedras rechazadas por el constructor”. Se tiene conciencia del *wu* en cosas tales como un viejo bastón, o una lata de cerveza a un costado del camino. Sin embargo, en esos casos, el wu está en el interior del observador. Es una experiencia religiosa. En este caso un artífice ha puesto wu en el objeto, y no ha sido sólo testigo del wu inherente(...).

En otras palabras, esto anuncia todo un nuevo mundo. No podemos llamarlo arte, pues carece de forma, ni religión (...). Es evidente que no hay palabras para un objeto de esta especie. De modo que tiene usted razón, Robert. La novedad es auténtica.

**Philip K. Dick** – *El hombre en el castillo Alto*

Los anuncios apocalípticos acerca de la novela siempre parecen una exageración, pero en realidad de ellos se puede desprender algo que parece ser una muerte fingida, en la que no muere, sino que da paso y alimenta, aunque sea por oposición, nuevas formas de narrar. La novela parece ser un género literario maleable que se ha amoldado a todas las formas de contar –desde las más orales y concretas hasta las más abstractas–, a cada época y cultura. En ese ejercicio de flexibilidad y adaptación constante alcanzará inevitablemente puntos en los que se encuentra abúlica y estática, moribunda, pero ese es solo el paso previo a una mutación.

Las muertes de la novela siempre me han interesado no como concepto sino como cambio en sí mismo: pasar de un punto a otro y mutar acarreado las huellas de lo anterior, esto es, las narraciones de vanguardia y sobre todo de *la* vanguardia hispanoamericana, desde los escritores de principios del siglo XX hasta las nuevas expresiones narrativas que introducen en su estructura formas de expresión derivadas de los medios de comunicación y de las ciencias duras. Así, en mi primer viaje a España para realizar mi master en Literatura y Estudios Culturales, pude conocer a fondo la narrativa que se estaba produciendo en el país relacionada con este interés mío por la narrativa, y sobre todo, por la novela contemporánea y su relación con los medios de comunicación, que coincidentemente se prestaba muy bien para el análisis mediante los estudios culturales. Lo anterior, sumado a mi conocimiento de la narrativa chilena

contemporánea, me llevaron a plantearme qué similitudes tenían ambos movimientos y si se diferenciaban en algo.

Así fue como elegí a tres autores de cada país cuyas narraciones contuvieran la mayor cantidad de guiños a productos culturales como discos, programas de radio y televisión, películas, videojuegos, etc., y que hubiesen publicado al menos dos novelas entre el final de la dictadura chilena, 1990, y el inicio de esta investigación, 2010, considerando la necesidad de que ambos países estuvieran en las mismas condiciones políticas y al inicio del proceso de globalización. Una tercera condición consistía en que parecieran representativas de las estéticas respectivas a partir de las críticas, reconocimientos o ventas; sin embargo, la precariedad de la industria editorial en Chile, derivada de las políticas dictatoriales y el poco apoyo al desarrollo del libro y la cultura, en general, en democracia –esta investigación es uno de los pocos ejemplos del apoyo del estado–, solo me permitió recopilar la novelística completa de poco más de seis autores según los criterios anteriores. Del conjunto elegí tres obras de autores chilenos que tuvieran bastantes similitudes estéticas con las obras de tres autores españoles. La selección definitiva se compone de, por parte de Chile, *Las películas de mi vida*, de Alberto Fuguet, *Ruido*, de Álvaro Bisama, y *Navidad y Matanza* de Carlos Labbé; y por España, *Héroes*, de Ray Loriga, *España*, de Manuel Vilas, y *Nocilla Dream*, de Agustín Fernández Mallo.

Esta investigación se ha planteado como objetivo la revisión de los nuevos narradores (novela) españoles y chilenos para definir si han sido capaces de generar nuevas estrategias o procedimientos narrativos y/o temáticas que estén relacionados con la adquisición de referentes culturales externos a su “propia” identidad o cultura, que sean comunes para ambas literaturas y que demuestren un deseo de innovación o de ruptura literarias relacionadas con la incidencia de la globalización que podrían provocar eventualmente una homogenización cultural, al mismo tiempo que detectar si es que existen elementos culturales de lo local, entendido como lo propio, que modifiquen esa pretendida homogenización.

Para poder cumplir el objetivo, no nos hemos limitado a la teoría de la literatura y hemos tenido que ampliar nuestra aproximación metodológica siguiendo las líneas de los estudios culturales, principalmente la escuela de Birmingham –Stuart Hall y Raymond Williams–; los estudios latinoamericanos desde la perspectiva de Néstor

García Canclini, Jesús Martín Barbero, Nelly Richard y Beatriz Sarlo; la sociología de la literatura a partir de las reflexiones de Bourdieu, entre otras, con el fin de dar mayor riqueza y alcance al análisis de las obras y entender las dinámicas de intercambio cultural y conformación de lo propio. Desde estas perspectivas se tratarán conceptos clave como globalización, cultura, hibridación y transculturación, para poder explicar la manera en que se producen las dinámicas con las que la globalización puede homogenizar la literatura y, por extensión, la cultura de ambos países a partir de un centro irradiador estadounidense.

Así, primero que todo, se hizo necesario revisar las diferentes definiciones de términos como globalización y cultura, dos términos que son en sí mismos sumamente complejos. Muchas de las definiciones revisadas de ambos conceptos tendían al reduccionismo y no permitían una profundización adecuada en el análisis. Así fue como se desecharon las visiones acerca de la globalización de Immanuel Wallerstein, David Held o Anthony Giddens; se recogieron, en cambio, aspectos parciales de las definiciones de Roland Robertson y Zygmunt Baumann; pero las características más relevantes fueron adoptadas desde las reflexiones Ulrich Beck y Manuel Castells, principalmente, en las que se hace énfasis en la interrelación local-global a través de procesos de negociación, coordinación, confrontación y cooperación, establecidos ya no solo por las élites a nombre de lo nacional, sino que también involucrando a las clases populares a través de la democratización de la cultura.

Este encuentro entre lo local y lo global no se establece por tanto en una lógica binaria de homogenización y resistencia, sino que lo local recoge los repertorios culturales de la globalización y viceversa, que se hibridan en un proceso de desterritorialización y reterritorialización en el que se generan nuevas identidades que escapan a las delimitaciones nacionales. Recogemos la *hibridación* como concepto de Néstor García Canclini porque permite una explicación amplia del proceso sin restringirlo analíticamente a las dimensiones de la globalización –económica, social, cultural y política y comunicacional-, error en el que cae Arjun Appadurai. La desterritorialización y reterritorialización se producirán al interior de las ciudades –proceso que se extiende parcialmente a lo rural- y darán paso al arte híbrido, que combina diferentes elementos elegidos de cualquier repertorio considerado pertinente para construir una nueva significación, un nuevo sentido, una nueva identidad.

Estos son los elementos de análisis básicos que se utilizarán para delatar cómo funcionan los repertorios culturales globales, por llamarlos de alguna manera, dentro de las obras. Esto no significa que no tengamos en consideración las características estéticas propias de los textos, ceñidos a la llamada literatura postmoderna. De ahí que examinemos las características de esta corriente estética como una de las partes del análisis, centrándonos en las visiones de Bertens y Fokkema (1997) y de Lewis (2001) para adentrarnos en las características, estrategias y procedimientos utilizados en los textos.

De esta manera, en el primer capítulo nos encargamos de discutir las visiones de la globalización más atingentes a nuestra investigación para decantarnos por una definición de globalización que recoge básicamente, como ya hemos adelantado, la definición de Roland Robertson, matizada con las precisiones de Ulrich Beck y Néstor García Canclini. Además en este capítulo se establece la forma en que se han generado los flujos culturales a partir de las dimensiones de la globalización, que funcionan como catalizadores y no como determinantes en esta investigación.

El segundo capítulo explica las dinámicas entre lo global y lo local a partir de la influencia del habitus y los imaginarios en la cultura, entendido el primero de ellos como el proceso de reafirmación de los espacios sociales en los que inserta el sujeto -P. Bourdieu-, y el segundo de los conceptos, como proyección de lo que no está delimitado por el habitus -N. García Canclini-. Esta dinámica se resume en la lucha de las élites por mantener la hegemonía nacional como una imposición moderna de reafirmación identitaria, filtrando repertorios culturales externos a lo local y resaltando las tradiciones populares rurales idealizadas y los símbolos nacionales. Esto ocurre así más o menos desde la entrada de los ideales de la modernidad en los estados nacionales hasta cuando comienza la democratización de la cultura, desviando la cultura de los controles nacionales y estableciendo contacto directo con las clases populares, aportando nuevos repertorios culturales y quebrando la hegemonía de la identidad nacional, desterritorializando y reterritorializando los repertorios culturales para establecer nuevas formas de identificación individual o colectiva que trascienden las fronteras territoriales. Todo esto impulsado especialmente por los avances en las tecnologías de la información y comunicación, su mediación para la imposición de hegemonías y la interacción con las clases populares.

El tercer capítulo se divide en tres partes. La primera contextualiza a los escritores chilenos y españoles de acuerdo a los procesos sociales que se vivieron desde finales de las respectivas dictaduras, hasta la constitución de la primera camada de escritores que analizamos, y como estas condiciones sociales pueden influir o no en las representaciones de las obras. Hacia el final de esta parte, se hace énfasis en las condiciones del mercado editorial y la influencia de los especialistas y el mercado en el desarrollo de la literatura de ambos países. La segunda parte interseca características comunes en los escritores, discutiendo parcialmente el problema de las “generaciones” orteguianas y caracterizando la literatura posmoderna con el fin de proceder al análisis de las obras.

La tercera parte consta del análisis crítico de las obras en función de los conceptos de hibridación, hipertexto como intertexto y en su definición informática; de algunas características posmodernas; y de la (re)mitologización lo propio de las identidades. De este modo, se repasan características comunes en algunas obras de los autores seleccionados para centrarnos finalmente en una novela por escritor, para desarrollar un análisis más exhaustivo, que nos permita mayores aportes a la investigación. Así, en esta sección se pone en evidencia la imposibilidad de homogenización a pesar de la amplitud e impacto de la influencia de la cultura hegemónica anglosajona, específicamente estadounidense, y de otros flujos que pueden colarse por debajo de esa homogenización, y modificarla, tanto como las propias diferencias dadas por lo local.





# **I**

## **Globalización, un laberinto ciego**



En la universidad donde estudié mi licenciatura existía un mito que decía que Jorge Luis Borges había nacido en una biblioteca, rodeado de todos los clásicos, como en el Nacimiento. También se decía que había aprendido a leer antes de aprender a caminar -porque también los libros le enseñaron a caminar-; que había sido amantado por los modernos e instruido por los clásicos; y que por esas cosas de la vida había leído *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* en inglés primero que en español porque, en la biblioteca infinita en la que creció, se encontró con aquel primero que con éste.

El mito claramente está inspirado en el cuento “La biblioteca de Babel”, perteneciente a *Ficciones* (Borges, 1944/1984), donde se crea un universo –la biblioteca- que al parecer es infinito, pero que el narrador cree que, por la posibilidad combinatoria de los signos, sería más bien una biblioteca “limitada y periódica”, y que a su vez, por este mismo corolario, en ella estarían contenidos todos los posibles libros, en todas las posibles lenguas, es decir, sería una biblioteca finita pero total, que estaría sumida en un caos, pero que al mismo tiempo, al ser periódica, transformaría ese caos en un tipo de orden.

Así, el mundo del cual se alimenta Borges, según el mito de la facultad, es un mundo mediado por los libros. Sus viajes y conocimientos, su interacción con las personas, sus discusiones, e incluso los premios que hubiera recibido, todo, lo habría aprendido a través de un libro.

Todos entendemos que este mito es tan imposible como las narraciones del mismo autor, y que muchas de las declaraciones de este erudito no son más que la construcción de un mito sobre su persona. Sin embargo, actualizando la narración de *La biblioteca de Babel* y el mito acerca del autor, podemos hacer un parangón metafórico con Internet y con los autores de hoy día.

El narrador del cuento mencionado habla de una biblioteca total, en la que cabe todo, “el universo (que otros llaman biblioteca)” está contenido en ella misma: un Aleph finito pero paradójicamente infinito. Eso podría considerarse hoy Internet: una biblioteca de estructuras lógicas y definidas, que permiten una búsqueda eficiente, de la cual no sabemos dónde termina o siquiera dónde empieza –evitando por supuesto el inicio temporal de la red-, generando una suerte de estructura rizomática, que contiene, si no todo el conocimiento del mundo, sí buena parte de lo que la humanidad ha recopilado como información hasta el día de hoy. Es indudable, por otro lado, que cada día aparece nueva información que debe ser anexada e indexada para su búsqueda, pero al mismo tiempo hay tanta gente conectada generando información y almacenándola<sup>1</sup>, que no es de extrañar que en un futuro no muy lejano tengamos casi toda la información creada en el pasado en un solo “lugar” virtual.

Borges, como la gran mayoría de escritores de todas las épocas, se alimentaba del mundo que lo rodeaba y de su cultura. Los textos impresos le permitían saber y conocer de manera mediada quiénes eran los Maasai, los ritos ancestrales de las llanuras siberianas, las reflexiones de occidentales desde los presocráticos hasta Heidegger, pasando por una amplitud ingente de escuelas de pensamiento. Sin embargo, también le hubiesen permitido adentrarse en cuestiones como la construcción de anaqueles para sus libros; impregnarse de conocimientos místicos y/o esotéricos -como algunas veces hizo-; entender cómo funcionaba un transistor y un largo etcétera. En otras palabras podríamos decir que metafóricamente para Borges los libros funcionaban como los medios de comunicación, pero más específicamente, como Internet para los escritores

---

<sup>1</sup> Según el sitio *Internacional Communication Union* (2013), dependiente de la ONU, el total de usuarios de Internet para el año 2005 correspondía al 16% de la población mundial -8% en los países en vías de desarrollo y 51% en los países desarrollados-; mientras que en el 2010 el porcentaje se eleva hasta el 30% de la población mundial -21% en los países en vías de desarrollo y un 67% en los países desarrollados-, y se proyectaba alcanzaría al 39% de la población mundial para 2013. Es decir, la cifra de usuarios prácticamente se duplicó en 5 años, cuestión que permite entender la velocidad de crecimiento en usuarios y la penetración de esta tecnología en los países desarrollados –un 67% de usuarios nos da una idea de la penetración-, pero al mismo tiempo entrega una noción de la forma en que el mundo se está conectando.

de hoy, aunque sin desconocer, al mismo tiempo, que para estos últimos “la red” y la era digital/virtual en general, suman herramientas de información, conocimiento e inspiración al material impreso y la realidad circundante.

Nos resulta más o menos claro que los escritores funcionan influenciados por la realidad que los rodea en un sentido pragmático y estético, en referencia a la relación que se produce entre el concepto aristotélico de mimesis y la realidad, y no exclusivamente a influencia y/o inspiración que puede causar en ellos.

La realidad pragmática completa, interna y externa, influencia al escritor a través de sí y del contexto que lo rodea y que puede condicionar ciertas prácticas relacionadas con el quehacer artístico y literario -cultura y época, por ejemplo-, pero no determina necesariamente una obra o una estética, aunque cualquier persona que necesite comunicar un pensamiento original precisa de los elementos que lo rodean para comunicarlo y crearlo –ambas cosas al mismo tiempo en el caso de la literatura<sup>2</sup>-. De ahí que el uso referencial del lenguaje –arbitrario y consensuado en cuanto signo- se aplique en la mayoría de la literatura para comunicar y crear ideas y “mundos”, es decir, que la literatura utiliza gran parte de la realidad que la rodea para expresarse, para comunicar lo que pretende a través de un texto, sea una idea como el planteamiento de relación entre la verdad y el filósofo en el mito de la caverna de Platón, o la descripción de animales fabulosos como los que aparecen en el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto.

Teniendo esto en cuenta, es muy difícil que un autor hable de aquellas cosas que no conoce o imagina sin apoyarse en la referencialidad del lenguaje. Y parece más difícil aún que quiera comunicar ideas o pensamientos que no tengan un referente concreto a un interlocutor que no los conozca -una ficción, por ejemplo- a menos que construya estas ideas a partir de referentes comunes conocidos<sup>3</sup> (Eco, 2000). Y es justamente esa lógica de la que parte J.R.R. Tolkien, por mencionar un ejemplo más contemporáneo que Ariosto, para construir un mundo como el de *El señor de los anillos*, plagado de seres que no podrían existir según las leyes naturales que conocemos

---

<sup>2</sup> Teniendo en cuenta las aportaciones de J.L. Austin y John Searle en relación a los actos de habla.

<sup>3</sup> Esto no implica necesariamente que el autor de un texto asuma que todo el conocimiento de la realidad es toda realidad posible. La mayoría de las personas son conscientes de que la realidad que perciben o que han percibido hasta un punto preciso de sus vidas, pero también están conscientes que no es la única realidad posible y total. De ahí las nociones de probabilidad que todos manejamos. Por otro lado, parece importante destacar la diferencia entre una ficción y un documento, en la que se define un documento como un texto, en sentido amplio, que remite a la realidad (Ricoeur, 2002: 15-36).

y aceptamos. La misma lógica se puede aplicar a la descripción que hace el protagonista acerca del escudo que ha dibujado Nadja o a la descripción que hace Flaubert de la muerte de Emma Bovary, que el lector puede entender aunque no haya vivido en la Francia de mediados del siglo XIX.

Pero los escritores desde siempre se han dejado influenciar por la realidad que los rodea, bien como cultura, bien como mero referente o contexto, o bien como ambos. Cabe destacar que el mundo que rodea al escritor no necesariamente impele a que éste se centre en la realidad inmediata para que las musas desciendan. Así, en sentido estético, el contexto en el que se encuentra o su propia visión de lo que es la literatura, tienen como implicancia que tome su mundo inmediato y quiera representarlo en función de las emociones e influencias que produce en él su propia contemporaneidad. También puede que él tome más bien las influencias mediadas de culturas contemporáneas, aunque no conozca muchos elementos a cabalidad o de primera fuente, para caracterizarlas superficialmente –a través de estereotipos y prejuicios, si se quiere- o ficcionalizarlas. Un tercer tipo de influencia podría provenir de una época que no vivió y que necesita reconstruir, ya sea como germen o antecedente directo -o indirecto- de su “propia” cultura o de una ajena, para interpretarla y reelaborarla, adaptándola a su época, o como mera guía estética aplicada a su propia contemporaneidad.

En los dos primeros casos se hace referencia a un corte sincrónico, un tiempo que transcurre durante la vida del escritor y que, idealmente, no esté muy lejano de sus propias vivencias. En el tercer caso hacemos referencia a un análisis más bien diacrónico de la cultura, que implica un proceso de cambio cultural que es directamente proporcional a la cantidad de tiempo transcurrido cuando se mira a una cultura en dos tiempos diferentes, o cuando una cultura se mira a sí misma en un período de tiempo que le permita asumirse como una cultura distinta<sup>4</sup>.

Para establecer cómo es que los escritores han utilizado desde mucho tiempo atrás estas estrategias, podemos analizar un par de ejemplos que pertenecen a culturas consideradas clásicas, para después abordar gradual y brevemente el problema hasta nuestros días, y tratar de entender un cambio fundamental provocado a raíz del proceso de la *globalización*, a saber, la influencia de culturas de manera casi inmediata, mediada sólo física e ideológicamente –en sentido althusseriano-, porque sólo existe *un*

---

<sup>4</sup> No pretendemos discutir en este capítulo el constante devenir de la cultura y de su influencia en la construcción identitaria del sujeto del discurso. El capítulo siguiente ahonda en estos aspectos.

*diferencial* temporal, matemáticamente hablando, que prácticamente elimina la mediación provocada por el paso del tiempo y su consiguiente distorsión.

Así las cosas, podríamos considerar que ya en la Grecia clásica los escritores de tragedias podían verse inspirados por la influencia de su propio contexto, de su propia contemporaneidad. Sabemos que la mayoría de las tragedias griegas hacían referencia a sus mitos, los que se basaban principalmente en la *Iliada*, la *Odisea* y *Los trabajos y los Días*, pero luego se matizaban con hechos históricos en los que los dioses por lo general intervenían de manera que podían inclinar la balanza a favor de los protagonistas o antagonistas de estas historias. Dentro de este marco, una de las obras que más llama la atención en esta investigación es *Los persas* (472 AC) de Esquilo. Esta es una de las más antiguas obra griegas que se conservan y sobre la cual reflexiona Aristóteles para dictar los parámetros de la tragedia en su *Poética* (1974). La obra se inicia con el fin de la batalla de Salamina y el regreso de Jerjes a Susa, la capital de Persia. La batalla había tenido lugar ocho años antes de su representación y el mismo Esquilo participó en ella. Este elemento, el uso de un hecho contemporáneo, nos permite entender que más allá de la mitificación de hechos, del adoctrinamiento moral o de determinada estética, el autor usa sus experiencias como argumento y referente para mostrar la historia de otro pueblo, su representación, y la representación que a través de esos otros, da de sí mismos. Veámoslo en más detalle.

La obra habla de una cultura que no le pertenece, la persa, y un hecho que desconoce, las condiciones en que volvió Jerjes a Susa; sin embargo, a lo que el texto hace referencia principalmente es a su entorno inmediato en primer término, es decir, por más que hable del rey Jerjes y su corte, la obra está enmarcada en un hecho histórico del que fue partícipe el autor y que, por tanto, pertenece a su realidad inmediata. En sentido estético, tampoco está claro que pretenda retratar la “realidad” -en cuanto mimesis como concepto aristotélico-, sino más bien recrear los valores de la sociedad helénica de la época –como el *areté*, por ejemplo- a través de los enemigos derrotados, generando para ello una ficción, su obra. Así no sólo muestra unos enemigos dignos que han sido vencidos, sino al mismo tiempo, la victoria de los helenos que a través de este recurso –la historia del otro- se transforma en una forma de reconocimiento a sus propios valores. Cabe destacar, no obstante, que los valores del pueblo persa no



necesariamente se correspondían con los de los helenos, lo que implica que el proceso que realiza Esquilo para retratar a los persas es transformarlos en otra forma de helenos.

En general, cualquier apropiación cultural siempre tiene un factor de adaptación a la cultura y conocimientos propios -cosa que más adelante será tratada-, pero lo que ocurre en este caso es que el dramaturgo no trata de acercarse a una cultura diferente, sino que sólo habla de los valores de su propia cultura insertos en otra, como una especie de proyección positiva. Así, Esquilo sólo habla de la cultura en la que vive en esos momentos, con los ideales que encarna, con todo lo que esto implica, incluso enfrentarse a sí mismos para demostrar su propio valor.

Este ejemplo entra en claro contraste con la mayoría de las demás obras griegas que conocemos, que han llegado completas hasta nosotros y que en muchos casos ganaron la competencia de tragedias en su época, ya que la mayor parte de ellas suele hablar de un tiempo pretérito, de acciones heroicas míticas que se fueron transformando en leyenda, y que cimientan su vez el nacimiento de muchos valores de los griegos. Es cierto que esos rasgos tienen una repercusión directa en la sociedad en la que vive cada uno de los espectadores de la obra, y es claro también que lo que pretenden es aleccionar a la audiencia a través de una representación estéticamente cuidada –el concepto de catarsis (Aristóteles, 1974) es fundamental en este punto-, pero no podemos saber hasta qué punto los espectadores podían entender que lo que “mostraban” las obras griegas se correspondía con su contemporaneidad o que incluso eran *ideales* – insisto en el énfasis- aplicables a su propia vida.

A pesar de lo antes dicho, cabe mencionar que muchas de estas obras cobran sentido fácilmente como antecedentes directos de las leyes y ritos que los griegos tenían establecidos, tanto como de valores y comportamientos sociales. Así, por tanto, parece que pueden funcionar, estas leyes y ritos, como explicación acerca de cómo y por qué los elementos de la cultura funcionaban de esa manera en su sociedad.

Por otro lado, no nos parece necesario hacer mayor énfasis en la comedia desde esta perspectiva, ya que el humor, para que cause risa, debe descansar en referentes próximos y fáciles de reconocer y entender. De ahí que constantemente se alimente del mundo más inmediato que lo rodea. Esto incluso queda más claro bajo la definición de Aristóteles: “Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores y aquella mejores que los hombres reales” (1974: 48a

15); luego especifica un poco más dividiendo los caracteres particulares de cada una y diciendo acerca de la comedia: “Y los [caracteres particulares] más vulgares [imitaban], las de los hombres inferiores”(48b 25); a esto podemos sumar la etimología de la palabra comediante –*komodioí*-, que sitúa a los comediantes en los suburbios de la ciudad, excluidos con deshonor (48a 35). Además, si observamos a los personajes que plagan las comedias griegas, vemos que hay una serie de estereotipos risibles y burlas a hombres públicos<sup>5</sup>. Estos estereotipos están extraídos, muy probablemente, de personas que vivían en la polis y que mostraban los peores defectos, es decir, la comedia crea sus personajes basándose en la observación de su propia cultura, de su propia sociedad.

Ambos géneros fueron practicados también por la cultura latina, cuyos primeros antecedentes se pueden encontrar ya en el periodo de la República, con la expansión de ésta a varios territorios griegos -III A.C.-, en autores como Livio Andrónico y Plauto. Sin embargo, esta influencia no implica una mera copia de los textos griegos, sino una adaptación para el mejor entendimiento del receptor latino, como lo hizo Livio Andrónico en su traducción de la Odisea griega, *Odusia*, el nombre latino de la obra (Kenney y Clausen, 1982: 58-59). Esta adaptación específica implica que quien traduce la obra sabe que no sólo hay diferencias lingüísticas, sino también una carga cultural que viene asociada a esta misma diferencia y que provoca la necesaria adaptación en ambos sentidos.

Los primeros cambios en la comedia se produjeron con la mayor influencia de la *Nueva Comedia* griega, que se había distanciado de la *Antigua* -i.e. Aristófanes- en el tratamiento de los temas, y que se adaptaban mejor a los requerimientos de la república, sobre todo en cuanto al tratamiento de la política y los personajes públicos. En cuanto a la tragedia, los cambios y adaptaciones fueron mucho más profundos hacia el inicio del imperio con Séneca, quien intervino profundamente las obras griegas en su traducción. Así lo apuntan Kenney y Clausen, “Yet the Senecan tragedies cannot properly be called *translations* from the Greek [...]. There is hardly a line in which Seneca reproduces the Greek word for word” (1982: 521). De todas maneras, debido a la distancia física y temporal de la cultura griega clásica, no creo que Séneca se sintiera demasiado

---

<sup>5</sup> Estos son sólo algunos elementos con que se puede ejemplificar el apego de la comedia a su propio tiempo, ya que también podemos hablar de referencias políticas, folklóricas y de hechos relevantes de la época en muchas comedias.

presionado a seguir esos preceptos, a menos que hubiese querido conscientemente seguir la estructura y contenido que Aristóteles analizó en la *Poética*.

La influencia cultural, en este caso, está mediada por un conjunto amplio de factores, pero quizás los que más resaltan corresponden a la diferencia temporal que existe entre los clásicos griegos y los latinos, y a las diferencias propias de esas dos culturas.

Así tenemos dos de los tres tipos de influencia de los que habíamos hablado: una influencia contemporánea del mundo inmediato que rodea a Esquilo, y el que proyecta a su vez en una sociedad que sólo identifica como ajena, pero de la que no le interesa representar ningún otro aspecto más que la proyección de sí mismo. En el caso de Livio, Plauto y Séneca, sí existe un interés profundo por la cultura griega, tanto que además entienden que hay diferencias entre ambas culturas, por más cercanas que sean, y tratan de adaptar o aprovechar de ella lo que les sea más útil.

Algunos autores se han dedicado a explicar el fenómeno de las influencias de culturas y estéticas del pasado sobre el arte y la literatura, como Harold Bloom (1991), por ejemplo, estableciendo el desarrollo del arte en función de esas estéticas, a veces adoptadas y adaptadas a su momento; o de quienes se han encargado de dirigir la mirada a su época, más allá de lo que la tradición propone, en busca de una expresividad específica.

Este pendular entre una estética clásica y la *avant-garde*, ejemplificado como corrientes estéticas e históricas por Arnold Hauser (1959/1964), o trabajado como *la tradición de la ruptura* por Octavio Paz en (1974); muestra que escritores y, en general, artistas atraen hacia sí un mundo no necesariamente propio, pero del que tratan de apropiarse a través de estéticas, de discursos o de diversas representaciones culturales, a pesar, incluso de la lejanía temporal. Por otro lado, también se dejan invadir por lo que los rodea en su entorno inmediato para inspirarse o representarlo. En ambos casos el objetivo es construir una mirada propia y al mismo tiempo amplia.

Partiendo de esta premisa y sin entrar en detalles de lo que ocurre entre el final de la “Edad de Oro” de la literatura latina y el Renacimiento, podemos ver fácilmente que la literatura, y el arte occidental en general, ha pendulado entre la repetición y adaptación de patrones estéticos de culturas previas, canonizadas, como durante el Renacimiento, pero en el que se incluyeron descubrimientos propios de la época, como

el uso de la perspectiva o los temas cristianos en paralelo con temas de la cultura clásica en la pintura, por ejemplo. En la literatura, Dante ya mezcla temas y formas de la literatura clásica con temas cristianos y formas propias del uso florentino de la época; en el otro extremo, Shakespeare utiliza el tema de la Orestíada y la retrabaja creando *Hamlet*, como curiosamente también lo hizo Livio Andrónico con la *Odisea* o Séneca en sus tragedias.

Por otro lado, y ya en plena época moderna, según Hauser, el movimiento romántico romper con el racionalismo ilustrado, por un lado, y con las tradiciones asociadas a su época, por otro, y no necesariamente con las influencias de los temas o las formas clasicistas, y para eso indagará en la historia, porque su relación con el pasado, y más precisamente con épocas en las que se produjera algún tipo de ruptura con la tradición, es un constante *déjà vu*: “Ninguna generación [hasta ese momento] tuvo tan agudamente el sentimiento de ser heredera y descendiente de periodos anteriores, ni poseyó un deseo tan definido de repetir simplemente un tiempo pasado, una cultura perdida y despertarlos a una nueva vida” (Hauser, 1964: 182). Paradójicamente, con el aspecto específico que se identifica de las culturas pasadas es con “los rasgos comunes «románticos» de todas las culturas problemáticas, individualistas y reflexivas derivadas del cristianismo” (1964: 184). Es decir, se acerca a las culturas antiguas que plantean un quiebre con su propia época.

Podríamos seguir hablando de este pendular constante y contradictorio, en función de la representación de la realidad y su conexión con los antecedentes estéticos y sociales, en suma, de una serie de elementos culturales, que se producen dentro de los diferentes “romanticismos” y su evolución<sup>6</sup> –el alemán es diferente del francés, del español y del inglés, tanto como ellos pueden ser diferentes del hispanoamericano-, o dentro de los demás periodos estéticos de la literatura y el arte occidental a lo largo del siglo XIX, como el realismo, el simbolismo, el impresionismo, el expresionismo, el naturalismo –que a su vez toma formas diferentes en Latinoamérica, como el

---

<sup>6</sup> Resulta curioso mencionar el romanticismo hispanoamericano, sobre todo porque da paso a la independencia de diferentes países, bajo el la impronta de los “padres de la patria”, a saber, Bolívar, San Martín y O’Higgins –sin dejar de lado las ideas de Andrés Bello-, que habían sido a su vez influenciados por el romanticismo Inglés –los tres estudiaron en Londres- y por las ideas ilustradas de Rousseau y Voltaire. Quizás es por esta razón, y por la crisis de los países en pleno proceso de independencia, que los textos literarios de la época se acerquen de manera diferente a la estética romántica y produzcan una cuestión más bien *híbrida* –en cuanto al concepto acuñado por García Canclini-, que termina por acercarse más al realismo que al romanticismo.

mundonovismo o el criollismo-, y así hasta llegar a las vanguardias, pero mejor detenernos aquí.

Sabemos que muchas de las formulaciones estéticas que se han descrito se relacionan con el quehacer artístico en Europa y que no se ha tomado en cuenta cómo las diferentes culturas a las que llegaron estos movimientos estéticos, absorbieron estas cuestiones, de manera voluntaria o no. No obstante, hay que tener en consideración que sólo se han planteado los ejemplos anteriores como patrones que permiten sostener que otros mundos han influenciado el “mundo inmediato” y/o “mundo interior” de los artistas. Hasta el momento no hemos tratado cómo estos cambios afectan a otras sociedades o culturas, cosa a las que nos referiremos a su debido momento, con respecto a la investigación que nos convoca.

Es claro que hasta este punto ha sido dejada de lado la cuestión de la influencia inmediata de culturas contemporáneas más alejadas espacialmente en relación a una cultura propia, porque el tiempo que media entre la inmersión o conocimiento de una cultura, su asimilación y la entrega de este saber, aunque sea a través estereotipos, se amplía en proporción directa a la distancia física entre culturas. Así, por ejemplo, el regreso de Marco Polo desde la corte de Kublai Khan a Venecia, después de años viviendo en el extranjero, permitió a la gente que vivía en esa ciudad europea conocer cómo eran las culturas lejanas. Pero ese conocimiento que podían tener del reino de Kublai Khan y de los lugares en los que se encontró Marco Polo, no sólo estaba mediado por el paso del tiempo, ineludible a causa de la distancia espacial, sino también por una visión del mundo que se encontraba inserta en el mismo viajero y la modificación de sus propias costumbres.

Desde esa época en adelante el avance de la técnica es deslumbrante en Europa, en parte gracias al mismo Polo, pero cuando realmente cambian las concepciones de distancia y comunicación es con la revolución industrial; y el avance de la tecnología provoca que la humanidad ahora necesite menos tiempo y sacrificios para llegar a lugares lejanos, que como en el catalejo, da la impresión de que están al alcance de la mano. Desde los cuatro años que tardó en dar la vuelta al mundo la expedición Magallanes/Elcano, hasta la idea de dar la vuelta al mundo en 80 días, pasaron alrededor de 330 años, y desde esa idea hasta que el hombre común pudiese tardar menos de 48

horas en dar la vuelta al globo –u orbitar la tierra en unas cuantas horas-, pasó menos de un siglo.

En la segunda mitad del siglo XIX, una familia burguesa venida de San Petesburgo a Nueva York, puede encontrar cercanía en ciertas costumbres sociales de la burguesía del nuevo país, por la influencia europea, pero sin duda encontrará también profundas diferencias. Para esta familia el viaje no ha significado más que un cambio geográfico, porque lo que consideran propio no ha sido modificado en ellos automáticamente al momento de desembarcar. La adaptación a la nueva sociedad es también paulatina, pero el nivel de adaptación depende, entre otros, de la profundidad de las diferencias culturales y de la capacidad de adaptación del individuo a la nueva sociedad.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir que en la mayoría de los casos las diferencias temporales que implican un desplazamiento físico no cambian la cultura, sino que la dejan en una especie de “suspensión animada”, teniendo que el individuo adaptarse temporalmente a los hábitos, significaciones y relaciones del viaje, a menos que el viaje se considere lo propio, el hogar, como ocurre en las culturas nómadas. También parece más común que el impacto cultural sea directamente proporcional a la cantidad de diferencias culturales, aunque la distancia física entre las culturas no sea demasiada. Cuando hablamos de “impacto cultural” hacemos referencia al grado de dificultad de aceptación -que no tolerancia- mutua de dos culturas en interacción.

Para Marco Polo no debe haber sido sencillo adaptarse a las costumbres de la corte del Khan, como tampoco para la familia de San Petersburgo adaptarse a la vida en Nueva York, manteniendo las distancias; pero la diferencia es que el primero siempre había tenido que adaptarse a diferentes culturas en su viaje, y los anteriores podrían nunca haber salido de la ciudad hasta su viaje al nuevo continente. Es evidente que tanto la personalidad como la identidad del sujeto, van a tener una influencia preponderante en el momento de aceptar, tolerar o simplemente respetar el cambio cultural, pero es claro también que cualquier adaptación requiere un proceso y éste, a su vez, tiempo.

Entonces, hablar del conocimiento, aunque sea superficial, de culturas paralelas dependía del espacio –distancia-, del tiempo y de las diferencias culturales. Sin embargo, durante el último siglo, la distancia y el tiempo han dejado de tener, paulatinamente, la importancia que tenían antes del siglo XX y el mundo ha empezado a

transformarse en el espacio común de varias culturas, debido sobre todo al desarrollo de las comunicaciones.

Ese espacio común ya se puede empezar a visualizar en el desarrollo de las vanguardias, por ejemplo, en el caso del reconocimiento de la originalidad de Vicente Huidobro por delante de Guillaume Apollinaire en el nacimiento del cubismo literario y el creacionismo. En realidad no nos interesa siquiera la solución del problema –una búsqueda casi literario-arqueológica-, lo que sí nos importa es que a raíz del conflicto entre los autores, como apunta Ana Pizarro (1969), se sabe que el poeta chileno ya conoce el escrito de Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* de 1913, el mismo año de su publicación, sin haber viajado todavía a Europa y sin tener ningún tipo de relación ni con el autor ni con su grupo. Poco tiempo después, en 1914, Huidobro da su discurso *Non Seviam*, basado en el escrito del francés y sentando las bases del Creacionismo, mientras, paralelamente, Apollinaire iba dando forma a lo que se conocería como Cubismo Órfico, con características muy similares al Creacionismo. Esta coincidencia no sólo se debe a una sensibilidad común, sino a que en ambos se incubaba la misma idea; en el poeta francés la idea nace directamente de los cubistas, y en Huidobro nace de la mano del mismo Apollinaire, sin conocer de primera mano a los cubistas.

Con esto sólo pretendemos apuntar que ya por el año 1913, existía la posibilidad de comunicarse a tal velocidad que es plausible que dos ideas similares nacieran paralelamente, a partir de un mismo elemento contemporáneo –mediado en el caso del chileno-, en lugares diferentes del mundo, con culturas diferentes, y que, así y todo, lograran llegar a un lugar común, un punto de intersección de ideas, casi al mismo tiempo.

Y he ahí justamente lo que nos interesa, ya que si bien hay mundos –culturas, realidades- que se han filtrado en nuestro mundo, esos solían corresponderse a otro lugar u otro tiempo, mientras que hoy día las culturas a lo largo del mundo se han acercado tanto que prácticamente conviven en el mismo lugar, un *espacio virtual*. Ese lugar en común no está, sin embargo, en un mismo lugar geográfico -no es que un intolerante WASP piense que vive en la misma habitación con un fundamentalista musulmán o viceversa, en el caso hipotético de discusión en un foro en Internet, por ejemplo-, sino que se encuentra en un espacio de intersección que se crea entre

diferentes culturas y sus superposiciones. Y no nos referimos con esto al “choque de culturas”, sino a una cuestión mucho más cotidiana: la aparición en nuestra realidad más inmediata de una forma de pensar, una ideología, una cultura, un mundo, que es absolutamente diferente al nuestro, que irrumpe en el lugar que identificamos como propio y que se relaciona con e interviene en nuestra construcción de mundo, con nuestro imaginario acerca de lo que es lo propio y lo que es lo global.

Este espacio ni siquiera tiene que ver con una cuestión geográfica. No es que una persona piense que alguien que tenga otra ideología no pueda tocar el mismo suelo que él –en algunos casos sí, pero las patologías no son parte de esta investigación-, sino con una sensación que tiene que ver con la cercanía y la capacidad que tiene ese otro de inmiscuirse en el lugar que habitamos virtualmente, nuestro hogar, y que nos identifica como sujetos. Esa sensación de cercanía está dada por los medios masivos de comunicación, Internet y las formas de comunicación actuales en general, porque crean un espacio virtual en el que estamos todos involucrados, o más bien dicho, todos quienes estamos comunicados<sup>7</sup>; y ese espacio virtual, creado no sólo por Internet, sino por todos los medios en general, es prácticamente una extensión del espacio que se considera propio, y por tanto, un espacio común no concreto.

Es a esto a lo que consideramos apunta el término *globalización*, no necesariamente a convertir al mundo en una *Aldea Global* (McLuhan y Powers, 1995) –algo así como que el mundo se contraiga cuando tiramos de los cables que nos comunican-, o a que se homogenice el planeta en torno a una sola cultura –cosa por demás difícil-, o que todo se transforme en una masa de gente luchando por los derechos de su propia nación individual a lo largo y ancho del planeta; sino al proceso en el que todos llegaremos a sentarnos “virtualmente” al lado de tantos otros en la misma mesa “virtual”, cosa que inevitablemente creará nuevos lazos, además de los ya existentes, pero al mismo tiempo generará resistencias ante esa unión virtual, resaltando lo que los diferencia y estableciendo un movimiento hacia la heterogeneidad generado por la

---

<sup>7</sup> Cabe señalar que algunas visiones de lo que ocurre actualmente en el mundo, que llamaremos globalización, tienden a ser homogeneizadoras en la construcción de sus hipótesis, partiendo del imaginario de que todo el mundo está conectado, o que las posibilidades de conectividad son altas en cualquier parte del planeta, cosa que puede no estar del todo ajustada a la realidad. La *globalización* no sólo no es homogénea, aún con sus ansias de por medio, sino que se instala de manera más amplia en los centros económicos o de poder, quienes suponen que su realidad puede ser extensible a todo el mundo, ya que tienen más acceso a comunicación e información, y, paradójicamente, tiende a desaparecer en sectores más pobres, porque la misma tecnología, por más barata que pueda ser, sigue siendo carísima para muchos estándares de vida.



misma globalización. No obstante, por más rechazo que exista en una localidad alcanzada por el proceso globalizador existirá una negociación en la que la cultura local hibridará elementos culturales de la globalización. Por tanto, esta se establece como un proceso paradójico que intenta una homogenización de diferentes dimensiones desde diferentes centros irradiadores, como veremos en el próximo capítulo, y que al mismo tiempo provoca una reacción opuesta, ya sea por resistencia o hibridación.

Pero para explicar cómo es que estos mundos paralelos, al parecer sin ningún tipo de desfase más que el mismo medio que permite la comunicación, se han entrometido en nuestro mundo, con nuestra *anuencia* implícita, explícita o nuestro desacuerdo, se hace necesario entender cómo es que aparecen estos espacios virtuales, que son espacios *interculturales*, y cómo han afectado diferentes ámbitos de la cotidianidad conectada. Por eso es que en este capítulo indagaremos en primer lugar en el proceso llamado globalización, porque es a través de él que estamos alcanzando esos espacios. Luego nos adentraremos en las formas de comunicación, su velocidad y la incidencia que han tenido en la creación de esos espacios interculturales y que se encuentran en lo que imaginamos es lo global en su intersección con lo que imaginamos propio.

# **1. La globalización como proceso y sus dimensiones**

## **1.1. Hacia las causas posibles**

La globalización se ha transformado, en los últimos diez años, en uno de los conceptos más discutidos a nivel académico en las más diversas esferas –incluso más allá de las ciencias sociales-, porque la misma noción ha permeado ya casi todos los ámbitos de la sociedad.

En esta discusión cualquier acercamiento se hace complejo principalmente a raíz de la inmensa cantidad de visiones parciales, divergentes y generalmente contradictorias que se tiene en torno al término. Estas visiones suelen tener implicaciones políticas difíciles de soslayar, lo que nos ayuda a comprender la razón por la cual el debate de la noción misma de globalización se ha polarizado, ya que estas mismas conceptualizaciones lo que buscan es discutir problemas que atañen a la sociedad contemporánea –global o no- y que implican una forma de acción frente a la globalización. Por lo tanto, las mismas caracterizaciones tienden a no ser neutrales, sino a tomar posición de acuerdo a la visión que se tiene de la sociedad y del mundo, ya que estas se encuentran asociadas a un contexto histórico y social del que pretenden hacerse cargo. Y es quizás por esta razón que proliferen tantas definiciones y caracterizaciones parciales de la noción de globalización, que a su vez reproducen todo un imaginario asociado a este concepto.

Más allá de la diversidad de aproximaciones, resulta imposible acercarse al término sin tener en cuenta la naturaleza conflictiva del proceso en relación a los diferentes actores sociales. Según muchas perspectivas, la globalización ha provocado desigualdades económicas y sociales a lo ancho del planeta, desplazamientos, marginación, problemas ecológicos, nuevas formas de explotación y dominación, y, por ende, ha ido generando un rechazo natural al proceso. Por el contrario, otros arguyen que la globalización ha permitido una nueva prosperidad asociada a la libertad económica, libertades individuales como lema y el poder de decisión que entrega al individuo la democracia representativa y la economía capitalista. Sin embargo, la definición del proceso va a depender principalmente de las perspectivas teóricas que se

tengan del mismo y que van a dar forma y reflejar señales normativas y políticas (Robinson, 2008: 126).

Aún cuando entendemos que la mayoría de estas definiciones, por parciales que sean, se presentan como una explicación al proceso que estamos viviendo, se hace necesaria a estas alturas al menos alguna aproximación complementaria que nos permita entender cómo los engranajes que conforman este proceso se mueven de manera conjunta para revelar el funcionamiento de la máquina. Hasta el momento hemos visto que se han desarrollado pocas reflexiones que complementen las diferentes aristas del concepto a fin de dar cuenta de la globalización como un proceso que implique la mayor parte del mundo<sup>8</sup> y sus repercusiones locales. En este sentido, a continuación intentaremos presentar un bosquejo, una primera aproximación complementaria, con miras a extraer lo más útil de aquellos acuerdos y desacuerdos en función de los objetivos de esta investigación.

Dentro de todos estos desacuerdos y visiones dispares y contradictorias de la globalización, podemos identificar algunos puntos en que la gran mayoría de los estudiosos del tema están de acuerdo (Robinson, 2008: 127). Así, en primer lugar, muchos de quienes han abordado el tema concuerdan en que en las últimas décadas del siglo pasado parece haberse acelerado la velocidad de transformación y cambio de la sociedad en el mundo, con implicaciones en diferentes campos de la vida social y la cultura. Este cambio social y su aceleración, en segundo lugar, han sido provocados principalmente por la dramática evolución de los medios de comunicación y la tecnología, incrementando la conectividad entre personas, empresas y países a lo largo del mundo -dimensión objetiva-, y provocando, al mismo tiempo, un aumento de la conciencia de esa conectividad –dimensión subjetiva-. En tercer lugar, todos concuerdan en que los efectos de la globalización en sus diferentes dimensiones –económica, política, cultural y social<sup>9</sup>-, entendidas como procesos, son ubicuas. Estas dimensiones,

---

<sup>8</sup> Aún parece discutible que la globalización haya llegado a todo el mundo, cubriendo hasta la última superficie poblada del planeta. Esto a raíz de las diferencias en el proceso de desarrollo y, por ende, de poder adquisitivo para acceder a la tecnología, por ejemplo. De la misma manera, cabe destacar que hay lugares en los cuales las acciones con repercusiones globales todavía no afectan de manera instantánea, inmediata o directa.

<sup>9</sup> El autor del texto citado explícitamente alude dentro de las dimensiones de la globalización al proceso ideológico como una de ellas, aún cuando se puede considerar al mismo dentro de la dimensión política o cultural.

al igual que los efectos del proceso, se encuentran interrelacionadas, por lo que se puede entender la globalización como multidimensional.

Ahora bien, dentro de los discursos teóricos acerca de la globalización<sup>10</sup> hay un grupo de preguntas claves que permiten entender, a través de las soluciones propuestas, qué perspectiva toma el autor para abordarlas y por lo tanto postular causas y consecuencias. De estas preguntas, hay dos que parecen implicar un posicionamiento tanto epistemológico como ideológico, aquella que apunta hacia el inicio de la globalización y a cuál de sus procesos subyacentes se encuentra en el centro del proceso.

La respuesta a la primera pregunta es fundamental, teniendo en cuenta el rol primordial del tiempo en el desarrollo del proceso globalizador, no sólo por su contracción virtual, sino por la coordinación que se produce entre tiempo transcurrido y la contracción virtual del tiempo y el espacio, que según algunos autores ha ocurrido desde hace mucho, en algunos casos, dicen, desde las primeras civilizaciones. No obstante, esta primera abstracción es falsa en su generalización, ya que esta forma de transitar y desarrollarse en el tiempo, no se ha producido en todas las épocas y en todas las sociedades de manera homogénea y global, por más que algunas civilizaciones hayan pretendido conquistar todo el mundo –al menos el mundo que ellas conocían–; porque cambia el contexto, cambian los medios materiales, cambian las formas, etc. Es decir, es cierto que históricamente la humanidad ha tenido la tendencia de reunir a diferentes grupos de sujetos bajo un mismo símbolo, una definición, pero eso no significa que en cada momento exista la misma concepción de lo que esa unión implicaba o las razones por las cuales se unían. A medida que la humanidad ha generado avances en relación con las comunicaciones y la tecnología en general – construir redes como apunta Manuel Castells (2010a)–, el tiempo y la distancia se han contraído, pero no de manera homogénea, ni siquiera proporcional, a nivel global, ya que los cambios sociales y avances tecnológicos han sucedido de manera heterogénea en diferentes tiempos y culturas.

Un ejemplo de esto podría ser el cuento de Augusto Monterroso (1973) “El Eclipse”, en el que se cuenta la historia de la muerte de fray Bartolomé Arrazola, quien luego de perderse irremediamente en la selva y entregarse a la muerte, se despierta

---

<sup>10</sup> Según Robinson (2008) y Stieger (2009), no hay una teoría de la globalización, sino muchos discursos teóricos

sobre un altar a punto de ser sacrificado. Finalmente, para salvar su vida piensa en una idea “que tuvo por digna de su talento y de su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles. Recordó que para ese día se esperaba un eclipse total de sol” (1973: 55), y advierte a los indígenas que si le dan muerte, puede oscurecer el sol. Los indígenas conversan mientras fray Bartolomé espera “confiado, no sin cierto desdén” que crean en sus “poderes”, sin embargo, terminan sacrificándolo, ya que conocían las fechas de los eclipses, “mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, [...] las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles” (1973: 56). Es decir, los mayas y muchas otras civilizaciones no necesitaron los datos de Aristóteles para llegar a sus propias conclusiones respecto a la observación de los eclipses, pero el mundo para los europeos, en ese momento, se basaba en lo dicho por Aristóteles y otros sabios de la antigüedad, lo que les hacía suponer que aquellos que no superaran, según su propia visión, su desarrollo tecnológico, no poseerían sus conocimientos, o por lo menos, no podrían haber llegado a las mismas conclusiones “sin la valiosa ayuda de Aristóteles”.

A pesar de lo anterior, es importante destacar, como apunta Warnier (1983/2001: 27-29), que hasta hace poco menos de quinientos años existía una gran fragmentación cultural<sup>11</sup> que se fue “homogeneizando” en ciertos aspectos a causa del imperialismo europeo decimonónico. Así, la noción de modernidad, pero sobre todo las nociones de progreso y nación, se propagaron a los lugares del globo que alcanzaron a colonizar las potencias occidentales del momento. Sin embargo, a pesar de la colonización europea, el progreso y en general los ideales modernos, no se afianzaron en gran parte del planeta como un ideal común al que apuntan la mayoría de las naciones del mundo, sino hasta después de la segunda guerra mundial. Pero sólo eso. Se instala como ideal y no necesariamente y en todos los casos como un proyecto en desarrollo, a diferencia de lo que trataba de llevarse a cabo en la mayoría de los países europeos y algunos americanos durante todo el siglo XIX.

Desde principios del siglo XIX y hasta la década de los sesenta del siglo pasado, muchas colonias europeas sólo conocían el concepto de modernidad por los avances en

---

<sup>11</sup> Si tomamos cualquier época en la historia de la humanidad en la que existan “muchas culturas” diferentes -¿acaso hay una época que haya tenido “pocas” culturas?-, habrá una gran fragmentación cultural, aún con referencia a una cultura-nacional.

técnica e instituciones, que traían los colonizadores para explotar los recursos –naturales y/o estratégicos-. Los colonizadores llevaban consigo lo que consideraban “la civilización”, pero no para civilizar a los “bárbaros” necesariamente, sino en la medida de su propio avance y evitando en la mayoría de los casos establecer excusas como la evangelización. Por tanto, si la modernidad no logra tener un desarrollo homogéneo en los lugares que alcanza ¿De qué manera la globalización podía homogeneizar el planeta si ni siquiera la modernidad–colonialismo -con el imperialismo de por medio- ha logrado realizarse de la misma manera ni al mismo tiempo, siendo esta una condición necesaria para adherirse al proceso global?

Quienes proponen que la globalización comenzó alrededor de 10.000 a 5.000 años atrás (Sterger, 2008), sólo proponen que un grupo de civilizaciones desperdigadas por el planeta, en diferentes tiempos, apuntaban ya a una contracción del mundo, cuando muchos de quienes realizaron descubrimientos y avances tecnológicos en sus épocas, poco y nada sabían del mundo como unidad global, como mucho poseían conciencia geográfica-astronómica de la roca en la que vivimos o de los límites de sus propios mundos que solían estar basados en imaginarios míticos. No es que nosotros hoy día, más allá de la conciencia de la globalización –reciente y discutible como generalización-, no tengamos como objetivo la unificación del mundo como ideal –que en parte también está relacionado con la idea civilizatoria de progreso-. De hecho, se ha avanzado en ese sentido casi de manera inconsciente, persiguiendo otros objetivos – Citius, altius, fortius-, pero también más relacionados con la curiosidad humana y las ambiciones de poder y dinero. La travesía Magallanes-Elcano fue principalmente un experimento para demostrar la tesis de Colón e indagar si era posible encontrar nuevas rutas comerciales y/o lugares estratégicos para la explotación de recursos. Por otro lado, y ya en el siglo XIX, *La vuelta al mundo en 80 días* es una apología a la tecnología y el progreso –manejamos la naturaleza y el tiempo, es decir, podemos controlar nuestra propia naturaleza y hasta nuestras creaciones más abstractas-, pero con ella no se pretendía necesariamente demostrar cómo podían unirse social, política, económica y/o culturalmente las sociedades.

Así, parecería más plausible entender que el desarrollo del capitalismo de los últimos 500 años ha permitido incidentalmente el desarrollo lento pero constante de la globalización. Sin embargo y como acabamos de mencionar, esos esfuerzos por

alcanzar mayores riquezas, que estaban dirigidos por el imperialismo europeo desde el siglo XVI, impregnaron a muchas de las culturas que alcanzaron y que luego siguieron la senda moderna del progreso y del Estado nación, que se había impuesto al colonizar tal o cual región, para su propio beneficio. Por lo tanto, toda la tecnología que se desarrolla, sobre todo en términos de comunicación y transporte, para el comercio principalmente, está dada por la mera llegada de los “civilizadores” y los avances que traen para su propio beneficio –que los locales se beneficien de la tecnología implementada es un efecto secundario beneficioso para las colonias-.

Sin embargo, a pesar de todo el desarrollo económico del que hablamos y cómo éste permite la evolución de la tecnología y la comunicación y viceversa, parece que el camino a la globalización tiene dos aspectos sumamente importantes: el aumento explosivo de la profundidad y la velocidad de los cambios producidos en las sociedades a nivel mundial, y las implicaciones globales de los cambios que se producen en los procesos subyacentes, o sea, en las *dimensiones de la globalización* –económica, política, social y cultural, cuestiones a las que nos referiremos más adelante.

Hasta el momento hemos hecho hincapié en la aceleración de las comunicaciones, que no se produce de manera global sino hasta bien entrada la modernidad y a raíz de ella. A esto se sumará el aumento progresivo y constante en la velocidad y profundidad de los cambios en las sociedades, pero que no será simultáneo en todo el globo –baste recordar dictaduras eternas en las que muchas sociedades se estancaron en términos estrictamente modernos: España y Cuba, por ejemplo-, por un lado, y por otro, no pasará sino casi todo el siglo XX para que las repercusiones de los cambios en cada una de las dimensiones de la globalización a nivel local impacten en gran parte del planeta de manera casi instantánea, es decir, sean ubicuas.

Cabe destacar que Giddens (1994:17-20) propone a la modernidad como un quiebre con respecto al desarrollo humano anterior de las sociedades, pero no un quiebre total, sino una *discontinuidad*, a la que es preferible llamar “un cambio general significativo en la organización social y la imaginación cultural” (Tomlinson, 1999: 43-44), en la que, si bien existen continuidades, éstas dejan de ser significativas al ir adentrándose en el proceso moderno. El problema dentro de la proposición anterior es que dentro de la misma modernidad hay discontinuidades, desfases.

## **1.2. Globalización: crisis de la modernidad y la *Carta de ajuste***

Según Giddens, las sociedades premodernas no tenían la capacidad de integración política y cultural por encima de las capacidades técnicas para la comunicación y, subsidiariamente, vigilancia de las fronteras políticas del Estado nación (1994: 26) -idea de la primera modernidad del Estado nación como espacio cerrado-. A lo largo del espacio temporal poco claro denominado modernidad, muchos Estados nacionales tampoco consiguieron alcanzar estas capacidades de integración, tecnología y comunicacionales, como tampoco el desarrollo económico, humano y/o social que puedan considerarse modernos, sino hasta tres o cuatro décadas atrás –cabe apuntar que hay países que aún no alcanzan siquiera un estándar mínimo que pueda adecuarse a los preceptos modernos como Haití-.

El desarrollo de las sociedades modernas no fue uniforme a causa de que el proyecto moderno no alcanzó a todas las culturas que impregnó al unísono, y, principalmente, porque cada una de las instituciones de la modernidad tiene una “historia”, condiciones de aparición y otros requisitos que comienzan con el mismo advenimiento de la modernidad, pero que no se inician con el mismo sustrato cultural: “No tiene mucho sentido decir que las sociedades modernas comenzaron en el mismo momento y progresaron uniformemente en un mismo ‘periodo’ histórico” (Hall, citado por Tomlinson, 1999: 40). De hecho, abundan los ejemplos de instituciones modernas que poseen elementos premodernos hasta nuestros días y con una influencia insoslayable dentro de las instituciones modernas en las que se insertan, por un lado, o que se han transformado a la medida de la modernidad de otras culturas: tenemos Estados nación bajo el régimen de monarquías democráticas -Reino Unido, España-; países en los que todavía existen esclavos –China-; democracias religiosas –Irán-; países que buscaron el progreso a través del comunismo y el socialismo antes que a través del capitalismo -URSS, Cuba, China-, estableciendo nociones de progreso diferentes a las planteadas estrictamente por la modernidad propuesta por la Ilustración; etc. A pesar de esto, es posible afirmar que la gran mayoría de las sociedades hace treinta años atrás conocía y practicaba las diferentes “modernidades” en las que existían rasgos institucionales de la modernidad como proyecto fundacional europeo y la experiencia social y cultural que ésta trae consigo.



Ahondando más en el asunto, podemos plantear que hacia el final de la segunda guerra mundial, se inicia un periodo de recuperación del shock que significó, en todos los ámbitos de las distintas sociedades del mundo, la degradación y decadencia del ser humano durante la guerra. La necesidad de un replanteamiento de la modernidad junto a la destrucción material y social apuntaban hacia un cambio de dirección, un replanteamiento de la visión del mundo que teníamos hasta entonces. Los grandes culpables de la deshumanización del hombre eran, paradójicamente, la misma razón y la noción de progreso; el Estado y la libertad habían sido “mal” utilizados, según los preceptos por los cuales habían sido creados, y habían dado paso a los totalitarismos.

El proyecto de la modernidad se caía a pedazos y era necesario salir del caos, se necesitaba un nuevo orden, pero al mismo tiempo debía ser un orden flexible, que permitiera al hombre desarrollarse en su humanidad bajo ciertos parámetros definidos. De este modo, se establece algo así como una teoría general para articular lo que se pretende sea un orden universal, a pesar de los resultados de aquellos experimentos – incluida la modernidad-, que demuestran que las culturas se apropiarán de los que les sea útil, cercano, y muy pocas veces sólo de lo impuesto por cualquier teoría universalizadora y/o culturas externas. De hecho, aunque las acepten y se apropien de ellas, cada cultura terminará ajustándolas a sí mismas, teniendo en cuenta que la adaptación de una cultura a nuevas reglas depende más de las culturas que de *las reglas* –por lo menos como se entiende en la aplicación de reglas universales, inamovibles-. Esto implica, del mismo modo, que para la adaptación de ese orden universal se necesita un tiempo, modificaciones y adaptación de comportamientos adquiridos y cuyo resultado en la práctica no será lo que se propone en la teoría más que parcialmente. Así, ese orden irá adaptándose a la cultura y viceversa. De ahí que el periodo posterior a la Segunda Guerra no implica un quiebre inmediato con la modernidad, sino que se transforma en un espacio temporal de adaptación que se extiende durante toda la Guerra Fría.

La integración más amplia de los fundamentos de la modernidad a una cultura en particular es alcanzada por quienes intentaron aplicar esas teorías desde muy temprano y que fueron, coincidentemente quienes iniciaron las dos guerras que produjeron la debacle del proyecto moderno. Con todo, hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, aún había lugares donde apenas se intuía la modernidad o simplemente no se conocía. Y

es que el nuevo orden acordado –cabe acotar, por 51 naciones, incluidas casi todas las potencias de la época-, es, al fin y al cabo, una flexibilización de reglas con respecto a la modernidad, en las que caben más principios, más humanos. La libertad y el Estado nación siguen siendo puntales del orden mundial, pero el progreso y la razón amplían su enfoque, y son tratados desde una perspectiva y valores más humanos. El problema es que ese nuevo orden no rompe o no plantea un quiebre total con la modernidad, sino un acomodo. Se trata de una *discontinuidad* en relación con los preceptos anteriores, porque no cambia la base de los postulados, sólo los amplía e, incluso, en algunos casos los vacía.

Esto ya lo sabían las naciones que habían visto fracasar el *primer* proyecto moderno, pero había otras que recién se habían embarcado en el proyecto o que empezaban a embarcarse cuando tuvieron que asumir que las reglas cambiaban. Así, fue necesario un periodo de ajuste para que los diferentes Estados nación se embarcaran en este nuevo/antiguo proyecto, periodo que abarcó casi toda la segunda mitad del siglo XX, y que implicó un reacomodo económico y social en muchos países hacia finales de la década de los sesentas y principios de los setentas. Esta *carta de ajuste* desembocó hacia el final de la década de los ochenta en el intento de alineación de las naciones con los nacientes sistemas que pretendían desarrollarse globalmente: capitalismo neoliberal, empresas transnacionales -nuevas formas de producción y distribución-, Internet, nuevas formas de comunicación, vigilancia internacional y libertades individuales, nuevos preceptos morales, éticos y sociales que se exigen a raíz de este nuevo orden.

Esta *carta de ajuste* generó tensiones entre las naciones, tanto interior como exteriormente, porque para muchas de ellas implicaba empezar de cero y destruir lo poco que institucionalmente se había empezado a construir, además del desfase ya existente. Así, a pesar de que la *brecha* provocada por este desfase ha disminuido –la mayoría de los países del mundo se consideran a sí mismos Estados nacionales, regidos por una constitución que además de los ideales modernos defienden algunos derechos humanos, que asumen el progreso como un valor, etc-, en este periodo el proyecto se transforma en un cascarón vacío<sup>12</sup>, ya que en buena parte de los casos la modernidad se

---

<sup>12</sup> El proyecto de la modernidad se establecía sobre fundamentos universales a partir de los cuales se entendía y explicaba el mundo. Todos apuntaban a un *telos* que implicaba una utopía, un objetivo inalcanzable, pero una razón para la existencia. La existencia de un sujeto que debía conocerse y reconocerse, delimitarse, definirse para tratar de alcanzar esos objetivos: ser cada vez mejor ser humano y libre. Las guerras mundiales de principios del siglo pasado ponen en tensión el proyecto que termina

instala al mismo tiempo que esa *carta de ajuste*, cosa que inevitablemente repercute en diferentes ámbitos sociales.

Así, para que la globalización y sus dimensiones provoquen efectos directos, homogéneos y ubicuos, es necesario que los medios técnicos y las instituciones modernas funcionen de la forma en que lo requieren los cambios de mediados del siglo XX para que el macroproceso logre aquellas repercusiones. No obstante, la brecha – brecha digital (Castells, 2010a) incluida-, existe, aunque se considere que hoy es más pequeña que nunca –la única referencia posible para esa brecha se establece a mediados del siglo XX, preguntándose dónde estaba quién respecto al nuevo orden.

De esta manera, el desigual avance de lo que algunos llaman segunda modernidad o las diferentes *modernidades* -por llamarlas de alguna manera, teniendo en

---

resquebrajándose al comprobar los límites de la modernidad. La razón es capaz de justificar la deshumanización en nombre del progreso, la libertad y la nación.

Así, junto a los descubrimientos de Gödel y Wittgenstein sobre los límites de la razón y del lenguaje, y cuya consecuencia es la falta de fundamentos absolutos para el conocimiento, se pueden agregar la ausencia de un *telos*, a causa del mismo fracaso de los principios de la modernidad –en estricto rigor, ese *telos*, se desplaza y tiende a la individualización de necesidades de grupos de acuerdo con su cultura y condiciones materiales de desarrollo- y, finalmente, la pérdida de rumbo del sujeto dentro de la experiencia social: ya no se esfuerza por ser mejor dentro de la comunidad y para sí, sino que el mejoramiento apunta a un desarrollo material y social. El objetivo último de la existencia moderna se pierde a medida que se pierde su *telos* en los límites de la contemporaneidad.

Por otro lado, la educación en la sociedad de masas ha entregado nuevas formas de identificación. Ya no es necesario un grupo impuesto como una nación o una etnia, sino que basta con agruparse a través de rasgos identitarios cercanos, locales, nacionales o transnacionales. Ya no se piensa en otra comunidad más que la que al individuo le interesa o de la que se siente parte. Sin duda ese sentimiento comunitario puede pasar por *lo nacional*, pero también puede trascenderlo y viceversa, porque de alguna manera el individuo se ha acoplado al sujeto y su búsqueda de identidad y de subjetividad. Se exigen nuevas libertades individuales y de grupos. El Estado nacional se transforma en un conjunto de grupos en constante flujo y mutación, que no se encaminan necesariamente bajo el predominio de uno de ellos estos grupos o están en constante lucha, en constante tensión.

Así, a pesar del quiebre dentro de los principios e instituciones modernas que implican los acontecimientos mundiales de la primera mitad del siglo XX, los conceptos se mantienen nominalmente pero varía su contenido, su enfoque: casi todos se vacían para adecuarse a una nueva definición de hombre, menos racional y objetivo, más subjetivo e intuitivo, más “humano”. De este modo, el Estado deja de ser autónomo, aunque se mantiene soberano -al menos nominalmente-, paralelamente deja de ser un lugar referencial para identidades estáticas, para transformarse en el receptáculo de las más diferentes expresiones identitarias; el progreso deja de entenderse como una evolución hacia una humanidad mejor y pasa a entenderse sólo como progreso material y social –sociedad y consumo de masas de por medio-; la libertad se relaciona con la adquisición de nuevos derechos individuales, económicos y sociales antes que con la secularización de la moral, soberanía y autodeterminación. Así, el único de los principios totalmente relegados en el proceso es la *razón*, que se diluye como puntal de los demás conceptos, dejando la objetividad relegada a cuestiones técnicas, asumiendo lentamente la subjetividad como *leit motiv* de los nuevos preceptos. Y sin embargo, uno de los principales elementos de la modernidad, proveniente de la razón y la objetividad, es la universalización de cualquier precepto, principio o concepto a aplicar. Este pilar fundamental, la universalización, se mantiene invariable hasta el día de hoy, asumiendo que la subjetividad es individual o grupal, pero que los conceptos y su forma de aplicarlos deben ser universales y tendientes a una constante homogenización, como los Derechos Humanos, por ejemplo.

cuenta la exposición anterior- no permiten una comunicación homogénea a nivel global: el tiempo y el espacio se han estrechado *virtualmente*, acelerando la velocidad y la profundidad de los cambios sociales, provocando que ciertos acontecimientos locales-regionales repercutan de manera ubicua pero dispar, disparidad de la que depende en alguna medida la cultura de un determinado sitio y su adaptación al orden propuesto, la conciencia de lo global y del mundo, su imaginario frente a la globalización y el desarrollo humano, técnico y económico, dentro de un mundo en proceso de globalización.

Tomando en cuenta esta panorámica, una de las definiciones que parece más cercana a esta perspectiva es la de Roland Robertson: “Globalization as a concept refers both to the compresión of the world and the intensification of conciousness of the world as a whole. [...] The increasing acceleration in both concrete global interdependence and conciousness of the global whole” (1992: 8). Esta definición parece adecuada, no sólo porque considera la conciencia de lo global, sino también porque habla del incremento de la interdependencia general -aunque Robertson no lo constriñe a las postrimerías del siglo XX-. Sin embargo, hay algunas cuestiones que no quedan claras: la brecha social y económica con la que se enfrentan los diferentes países a la globalización –principalmente, la influencia dispar en las relaciones entre los Estados, las organizaciones internacionales y las empresas transnacionales-; la ubicuidad de las repercusiones provocadas en *un* lugar; apuntar el hecho de que esta contracción del mundo es percibida –virtual-; y la expansión de los espacios de interacción cultural. Así especificaríamos que la globalización es un proceso reciente, en expansión, a través del cual se tiende a la percepción de la comprensión del mundo y la conciencia del mismo como un todo –imaginario de lo global- desde la interrelación de localidades –partes de un todo que lo constituyen y al mismo tiempo *son* aquel<sup>13</sup>-, donde la interdependencia heterogénea entre localidades, se ha acelerado y profundizado en los últimos veinte años de manera exponencial, y cuyos efectos suelen repercutir de manera también heterogénea en los diferentes puntos del globo.

Ahora bien, tanto la intensificación de las relaciones como la ubicuidad de las repercusiones están íntimamente ligadas al desarrollo de los procesos subyacentes que desembocan en la globalización. Estos procesos podemos asumirlos como dimensiones

---

<sup>13</sup> Esta paradoja se explica en el primer párrafo del apartado Global y local: dos caras de un mismo proceso.

económica, política, social y cultural, dividiendo analíticamente la globalización. A partir de mediados del siglo XX, según parece, se empiezan a consolidar una serie de cambios en todos estos procesos subyacentes hasta desembocar en la última década del siglo pasado en el proceso globalizador.

### **1.3. Dimensiones de la globalización: su imbricación y repercusión en el mundo**

Las *dimensiones* de la globalización varían en tipo y cantidad según autores, pero al menos, dentro de quienes las describen o nombran, hay cuatro que suelen estar presentes en casi todas las taxonomías: la dimensión económica, política, cultural y social; muchos autores suelen agregar dimensiones como la religiosa, tecnológica, ecológica y comunicacional, entre otras, sin embargo, al parecer las cuatro primeras dimensiones resultan suficientes para describir la gran mayoría de las causas y consecuencias que conlleva este proceso en el marco de esta investigación.

Estas dimensiones han tenido un desarrollo más bien dispar, siendo las dimensiones económica y social -sobre todo en cuanto flujos migratorios y comunicacionales- las dos que han tenido mayor repercusión dentro de las investigaciones que hacen referencia a la “unión” planetaria; mientras que las dimensiones cultural y política se vienen desarrollando paralelamente, pero con una atención tangencial por parte del grueso de los investigadores hasta hace poco más de una década, sin haber sido consideradas en su real magnitud para el proceso, sino por muy pocos, a pesar de haber jugado un rol fundamental en la globalización. Y puede ser justamente por la forma en que se han desarrollado investigativamente las dos primeras dimensiones que algunos teóricos suelen establecer la primera de éstas como la causa fundamental y otros tantos prefieren poner el acento en el desarrollo de las comunicaciones como el eje central de las transformaciones que llevaron al inicio del proceso globalizador. Los primeros suelen relacionar las causas de este macroproceso con el desarrollo de la economía capitalista dentro de la modernidad –Giddens (1999) o Wellerstein (1998), por ejemplo-, llegando a su punto culmen en las últimas cuatro o cinco décadas, provocando deliberadamente todo el desarrollo posterior que nos ha permitido contraer el tiempo y el espacio. Los que se han decantado por la segunda

perspectiva –Held (2010) y Castells (2010a, 2004b, 2004c)- han apelado al desarrollo tecnológico y comunicacional como uno de los principales cimientos de la globalización, sosteniendo que la evolución en las relaciones humanas a nivel planetario se ha generado gracias al desarrollo tecnológico-comunicacional, estableciendo una dependencia estrecha entre esta dimensión y la económica –y de manera subyacente algunas más- para fundar una nueva forma de interactuar los unos con los otros, creando una nueva sociedad en el contexto global.

Se hace interesante apuntar aquí el dilema del huevo y la gallina en la discusión acerca de qué dimensión es más importante y cuál depende de quién en el proceso globalizador. Lo cierto es que a pesar de los más diversos esfuerzos, es prácticamente imposible hacer depender un macroproceso de una o dos de estas dimensiones, considerando que el objeto se encuentra en pleno desarrollo, que efectivamente puede llegar a afectar al planeta de manera simultánea –por lo menos así lo indican las tendencias- y a cada uno de sus habitantes, y que en cada uno de los lugares que afecta influye de maneras bastante disímiles: en algunos lugares la globalización y sus efectos parece mejor recibida que en otros. Por ejemplo, la oposición a este proceso parece mucho más cruda en Irán que en Finlandia. Canadá o Tailandia parecen mucho más cercanos a este proceso que Somalia. Así, la globalización depende de todas las dimensiones, pero interactuando de maneras diferentes en diferentes culturas y contextos sociopolíticos.

Quizás muchos autores asuman que los diferentes tipos de relaciones humanas son reductibles a la dependencia de un par de estas dimensiones para establecer que a raíz del desarrollo de estos pueda globalizarse la humanidad<sup>14</sup>; porque, al fin y al cabo, la globalización es una forma en que las personas se enfrentan continuamente a su entorno y a realidades que les son lejanas y/o ajenas. En este proceso las personas se enfrentan más comúnmente con otras que piensan de manera diametralmente opuesta al mundo que conciben y que están en constante interacción dentro de todo tipo de redes comunicacionales –TV, radio, Internet, periódicos-<sup>15</sup>; culturas e identidades que chocan

---

<sup>14</sup> Dentro de los más moderados respecto de la comunicación y la tecnología como eje de la globalización, Castells apunta a la “brecha social” –dentro de la que se encuentra la “brecha digital”- como uno de los principales factores de distribución desigual de las relaciones entre los actores de *la sociedad red*.

<sup>15</sup> En general las personas suelen relacionarse con grupos que tienden a tener un *Weltanschauung* similar al propio –afinidades- y a medida que crecen las amplitud de la las redes con las cuales se interrelacionan,

con o se superponen a nuestras concepciones de lo propio; formas diferentes de llevar a cabo las mismas acciones y procesos, etc., todas cuestiones que al fin y al cabo, de una manera u otra, terminarán repercutiendo en la cotidianidad.

No obstante las críticas señaladas a quienes se centran en alguno de estos dos aspectos –económico y/o comunicacional- para definir este proceso global, es necesario aclarar que ambas dimensiones son indispensables para completar una visión amplia, para un acercamiento útil y explicativo al término esbozado y permitir un acercamiento más preciso para este análisis. Por esta misma razón, se hace indispensable tener en cuenta cada una de las dimensiones mencionadas para sopesar adecuadamente los elementos que han dado forma a este macroproceso, y al mismo tiempo describir ciertos hitos que nos permitan entender la dependencia mutua de cada uno de ellos.

Así, teniendo en cuenta todos los antecedentes expuestos, no parece tan descabellado situar el inicio de la globalización casi al final del siglo XX, considerando además, algunos puntos clave que se desarrollan al inicio de la segunda mitad de ese siglo y que darán pie al inicio del proceso globalizador una vez alineadas las dimensiones y los países. Estos puntos clave son la *universalización de la moral*, bajo una nueva concepción de libertad y humanidad; el *Plan Marshall* –entendido como una nueva estructuración económica derivada de la crisis del industrialismo (Castells, 2010a)- y la *Guerra Fría*, en relación con el impacto económico global<sup>16</sup> y el desarrollo tecnológico de las comunicaciones, asociado a la carrera espacial y la estrategia militar. Todas estas consecuencias derivadas de ambas guerras mundiales, implicaron un cambio de perspectiva en la visión social del mundo a causa del nuevo orden instaurado y de la nueva concepción de humanidad.

---

es más probable que se encuentren con personas que se opongan abierta e incluso beligerante a ese *Weltanschauung*.

<sup>16</sup> La Guerra de Vietnam es un gasto ideológico estratégico de EEUU contra el bloque comunista, y es a la vez una de las principales causas de la salida de este país del acuerdo de Bretton Woods.

### 1.3.1. La universalización de la moral

La *universalización de la moral* se establece no sólo por la creación de la Organización de Naciones Unidas –ONU-, sino también por la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, de la que surgen un conjunto de tratados, cartas y declaraciones relacionados entre sí que muchos países han firmado y ratificado, entre ellos la Convención sobre los Derechos del Niño (1989), que ha sido firmado y ratificado de manera casi unánime, con excepción Estados Unidos y Somalia. Estas convenciones y tratados son jurídicamente vinculantes, pudiendo ser usados como herramienta legal –derecho internacional- para perseguir los delitos y crímenes relacionados. Esta es también una de las causas del nacimiento de las organizaciones no gubernamentales –ONGs- y de organismos internacionales supranacionales destinados a velar por diferentes cuestiones sociales relacionadas con los derechos humanos y el desarrollo y la cooperación de los países en aspectos sociales, políticos, culturales y económicos. De esta manera nacen el Banco Mundial –BM-, el Fondo Monetario Internacional –FMI-, la Organización del Tratado Atlántico Norte –OTAN-, la Unión Europea -UE-, la Organización de Estados Americanos -OEA-, Greenpeace, Amnesty Internacional, etc., que han tenido y tienen una importante injerencia en las muchas decisiones soberanas de cada Estado nación, lo que ha implicado al mismo tiempo un nuevo tipo de soberanía que ya no funciona tal y como la conocíamos teóricamente desde el siglo XIX -si es que funcionó alguna vez de esa manera más allá de las definiciones-, sino que se encuentra ligada a un conjunto de tratados y convenciones vinculantes para hacer prevalecer internacionalmente ciertos derechos que se consideran fundamentales.



Según Ulrich Beck, “El nacionalismo metodológico”<sup>17</sup> presupone un Estado nacional constante y absoluto como fuente de legitimidad de las normas y organizaciones supranacionales. Una autolegitimación del orden global, sea pragmática, conforme a la razón filosófica o al positivismo jurídico, queda excluida” (2004: 42). Sin embargo, la conjunción de reglas acordadas por la ONU -y otras organizaciones supranacionales regionales- y los tratados y acuerdos económicos con estructuras supranacionales y transnacionales, deja fuera de juego la legitimidad sobre la que se funda, según el nacionalismo metodológico, las bases del juego: el Estado nacional. Así, la legitimidad del mismo se encuentra traspasada por estas organizaciones supra/transnacionales, que pueden llegar a justificar –ya lo han hecho- intervenciones de “Humanismo Militar”<sup>18</sup> (2004: 43).

Por otro lado, los Estados nacionales pierden autonomía en la medida que reconocen que necesitan de otros Estados para cumplir sus objetivos en la mayoría de los ámbitos. De ahí los tratados de ayuda y cooperación mutua bi o multilateral que se establecen entre los Estados. Los ejemplos abundan en cuanto a la cooperación económica: tratados de libre comercio o uniones económicas de diversa índole como la Unión Europea, tratados como el MERCOSUR o bilaterales de comercio. Estas formas de cooperación pueden mutar o agregar elementos para transformarse en, por ejemplo, uniones políticas como ocurrió con la UE, o nacer como formas de cooperación multidimensional; además suelen utilizarse no sólo para el desarrollo mutuo de los países, sino también para alcanzar los objetivos individuales de un sólo Estado. Hay

---

<sup>17</sup> El nacionalismo metodológico, según Beck (1998, 2004), es la relación que se establece entre los Estados, exteriormente segregados entre ellos: autónomos y soberanos, e interiormente representativos de una sociedad nacional, es decir, la teoría del Estado nación moderna como un sistema cerrado y excluyente, que se organiza por capas en cuanto estructuras de uniones de Estados regionales y luego mundiales. Esta última definición se opone al cosmopolitismo metodológico, concepto que según el autor establece una relación de los diferentes actores sociales a dentro de un Estado, con otros Estados, pero también con sus actores sociales, considerando que también existen actores sociales transnacionales y supranacionales, en un formato en el que un sujeto no se ve obligado a estar bajo el marco identitario estrictamente nacional en el que, si se eligen elementos externos a esa nación para identificarse, se deja de pertenecer a la misma. Estas relaciones multilaterales delatan que la falsa autonomía de los Estados, quienes han debido cooperar como instituciones nacionales entre ellos para alcanzar objetivos comunes o individuales. Sin embargo, el cosmopolitismo como lo propone el autor se entiende como un ideal, asumiendo que el “cosmopolitismo auténtico” no debiese permitir que un Estado dominante – agregaríamos “o grupo de Estados dominantes”- se consolide en esa condición mediante una “reivindicación directamente imperialista de un poder mundial moral – militar – económico” (2004, p. 42).

<sup>18</sup> Es un término acuñado por Beck (2004: 43) que hace referencia a la capacidad de intervenciones militares con fines humanitarios, pasando por sobre la soberanía y autonomía de los Estados. Sin embargo, cuesta encontrar ejemplos de “intervenciones humanitarias” aprobadas por el Consejo de Seguridad de la ONU (véase como ejemplo Momtaz, 2000)

algunos casos que parecen paradigmáticos: la universalización del holocausto Judío – *Shoah*-, la captura de Osama Bin Laden en Afganistán.

El primero de estos casos parece fundamental a la hora de hablar de la universalización de la moral, ya que culturalmente la maquinaria de Hollywood, en la que desde su fundación la comunidad judía ha tenido una influencia enorme, se ha encargado de hacer del recuerdo de este acontecimiento un valor humano –para que no se repita, al mismo tiempo- a escala global, junto con transformarlo en un producto de consumo al mismo nivel, es decir, ha universalizado el dolor de un pueblo como paradigma de la *pérdida de humanidad* –cosa por demás imposible, pero no entraremos en discusión-.

La reflexión moral que refleja el holocausto ha sido recogida en la Declaración de los Derechos Humanos, pero de la misma manera, en cuanto reflexión, ha servido para obtener réditos políticos, culturales y económicos más allá de esta declaración, a través de la alianza política y económica establecida con EE.UU. De este modo, se instaura un recuerdo cultural común a través del poder de producción y distribución internacional, que establece, al mismo tiempo y como efecto secundario, una base común para reclamar los derechos humanos en cualquier lugar del mundo; cuestión que implica también la desterritorialización de la soberanía, ya que la forma en que los Estados traten a sus ciudadanos es ahora de interés de toda la humanidad (Beck, 2004: 76).

Los casos siguientes tienen que ver con la cooperación que se establece con Estados Unidos en función de sus propios intereses militares y político-económicos. De esta manera, y asumiendo que efectivamente Osama Bin Laden cometió los crímenes de los que se le acusa, la forma de “cooperar” de Afganistán atenta contra su propia soberanía y con los derechos de los individuos. En este caso no se procede según el derecho internacional, requiriendo de los países la cooperación legal y policial para la aprehensión del criminal, sino que se establecen medidas arbitrarias de acción en las que los países entregan su cooperación absoluta y sin restricciones, dejando que el país extranjero establezca las medidas que considere necesarias para actuar dentro del país en el que se van a llevar a cabo las acciones, Afganistán en este caso. Así, se asume como cierta la tesis de que EE.UU. tuvo un profundo nivel de injerencia en los cargos administrativos del país en cuestión para tratar de alcanzar sus objetivos. Por tanto,

podemos entender que la conjunción de diversos factores –entre otros el derecho a persecución internacional de criminales por parte de los Estados, monopolio de la violencia y dominio político, militar y económico- puede generar que un Estado establezca una norma de vigilancia y castigo internacional también por sobre organismos supranacionales como el Consejo de Seguridad de la ONU.

Estos casos muestran que la autonomía de los países muchas veces se ve coartada por tratados internacionales que los mismos Estados han suscrito o por presiones y dependencias económicas, pero que al mismo tiempo permiten asegurar la soberanía en ciertas materias –aunque de facto sólo funciona para los países más poderosos-. De ahí el problema principal que se deriva de la paradoja que se establece entre la aplicación de los derechos humanos y el derecho internacional, cuyo caso más emblemático es la forma de captura –el secuestro- de Adolf Eichmann por parte del Mossad. En este caso el Consejo de Seguridad de la ONU decide a través de la resolución S/4349, de acuerdo a una queja formal hecha por Argentina, que “acts such as that under consideration, which affect the sovereignty of a Member State and therefore cause of international friction, may, if repeated, endanger international peace and security” (23 de Junio de 1960). Esta acción, el secuestro por parte del servicio secreto israelí, evitaba la solicitud de extradición que podía demorar el proceso e, incluso, ser denegada. Sin embargo, a pesar de esto, en la misma resolución se reconoce que “nothing at the same time that this resolution in no way be interpreted as condoning the odious crimes of which Eichmann is accused” (23 de Junio de 1960), es decir, reconoce el derecho que tiene Israel de juzgar los crímenes cometidos por el criminal nazi.

Con todo, la universalización de la moral ha creado tensiones y paradojas entre los organismos supranacionales, los Estados nacionales y los derechos individuales, a causa de la protección del concepto moderno de Estado nación y la nueva forma de interacción de estos en la dinámica de las relaciones internacionales. Es cierto que en nuestros días las relaciones internacionales han ido modificándose a raíz de los diferentes escenarios internacionales que se han producido, pero no se han modificado en lo primordial los conceptos de nacionalismo metodológico y Estado nación para adecuarse a las nuevas formas de interacción internacional, punto en el que subyacen la mayoría de las paradojas antes dichas.

Ahora bien, más allá de las cuestiones políticas y sociales de la universalización de la moral a nivel internacional de acuerdo con la soberanía de los Estados, existen también implicancias relacionadas directamente con el ejercicio de los derechos de las personas al interior de los mismos: nace la conciencia de que los sujetos, los ciudadanos, los individuos, poseen derechos y tienen derecho a exigirlos.

Durante la década de los sesenta surge un conjunto de movimientos sociales y culturales que, si bien se pueden reunir bajo el espíritu de la conquista de los derechos civiles e individuales, tienen casi todos diferentes objetivos, dependiendo del lugar donde nacen y el contexto social y político en el que se encuentran. Estos movimientos fueron vitales en los cambios culturales, sociales y políticos, que reflejan el inicio de la adaptación de las diferentes sociedades a las consecuencias de la conciencia de los valores humanos que promueve el nuevo orden, superpuestos a conceptos modernos. De esta manera los ciudadanos e individuos, como sujetos empoderados, se manifestaron a través de reuniones masivas, dando paso a las manifestaciones que se sucedieron a lo largo de la década, siendo una de las primeras la de Berkeley en 1964, liderada por *The Free Speech Movement*, a la que luego siguieron los movimientos del Mayo francés; el movimiento de 1968 en México -la matanza en la *Plaza de las Tres Culturas* de Tlatelolco-; las quejas de los grupos obreros en Italia, bajo los preceptos de la *Revolución Cultural China*<sup>19</sup>; la oposición a las dictaduras en Portugal, España y algunos países de Latinoamérica; y las manifestaciones en Japón y Alemania contra el excesivo conservadurismo del Estado (Castells, 2004b: 18). Sin embargo, las protestas estudiantiles por el derecho a la autonomía, a las que se suman buena parte de la sociedad civil –como los movimientos de México y Chile en 1968-, no funcionan de la misma manera que, por ejemplo, los movimientos obreros europeos en los que se expresa un malestar en contra del modelo económico y productivo y que es secundado por otros movimientos sociales. Es cierto que en ambos casos el trasfondo tiene que ver con la exigencia de cambios estructurales sobre la base de libertades civiles y diversos derechos individuales y sociales, pero la forma de abordar políticamente los problemas y los cambios que se exigen son distintos en cada caso aunque apuntan siempre en la misma dirección.

---

<sup>19</sup> Dejo fuera de esta revisión la *Revolución Cultural China*, porque es una trama política antes que un movimiento que nace a partir de la sociedad en busca la reivindicación de sus derechos.

Sin embargo, y a pesar de tener importantes implicancias políticas, estos movimientos no accedieron al poder porque este no era su objetivo final. En la mayoría de los casos el objetivo era cambiar los valores establecidos –modernos en la mayoría de las sociedades- por tres valores fundamentales: el valor de la diversidad cultural, de género y la afirmación de los derechos de las minorías; el valor de la libertad y de la autonomía individual frente a las instituciones y las corporaciones; y el valor de la unión de los individuos a favor de la idea de bien común (Castells, 2004b: 20).

Junto a estos movimientos civiles se encuentran varios movimientos contraculturales que comparten el cambio de valores, pero no comparten la visión extremadamente racional y los nuevos hábitos de consumo de la sociedad de la época. Representan de esta manera el *ethos* y las aspiraciones de las sociedades en las que se insertan, criticando los modelos sociales practicados hasta ese momento y vertiendo esas tensiones en diferentes estéticas y modos de vida: los hippies, el pop-art, el rock-psicodélico y cualquier experimentación que se relacionara con la búsqueda de libertad y autonomía de decisión.

Estos movimientos en general tuvieron un éxito relativo durante esa década, pero durante la siguiente dieron paso, sobre todo en los países del entonces llamado primer mundo, a grupos de militantes que se transformaron, por un lado, en los nuevos políticos y creadores de la época, cuyas ideas permearon las sociedades en las que vivían y luego, se distribuyeron al mundo; y por otro lado, se consolidaron en movimientos por el medio ambiente –Greenpeace nace en 1969-; movimientos pacifistas, cuyo estandarte de protesta era la guerra de Vietnam; y la consolidación histórica del feminismo (Castells, 2004b: 20).

Así, a lo largo de esa década, los movimientos a pesar de consolidarse de diferentes maneras, fueron perdiendo protagonismo, al parecer, por el nuevo rumbo que empiezan a tomar los países del primer mundo a raíz de la salida de EEUU del acuerdo de Bretton Woods y las crisis económicas siguientes. Esto no significa, de cualquier modo, que estos grupos perdieran fuerza, más bien empiezan a organizarse y, paralelamente, dan paso a nuevos movimientos contraculturales y de lucha por los derechos civiles.

Los países del llamado tercer mundo se van sumando paulatinamente a las exigencias de estos movimientos sociales a medida que sus instituciones se ponen al día

en esta *carta de ajuste*, conectándose a esta llamada sociedad red. Por otro lado, los países del bloque comunista no se plegaron a estos cambios culturales sino hasta después de la *Perestroika* (Castells, 2010b, 2004a, 2004b).

### **1.3.2. Plan Marshall: la creación de las macroestructuras económicas mundiales**

Otro de los elementos que se concentran en este punto de inflexión, a saber, el fin de la Segunda Guerra, es *el acuerdo de la conferencia de Bretton Woods*, conocido popularmente como *Plan Marshall*. Esta conferencia, dirigida por las dos potencias económicas de la época, Estados Unidos y Gran Bretaña, establece acuerdos internacionales que proponen una serie de directrices para el crecimiento del mercado económico internacional y apoyo, también económico, para los Estados que habían sido destruidos por la guerra y que necesitaban dinero para reconstruirse. Con este fin se consideró necesario un reemplazo de las políticas económicas acordadas por estas potencias en el periodo entreguerras (1918 – 1939), de marcado proteccionismo a la economía nacional, por una regulación que permitiera un intercambio comercial más abierto a nivel internacional, pero que, al mismo tiempo, estuviera restringido por un conjunto de normas que se verían obligados a respetar todos quienes quisieran realizar actividades de comercio entre países. Del mismo modo, resolvieron crear un sistema más estable de intercambio monetario donde el valor de la moneda de cada país estaría fijada según el patrón oro del dólar estadounidense.

Así, tanto para la regulación del mercado internacional, como para la ayuda a los países arrasados por la guerra, se preparan las bases institucionales para la creación de tres organizaciones económicas internacionales, que en la actualidad son los pilares de la economía mundial: el Fondo Monetario Internacional –FMI-; el Banco Internacional para la Reconstrucción y el Desarrollo –BIRD-, que luego se transformaría en una de las organizaciones del Banco Mundial –BM- o Grupo Banco Mundial, pasando a cumplir las funciones del primero y reuniendo otras cuatro organizaciones creadas con objetivos similares al BIRD a finales de los ochenta; y el Acuerdo General de Tarifas y Comercio –AGTC-, que más tarde –en la década de los 90- sería sucedido por la Organización Mundial de Comercio –OMC-.

Estas organizaciones tenían como objetivo organizar y arbitrar el comercio internacional, así como ayudar a los países que requirieran ayuda económica por diferentes razones. De esta manera, el BIRD fue diseñado para realizar préstamos a los países de la Europa occidental que fueron devastados por la guerra, pero luego su función se amplió, dando préstamos para el desarrollo de los países más pobres y fondos para varios proyectos industriales en los países en vías de desarrollo. No obstante los buenos resultados de la organización durante las primeras décadas de su creación, se crearon paralelamente diferentes instituciones con fines similares, para ampliar la cantidad de “productos financieros” relacionados; así, por ejemplo, nació la Asociación Internacional de Fomento –AIF-, que entrega créditos sin intereses para la superación de la pobreza, el desarrollo y la desigualdad; o la entrada del FMI cumpliendo labores muy parecidas a las del BIRD.

Por otro lado, el AGTC se planteó inicialmente como un acuerdo de comercio mundial para establecer las normas que permitieran modelar y aplicar los acuerdos comerciales multilaterales; es decir, era una entidad reguladora del comercio a nivel planetario, que en un principio pretendía generar el crecimiento de la economía mundial a través de una sustancial reducción de aranceles según el principio de reciprocidad – romper el proteccionismo que había dominado las economías nacionales en el periodo entreguerras-. No obstante, en las negociaciones de 1994, los miembros llegan al acuerdo de conceder mayores atribuciones al AGTC con el fin de ampliar su alcance hasta el sector de servicios y derechos de propiedad intelectual. Así se crea finalmente una organización –no sólo un acuerdo- que regularía estas cuestiones, la OMC.

Finalmente, la organización internacional económica que ha jugado el rol más importante en los cambios del sistema económico mundial ha sido el Fondo Monetario, y por ende el que ha tenido mayor impacto en la globalización económica, junto con el BIRD/BM, de menor alcance. Así, es interesante entender cómo los procesos internos de fondo han cambiado los procesos económicos mundiales.

El FMI fue creado con el propósito general de fomentar la cooperación monetaria internacional; hacer más expedita la expansión y el crecimiento equilibrado del comercio internacional; fomentar la estabilidad de los cambios monetarios; ayudar a establecer un sistema multilateral de pagos; y, finalmente, poner a disposición de los países miembros con dificultades de balanza de pagos los recursos de la institución

(Fondo Monetario Internacional, 2015), es decir, vigilar la estabilidad del sistema sobre la base del patrón oro del USD y funciones crediticias. A estos propósitos se han agregado algunos más, a consecuencia de las labores implícitas de la organización, que se pueden resumir en un sistema internacional de supervisión de la situación económica financiera nacional, regional y mundial, con el fin de mantener la estabilidad y prevenir las crisis en el sistema monetario, lo que implica también labores consultivas –que supone la posibilidad de ejercer presiones sobre los Estados y sus políticas económicas, como efectivamente ha ocurrido en no pocos casos-. Sin embargo, y a pesar de todas las atribuciones que posee el fondo, no pudo detener la decisión unilateral de Estados Unidos de salir del acuerdo de Bretton Woods –lo que se llamó el Nixon Shock- y que significó, por ende, la salida del país americano del patrón oro que causaba tantos dolores de cabeza a su economía. Esta acción no sólo le valió a Nixon la recuperación de la economía de su país, pero provocó una crisis internacional en el sistema monetario a causa de la pérdida de respaldo del oro de la moneda de intercambio, el USD, desencadenando la transformación de EEUU en la principal potencia de la economía mundial.

No está demás destacar, por otro lado, que el FMI otorga mayor votación al Estado norteamericano que a la mayoría de los países, de acuerdo con la estructura de cuotas y voto<sup>20</sup>, por lo que esta nación y el conjunto de países ricos tienen mayor capacidad resolutoria sobre decisiones y las políticas que define el FMI en relación al mercado mundial, y por lo tanto, las condiciones que esta organización puede imponer a los países que no mantengan la estabilidad del sistema aprobado por el conjunto de gobernadores de la organización.

Si nos atenemos a este argumento es fácil entender por qué la política económica mundial cambió tan drásticamente durante el final de la década de los setenta y la de los ochenta, a partir de los cambios en las políticas del FMI y la liberalización de los mercados impuesta por los gobiernos de Reagan y Thatcher. Estos cambios también ayudan a una mejor comprensión del porqué de las reestructuraciones del BIRD y el AGTC durante los años siguientes al cambio de estructura comercial del fondo de

---

<sup>20</sup> Por lo menos, hasta el periodo anterior a la reforma del 2009, el FMI entregaba mayor poder de votación a los países ricos que a los países pobres o emergentes, por lo que además de los países ricos, los demás países prácticamente no tenían –usaríamos el presente indicativo, pero sigamos en lo políticamente correcto- voto en la políticas de la organización (ver Jensen, 2004, y Blomberg, S. Brock and Broz, J. Lawrence, 2007).



ambas potencias. Para ser más precisos, parece posible afirmar que los cambios de política del FMI se deben al abandono de Estados Unidos del acuerdo de Bretton Woods y a las crisis de petróleo de esa misma década, lo que generó una de las medidas que más críticas le ha valido al fondo: *la asistencia financiera concesionaria con préstamos a largo plazo*, que en pocas palabras implica la reestructuración de la economía de los países pobres con el objetivo de que la institución financiera establezca una estructura que garantice la devolución del préstamo. Entre estas medidas exigidas por la organización para las garantías de devolución podemos destacar la estricta política de austeridad aplicada al déficit público, la liberalización de las condiciones de importación y exportación y la rebaja de impuestos para ayudar al crecimiento interno. Es fácil encontrar estas medidas de intervención en casi cualquier economía del mundo financiada por el fondo, a pesar de que la misma institución insiste en que, como principio, genera un conjunto de medidas adecuado para cada caso, para cada economía (Fondo Monetario Internacional, 2001). Estas políticas implican, al mismo tiempo, un reconocimiento de que un país pobre no tiene instituciones adecuadas para su actuación en los mercados extranjeros y que necesitan ser “intervenidas” por un organismo internacional –en este caso el FMI, pero también puede ser el BM-, para evitar riesgos a los inversionistas y ser recibido como socio de la economía mundial, es decir, ser considerado parte de la globalización económica, a todas luces capitalista.

Por lo tanto, desde Bretton Woods hasta nuestros días existen dos momentos claves para la transformación de una economía en la que primaba el control de los Estados sobre el mercado, a una economía en la que priman las políticas económicas del *laissez-faire*: el shock provocado por Nixon y la incorporación de la mayoría de los Estados del bloque comunista, que habían intentado mantenerse al margen de la economía mundial a través de un mercado paralelo. Esto implica a la vez, el debilitamiento económico profundo de la institución que conocemos como Estado nacional, junto con el arribo del control del mercado por parte de los países ricos y las multinacionales -dueños de transnacionales y políticos gobernantes suelen confundirse-, avalados por los organismos económicos supranacionales, los que en realidad nacieron al amparo de un capitalismo –pensado por John Maynard Keynes- que pretendía que el FMI funcionara como un fondo cooperativo al cual pudiesen recurrir los Estados en caso de las constantes crisis a las que se enfrenta el sistema capitalista, aunque

planteaba como entes dominantes de la organización a EEUU y Reino Unido. En definitiva, la organización siguió los lineamientos de Harry Dexter White, quien consideraba que el FMI debía tener un perfil más bancario que de cooperativa (Boughton, 2001), que si bien en un principio propendía al fortalecimiento económico de los países a través de la ayuda externa, debilitaba levemente al Estado, tendiendo hacia el monetarismo.

Así, teniendo en cuenta económicamente la relación entre las cuotas, el peso del voto dentro del FMI y las formas de financiación que otorga la institución para los préstamos a mediano y largo plazo –los demás “productos” financieros son más flexibles en las condiciones- en cuanto a las intervenciones que conlleva, cabe preguntarse si todos los países se enfrentan a la economía global en igualdad de condiciones para hablar realmente de una “economía global”, y la respuesta parece negativa. La economía “global” parece asentarse sobre tres ejes fundamentales: países ricos, organizaciones internacionales de comercio y empresas transnacionales. En el momento en que estos tres ejes empiezan a funcionar de manera conjunta en la mayoría de los países del mundo se puede hablar de un *alcance* global de la economía, lo que puede dar inicio, a partir de ahí, al proceso de *globalización económica*. Este hecho es relevante sobre todo si se considera que muchas conceptualizaciones de la globalización apuntan a definirla como la evolución del capitalismo y el concurso de la gran mayoría de los países del globo, o la transnacionalización de la economía y la conexión de todos los mercados en tiempo real. Se hace, por tanto, muy difícil pensar la globalización de esta manera antes de la *Perestroika* y el ingreso de algunos países asiáticos y de Europa del este al mercado internacional. Es decir, se hace difícil ver la globalización económica como inicio de un proceso mundial sino hasta el fin de la Guerra Fría, donde se reconoce el éxito del sistema neoliberal y su expansión a lo largo del planeta, ratificando la evolución *in extremis* del mismo con todos los problemas que ha acarreado.

### 1.3.3. La Guerra Fría: explosión del avance tecnológico y comunicacional

Finalmente, el tercer punto relevante: la *Guerra Fría*. Esta situación política es significativa porque su desarrollo es el que marca principalmente la *carta de ajuste* mencionada algunas páginas atrás. El inicio de la misma tiene implicaciones ideológicas que cargan de significados simbólicos el desarrollo tecnológico de los países de ambos bandos. El inicio de este periodo político y los conflictos bélicos derivados de él - Guerra de Corea, Vietnam, entre otras-, tienen repercusiones políticas y económicas, que afectarán la sociedad y la cultura. Pero el momento que corona el periodo es su mismo final, no sólo porque significó el triunfo del capitalismo y el ingreso de los países del bloque socialista al sistema que empezaba a imperar a nivel mundial, sino porque también implicó un cambio en el contenido y la forma de comunicación de los países recién ingresados. Y, si bien pasaron a formar parte de una red de comunicación más amplia, no hicieron más que cambiar una hegemonía por otra: la hegemonía comunicacional occidental –estadounidense-. Es inevitable pensar que estos cambios tuvieron consecuencias culturales, derivadas del cambio económico, pero también de las nuevas formas de comunicarse y el nuevo tipo de información que cruzaba en ambos sentidos las fronteras.

Pero no nos interesa ahondar en las causas y consecuencias históricas ni políticas de la Guerra Fría, sino más bien poner el acento en uno de sus efectos colaterales: el desarrollo tecnológico a partir de las concepciones ideológicas de sus protagonistas.

La separación del mundo en dos bloques -más los “no alineados”- generó nuevas perspectivas en el desarrollo tecnológico de ambos bandos, que tiene amplias repercusiones en la forma de comerciar y de comunicarse para las naciones de uno u otro lado, y que también impactó en ambas culturas y las formas en que estas se relacionaban. La pugna entre los países del “bloque occidental” y del “bloque oriental”, generó una carrera por controlar la mayor cantidad de herramientas tecnológicas, entendiendo, desde la Segunda Guerra, que el desarrollo de la técnica puede volcar la balanza a favor de quien la posea. Así, defenderse de los ataques de cualquier índole – convencional, nuclear, biológico o químico-, de las miradas indiscretas y, a partir de ahí, establecer comunicaciones codificadas y realizar espionaje, resultaba una cuestión primordial. Por tanto, el desarrollo tecnológico pasó a ser la prioridad dentro del

desarrollo militar y estratégico de ambos bloques. Y es en este contexto, ganar el juego por la hegemonía ideológica mundial, que se dispara el desarrollo de toda la primera parte de la carrera espacial y tecnológico-comunicacional.

En febrero de 1958 el gobierno de EEUU crea la “Defense Advance Research Poject Agency” –DARPA, por sus siglas en inglés-, en respuesta al lanzamiento del Sputnik por parte de los soviéticos, que ponía al país norteamericano ante la amenaza de misiles nucleares. Paralelamente, los ingenieros Jack Kilby, que trabajaba para la Texas Instrument Inc. –TI-, y Robert Noyce, que había fundado la “Fairchild Semiconductor Corporation”, descubrieron el Circuito Integrado –IC, por sus siglas en inglés- y lo patentaron en 1959. El primer cliente de esta nueva invención fue la US Air Force, que cumplió un rol fundamental en la expansión del programa de investigación, ya que entregó el financiamiento para que el IC desarrollara: “Without contracts, TI would not have the funding needed to develop and expand the program, even though integrated circuits potentially could reduce the space and power used in electronic equipment and improve reliability” (Texas Instruments, 1999a).

El IC es importante en el desarrollo de la red si consideramos que un paso fundamental en ese sentido es la evolución de los computadores, disminuyendo su tamaño y aumentando su potencia, cuestión que a su vez permite mejor interacción entre la máquina y el usuario a través de una interfaz más eficiente, y por tanto, una mejor forma de introducir, procesar y obtener datos –información-.

Esta mejora dentro de los computadores permitió que algunos años después DARPA financiara ideas relacionadas con el desarrollo de una amplia red de computadores que permitiera un intercambio de información eficiente y rápida, para que cualquiera que tuviese necesidad pudiera acceder a esta información desde cualquier sitio. Así nació el plan para un nuevo tipo de red que permitía el intercambio de datos, ARPANET, y que fue presentado en una conferencia junto a las investigaciones de RAND Corporation<sup>21</sup> y del Nacional Physical Laboratory –NPL- en Londres. Coincidentemente, las investigaciones de la NPL apuntaban en la misma dirección que el plan diseñado para la red llamado ARPANET. Y de la unión de estos dos proyectos nace una red que funciona como el primer prototipo de lo que hoy conocemos como Internet. Sin embargo, para que el establecimiento de la comunicación interconectada

---

<sup>21</sup> Organización de investigación y desarrollo que nace de la necesidad de una entidad privada que conecte los planes militares con las investigaciones científicas.

siguiere evolucionando fue necesario complementar las investigaciones y la estructura física de la red de comunicación. Así, a estos tres focos de investigación, se unió finalmente la red Cycaldes, en Francia, cuyo desarrollo permitió establecer las compatibilidades para que la información circule a través de diferentes tipos de redes.

Así, a través del desarrollo de los IC y los computadores, nació Internet para potenciar estratégicamente el mejoramiento de diferentes aspectos logísticos, comunicacionales y de armamento. A pesar de esto, la red en sí misma no parecía tener utilidad militar más que en potencia, por lo que en un principio se empleó solo con fines investigativos en el ámbito de la tecnología y las comunicaciones, que luego se expandieron, por medio del desarrollo de la carrera espacial –satélites de comunicación–, para crear una revolución en los mercados financieros y la cultura mundial. Es decir, la red tampoco surgió como una necesidad del mercado o del capitalismo, sino por mera curiosidad humana, con potenciales estratégicos que fueron aprovechados posteriormente por los mercados alrededor del globo, a través de las medidas económicas mencionadas con anterioridad, durante las décadas de los setentas y ochentas.

El desarrollo de las comunicaciones específicamente, permitió interconectar los mercados mundiales y des-centrar las antiguas formas de producción industrial y los capitales. Durante la década de los ochenta, gran parte de la producción mundial de bienes, sobre todo referida a bienes tecnológicos, empezó a dispersarse por el mundo. Hasta antes del desarrollo de las comunicaciones las empresas se internacionalizaban, es decir, establecían sedes de producción en cadena en diferentes países para abaratar costos de transporte, estableciendo las fábricas en países productores de materias primas y mano de obra barata, para luego trasladar sus productos a países que limitaban con los primeros. Con las nuevas formas de producción se abarataron aún más los costos, fabricando cada una de las piezas en lugares del planeta con menos costos en materia prima y mano de obra, dejando sólo en ciertos países estratégicos el ensamblaje de las piezas para su distribución final. El avance de las comunicaciones así permitió que cualquier firma pudiese fabricar piezas con empresas subsidiarias en diferentes partes del mundo sin necesidad de instalar una sede que lo controlara todo: la forma de producción se dispersó, se desterritorializó, pero el control de la compañía se centralizó, generando las grandes compañías transnacionales, cuyo centro de operaciones y

directorio toman las decisiones en el país que decidan instalarse, con todas las ventajas económicas que esto pueda suponer.

Por otro lado, si bien los flujos de capital estaban expandiéndose por el mundo a través de las bolsas de comercio, la evolución de las comunicaciones permitió conectarlas a nivel planetario y en tiempo real, en otras palabras, la mayoría de las bolsas del mundo pudieron acceder a la información de lo que estaba ocurriendo con los demás mercados de manera instantánea.

Quizás sea por esta razón que muchos teóricos relacionados con la globalización hayan puesto el acento de la misma en la globalización de los mercados, ya que evidentemente el cambio en las relaciones comerciales entre los países toma una dirección totalmente nueva, pero no sólo desde la perspectiva de la relación de los Estados entre ellos o con los entes supranacionales, a nivel económico, sino también de la relación con el flujo de capitales y las empresas transnacionales, hasta llegar un punto en el que estos últimos comienzan a influir directamente en las políticas públicas de los países en vías de desarrollo.

Teniendo esto en consideración es comprensible que el giro hacia un mundo interconectado y un mercado global fuese entendida como la única forma de globalización. Sin embargo, estos giros dependieron al mismo tiempo de una ideología dominante en vías de una construcción hegemónica global. Y no sólo eso, sino que además estos cambios no se producen de manera homogénea, como hemos apuntado algunas páginas atrás, e inciden paralelamente en un conjunto de cambios culturales y sociales que no sólo generan resistencias, sino que también se absorben de diferentes maneras en diferentes culturas, lo que genera a su vez nuevos cambios a nivel global.

Así, desde la década de los cincuenta hasta poco después del inicio de la década de los noventa se van interconectando en tiempo real mercados en los que imperan diferentes modelos económicos: los Estados europeos occidentales con un modelo de capitalismo keynesiano, con un potente Estado de bienestar, países con modelos neoliberales como Chile o Estado Unidos, y China, un país que establece un comercio exterior con políticas capitalistas y un mercado interno en el que prevalecía un sistema económico comunista, por ejemplo. Por lo que podríamos apuntar que efectivamente existe una suerte de homogenización económica, asumiendo que el capitalismo termina

asentándose en la base de la mayoría de los Estados en el mundo, pero adaptándose a las necesidades o cambios político-sociales-culturales de cada país o región.

Ahora bien, esta revolución comunicacional y tecnológica repercute en lo social y en lo cultural de manera profunda y permanente dentro de los lugares en los que se había instalado la modernidad como proceso. Es en esos lugares donde nacen por primera vez el periódico, el teléfono, la electricidad, el cine, la radio, la televisión, nace también una cultura que empieza a homogenizar ciertos comportamientos e imaginarios –principalmente los preceptos de la modernidad, adaptados o no a lo propio- de grandes grupos de gente en periodos cada vez más cortos de tiempo. Esa cultura homogeneizadora moderna nace de dos fuentes, entre varias: la integración de la sociedad al Estado, provocando que el pueblo se transforme en partícipe de las decisiones políticas; y la evolución de los medios de comunicación a raíz del desarrollo técnico que se genera a partir de la creciente industrialización de los Estados (Martín Barbero, 1991).

No es necesario enhebrar una nueva línea a las trazadas desde el inicio de la Guerra Fría, sino más bien explicar que hay una línea que es consecuencia precoz de la modernidad, y que se desarrolla y florece en y para ella: *la cultura de masas*. Es esta la que recoge la evolución de la primera revolución industrial y su impacto en la sociedad, transformando en cuestión de décadas, los hábitos, las significaciones, las comunicaciones y las relaciones dentro de la sociedad moderna donde sea que esta se instale; esta es la que además toma un rol protagónico después de la Gran Guerra al establecer una estrecha relación con la sociedad de consumo; y la que posteriormente, al inicio de la Guerra Fría –punto que nos interesa-, se desarrolla ampliamente con la ayuda del auge del capitalismo, el avance de las comunicaciones y la pugna entre potencias. A partir de ahí, se empieza un proceso de “democratización” de la comunicación hacia las *clases populares* –aunque preferiríamos decir “hacia las no élites sociales”-, que serán bien “educadas” en la sociedad de consumo, sociedad que alcanza un punto culmen en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, gracias a la digitalización de la información, la instantaneidad de las comunicaciones y la estandarización del mercado mundial.

No es el objetivo de esta sección mostrar el cauce de la *cultura de masas* ni de la *sociedad de consumo*, sino más bien parte del capítulo siguiente. No obstante, parece

importante destacar algunos puntos que se tratarán en profundidad algunas páginas más adelante.

La *cultura de masas* proviene de *lo popular*, o más bien dicho, se inserta como cuña dentro de la cultura popular que llega a la ciudad impulsada por la revolución industrial. Ahí se produce una adecuación de la *cultura popular*, que proviene en gran parte de áreas rurales, a la cultura de la ciudad bajo el desarrollo industrial.

La cultura de masas siempre ha sido un tema complejo, sobre todo asumiendo las discusiones que se han dado con relación a la “verdadera” cultura o “alta cultura”, y acusando de paso a las industrias culturales de la “vulgarización” de la misma, como lo hacen Adorno y Horkheimer en su texto “La Industria Cultural. El iluminismo como mistificación de las masas”, cuyas apreciaciones son difíciles de compartir a la luz de esta investigación. Aunque, por otro lado, no se puede estar del todo en desacuerdo con los sociólogos, teniendo en cuenta que apuntan de manera precisa al menos un par de síntomas con respecto a la forma en la que la industria –capitalismo y noción de progreso- incide en la cultura, sobre todo en la cultura de masas y la sociedad de consumo, que se funden inevitablemente dentro de las industrias culturales. El análisis de lo que ocurre en ese momento no es del todo errado, no obstante los juicios valóricos que apuntan a un arte *verdadero*, serio, por sobre un arte “ligero” (1947/1987: 164). A pesar de esto, se puede destacar que entienden perfectamente la forma parcial de la homogenización, los “géneros”<sup>22</sup> dentro de la industria cultural y el modo en el que influye la estructura por sobre el contenido en muchos de los productos industrializados, estandarizados. Por otro lado, la explicación de la realización –producción- de las obras en relación con la industria y la vida diaria se asemeja mucho a lo hecho por Martín Barbero (1982, 1991) con su explicación de la literatura de cordel y el folletín, sólo que con el objetivo inverso: muchas de las formas artísticas populares pasan a la masificación y desde ahí a la canonización.

---

<sup>22</sup> La palabra en este caso hace referencia al uso explicado por Martín Barbero: “el género no es sólo cualidad del relato, sino el mecanismo desde el que se produce el reconocimiento —en cuanto clave de lectura, de desciframiento del sentido y en cuanto reencuentro con un “mundo”—, ello va a ser verdad, mucho más verdad aún, con los géneros cinematográficos. Es en ellos donde las “condiciones de lectura” van a ser asumidas y trabajadas sistemáticamente desde el espacio de la producción. Un género va a ser entonces no sólo un registro temático, un repertorio iconográfico, un código de acción y un campo de verosimilitud, sino un registro de la competencia filmica y hasta una ocasión de especialización para las casas productoras. En la época de esplendor de Hollywood, la Warner Brothers se especializa en cine de gánsters y de guerra, la Universal en el de terror, y la Metro en dramas psicológicos y hagiografías” (1991: 161).



Barbero explica, fundamentalmente, que el nacimiento de la *cultura de masas* es provocada por los ideales de la modernidad, que junto a la revolución industrial, generan el movimiento de los campesinos hacia las ciudades, como consecuencia de la centralización de la industria en ésta. Así, *las masas* anidan y hacen su aparición en la vida de los centros urbanos. Estas aglomeraciones impulsan la disolución del viejo sistema de diferencias sociales, a causa de la fuerza política e histórica que acumulan como pueblo. Con estos antecedentes podemos entender la tensión dentro de la sociedad de la época entre dos imaginarios que conviven: lo popular, enfrentado constantemente a la canonización, y la estandarización, que nace de los principios modernos y la industrialización. La *cultura de masas* es la hibridación natural que ocurre cuando se relacionan lo popular y lo industrial, en permanente convivencia: es tensión, confusión y superposición de elementos de una y otra cultura que coexisten dentro del mismo espacio –la ciudad-, y bajo el mismo contexto, a saber, la construcción política y económica de los Estados bajo los principios y el imaginario de la modernidad – industrial-, que no comulgan con lo rural ni con lo popular. De este modo, se produce la transformación de lo popular en *la masa* y *las masas*, a partir de la inclusión del pueblo en el Estado y no como un ente apartado de las fuerzas burguesas, oligárquicas y/o aristocráticas gobernantes dentro de esta institución. En este punto, se hace necesario aclarar que lo popular no desaparece, nunca desaparece, se mantiene con formas diferentes tanto en el campo como en la ciudad; es su hibridación, su mezcla la que da paso a la cultura de masas.

Así, *la masa* hará referencia al grupo de individuos aislados, y *las masas*, por el contrario, hará referencia a una “nueva fuerza histórica, las mayorías explotadas, es decir la nueva clase” (Martín Barbero, 1982), que entra en la vida política y económica del Estado. “Se hace así posible la entrada de las capas sociales no burguesas, de la masa de no proletarios, en la esfera pública, con lo que se transforma el sentido que la burguesía liberal le había dado a lo público al desprivatizarlo radicalmente” (Martín Barbero, 1991: 134). En otras palabras, la pérdida del sentido de lo público que existía hasta ese momento se debe a la unión entre sociedad y Estado. Esta integración implica que se debe establecer un nuevo tipo de relación a nivel de masas, dándole un nuevo sentido: la *cultura de masas*.

Esta nueva relación se produce en los países industriales, principalmente a raíz del factor político ya mencionado, pero también por la integración de la gente recién llegada a la ciudad y las negociaciones y tensiones culturales que ahí se producen, voluntarias – a través de formas de vida individual y de comunidad- o impuestas – educación-, es decir, también por un factor social.

Dentro de estas negociaciones y tensiones es que los medios de comunicación toman un rol fundamental en la actividad social, actuando como mediadores -podríamos llamarlos administradores de ideologías con tendencias hegemónicas, pero sería reduccionista-. No obstante, la función de mediación es parte del conjunto de funciones que tiene la prensa como la de informar, entretener, educar, etc.; que necesariamente incluyen formas de representación de la realidad, es decir, una mediación. Este filtro conlleva inevitablemente la propagación de ideologías, de formas de ver el mundo, ciertos valores que pueden ser inculcados a la población, y que en este caso son los valores de la modernidad. De esta manera, la interacción entre los medios y la masa terminan definiendo una estructura social que permite incluir a las mayorías en el Estado y su ejercicio –o al menos dar esa sensación-, excluyéndolas al mismo tiempo de la élite política, cultural o económica.

Las implicaciones de esta función de la prensa se relacionan directamente con el nacimiento de la división alta-baja cultura. En los países industrializados, la gran mayoría de los medios eran manejados por élites sociales y económicas casi desde su inicio; impulsados al mismo tiempo por la tarea informativa y por la expansión comercial, intentan atraer a las masas para rentabilizar sus negocios, las nacientes industrias culturales, y entregar a esas masas productos culturales que sientan cercanos, con los cuales se puedan identificar. Sin embargo, esa identificación se inicia, en alguna medida, desde la representación que hace *el medio masivo* de estas nacientes clases sociales a mediados del siglo XIX, que se establece sobre una base ideológica que *puede* convencer al receptor acerca de cómo es su propia realidad<sup>23</sup>, o así se podría entender en teoría siempre y cuando el receptor fuese pasivo. En cierto sentido, se puede establecer un vínculo entre los medios y *la masa*, asociando los medios de comunicación a la cultura de masas, dando nacimiento de esta manera a los medios masivos de comunicación y al mismo tiempo, dividiendo la cultura en dos: la “alta”

---

<sup>23</sup> La identificación pasa a convertirse en un recurso estético, relacionado con la mimesis, pero más cercano a lo simbólico.

cultura, relacionada con las tradiciones canonizadas, clasificadas e impuestas por el imaginario moderno; y la “baja”, relacionada con la constante tensión entre la “educación de los bárbaros”, que imponen las clases más acomodadas en función de los preceptos de la modernidad, y su propia cultura, *lo popular*. Es necesario acotar que esta tensión nunca desaparece, porque por más que los medios y otras instituciones traten de definir una identidad para un grupo de personas, ésta siempre se definirá por cuestiones complementarias a esas instituciones y no sólo por o a través de ellas. Así, siempre que la cultura parezca dominada, hegemonizada, existirá también un espacio de heterogeneidad que propiciará el cambio<sup>24</sup>.

Podríamos incluir aquí un argumento más para entender la relación que se establece entre los medios y la cultura de masas. Desde el inicio de la relación, la evolución de las comunicaciones ha influenciado directamente a la cultura y sus cambios, sin embargo, la evolución de los medios no tuvo una repercusión tan grande en la cultura de masas sino hasta la aparición en escena de la *sociedad de consumo*.

Si bien la industrialización, hasta la Gran Guerra, estaba invadiendo todos los ámbitos de la economía y la vida diaria, bajo la bandera del progreso, su relación con la sociedad todavía no estaba del todo afianzada, incluso con el nacimiento de la publicidad de por medio. A principios del siglo XX la industrialización estaba alcanzando sus límites máximos de ganancia de acuerdo a las cotas de producción que permitían las tecnologías de la época, por lo que existía la necesidad de ampliar la producción para aumentar el límite de ganancias. La gente gastaba la mayor parte de su sueldo en las necesidades básicas, en la *supervivencia* en la ciudad, con poca conciencia o esperanza de conseguir un mayor bienestar y con una pobre o nula conciencia de progreso individual. En consecuencia, existía la capacidad industrial, la capacidad humana, pero no existía la capacidad económica porque, a pesar de poder producir en masa y tener la tecnología y el dinero para hacerlo, *la masa* no poseía poder adquisitivo. Después de la Primera Guerra y con la economía estadounidense en auge, aumentaron los sueldos y a través de los medios de comunicación se educó a la gente en el consumo, sus beneficios y el progreso individual y común que éste traería. El valor del progreso empieza a ser inculcado en la masa, comienza la educación para el consumo y el bienestar individual. Así, en 1913 dice Cristine Frederick -“a home economist”- en *The*

---

<sup>24</sup> Quizás la única excepción clara se podría encontrar en los regímenes totalitarios.

*New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management*, “The way to break the vicious deadlock of a low standard of living is to spend freely, and even waste creatively” (citado en Gittell, 2012).

Por otra parte, en 1932, el pionero en la ingeniería del consumo Earnest Calkin predicó: “Goods fall into two classes, those we use, such as motor-cars or safety razors, and those we use up, such as toothpaste or soda biscuit. Consumer engineering must see to it that we use up the kind of goods we now merely use”, es decir, el germen de la idea de la obsolescencia programada, y luego cierra, “would any change in the goods or habits of people speed up their consumption?” (citado en Ewen, 1999: 51)<sup>25</sup>.

Con esto no se pretende dar a entender que la cultura de masas esté definida por poderes hegemónicos ni que parta desde ahí, ni que los medios de comunicación masivos tengan como fin traspasar ideologías, como tampoco que los receptores son meras ovejas sin voluntad. La especificidad de los medios de comunicación está en la comunicación misma y en sus formas, como se ha dicho, estableciendo flujos y relaciones que han ido cambiando paralelamente al desarrollo de la técnica y la tecnología dentro de las comunicaciones. Este cambio a su vez tendrá repercusiones en la vida social que se materializarán, muy probablemente, en nuevas relaciones, nuevos usos, nuevos significados.

Los cambios que se produjeron en la sociedad estadounidense de las primeras décadas del siglo pasado tienen que ver con *los medios*, pero también tienen que ver con el desarrollo de la industrialización de la época, a partir de las mejoras introducidas por Henry Ford a la idea de *producción en cadena* o *línea de montaje* de Ransom Olds; con la idea de progreso individual –al menos esa es la excusa teórica–; con la transformación que en publicidad significaron los descubrimientos de Freud, Adler, Jung y Pavlov en psicología y las nuevas tecnologías –radio, cine, fotografía–; y, finalmente, con la evolución y habilidad del capitalismo para expandirse y generar ganancias, de donde

---

<sup>25</sup> En este sentido, también parece destacable la cita de Walter Lippman, la mayor autoridad en temas de “opinión pública” de Estados Unidos en la época, que se encuentra en el mismo texto de Ewen: “The making of one general will out of a multitude of general wishes [...] consists essentially in the use of symbols which assemble emotions after they have been detached from their ideas. Because feelings are much less specific than ideas, and yet more poignant, the leader is able to make a homogeneous will out of a heterogeneous mass of desires. The process, therefore, by which general opinions are brought to cooperation consists of an intensification of feeling and a degradation of significance. Before a mass of general opinions can eventuate in executive action, the choice is narrowed down to a few alternatives. The victorious alternative is executed not by the mass but by individuals in control of its energy” (1999: XXX-XXXI).

nace uno de los conceptos más interesantes en el consumo: la obsolescencia programada.

El sujeto ya no compra sólo lo que necesita, sino lo que se le hace necesario para su bienestar, para su desarrollo, para su progreso. Mayor comodidad, mejor comida, ser más bello, estar más sano. Una cultura rural de tendencia natural ahorradora debe ser transformada en un poco más de una década en la cultura de un comprador compulsivo y derrochador que, de ser posible, transforme sus satisfacciones en productos y servicios y viceversa. Un hombre nuevo.

Sin embargo, los cambios culturales no penetran de la noche a la mañana y los procesos sociales suelen –ahora, creemos, podríamos usar el pretérito imperfecto indicativo- tomar décadas. Y es probable que esa sea la causa de la lentitud con la que se produce el afianzamiento de la sociedad de consumo, en sus inicios, al interior de la cultura de los Estados Unidos. Aunque, por otro lado, esa lentitud también puede estar determinada porque la bullente economía de los veinte, terminada por el *martes negro*, no enfocaba sus esfuerzos en los ciudadanos que podían transformar el consumo en *masivo*. A pesar de la existencia de los periódicos, con todos sus asociados y derivados –suplementos, folletines, publicidad, etc.-, y la radio –la masificación de este producto empezó a producirse en esa década-, mucha de la gente que podía “educarse” en la sociedad de consumo a través de los medios no lo hizo porque no sabía leer, porque no tenía dinero para comprar una radio, no podía escucharla habitualmente o porque simplemente el sueldo que ganaba lo invertía en su supervivencia –la pirámide de Maslow puede aplicarse-. Por otro lado, el flujo de inmigrantes había alcanzado sus máximos niveles en las tres décadas anteriores, por lo que había un gran porcentaje de esa masa<sup>26</sup> que no recibía el mensaje evangelizador del consumo.

Sin embargo, después de la Segunda Guerra, la economía y sociedad estadounidense habían cambiado y ahora los productos eran dirigidos por las empresas al hombre promedio que se encontraba en la publicidad y en los medios de comunicación: nace una gran clase media que ahora tiene acceso a todas las producciones en serie, desde la ropa hasta los programas de televisión, pasando por automóviles, lavadoras, relojes, libros, discos, arte, etc. Tampoco es necesario reparar un producto averiado, basta comprar otro. O, incluso, ya no hace falta que algo se averíe

---

<sup>26</sup> Alrededor del 15% de la población de EE.UU. en 1910 era inmigrante y la mayoría no era angloparlante.

para cambiarlo, basta con la necesidad de obtener uno que esté más a la moda. La necesidad de un objeto en función de sus prestaciones pasa a un segundo lugar, tomando su lugar la satisfacción metafísica de “estar a la moda” y de pertenecer a un grupo, el de pertenecer a la gente que tiene acceso a esos bienes y servicios, la gran clase media, el *hombre promedio*. Para hacer más claro hasta que dónde alcanza este cambio, analicemos dos ejemplos.

Durante la década de los cincuenta la gran mayoría de los cortometrajes animados –cortos- de Walt Disney y de la Warner Brothers, eran creados para las salas de cine, y si bien en ese momento el medio de comunicación más popular era la radio – la televisión no se había masificado-, los cines constituían otro de los focos de atención masiva por parte de la sociedad de la época. Dentro de estos cortos nos interesa destacar dos que tienen una fuerte carga ideológica y moralizante acerca de la sociedad de consumo, además de presentar y educar en un interesante imaginario acerca de lo que es la gran clase media en Estados Unidos, el “hombre promedio”.

El primero de los cortos, *Motor Mania* (Kinney, 1950), producido por los estudios Disney, muestra a Goofy, su protagonista, como Mr. Walker y Mr. Wheeler, una especie de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, que se transforma de un ordenado y correcto peatón a un demonio tras el volante<sup>27</sup>. Pero lo que más interesa del corto es la descripción del protagonista y las posesiones materiales o simbólicas que posee. Al inicio del corto el narrador dice: “Mr. Walker lives on a quiet respectable neighbourhood. He’s a typical average man, considered a good citizen and average intelligence. He’s a kindly man, courteous, punctual and honest [...] he believes in ‘live and let live’”.

Lo destacable de esta escena, como primera impresión, es que la descripción que hace el narrador acerca del hombre promedio es un tanto contradictoria en sí misma y con respecto a las imágenes. Al inicio dice que el hombre promedio actúa extraño y de manera poco habitual, a pesar de ser un ciudadano promedio y vivir en un barrio respetable y de que el mismo narrador resalta: “Truly the average man is a creature of strange and unorthodox habits”. Con todo este vecino es considerado por quienes lo rodean como buen ciudadano –amable, cortés, honesto, puntual-, pero de inteligencia

---

<sup>27</sup> Durante la época, Disney produjo varios cortos del mismo estilo con este personaje, Goofy, que protagonizaba “escenas de la vida cotidiana”. El conjunto de cortos pasó a llamarse, curiosamente, “everyone’s period” en la cronología del personaje.

promedio, y el dialogo del narrador se matiza con la imagen del protagonista siguiendo el canto de un pájaro en un gesto que puede parecer poco inteligente.

En la escena siguiente vemos que el protagonista es dueño de un Lincoln-Zephyr, un automóvil perteneciente a una línea de coches de lujo a bajo precio producidos entre 1936-1940, es decir, el hombre promedio posee un objeto de valor muy antiguo –que en este caso disminuye su valor por el uso- o de segunda o tercera mano. Ese es el tipo de objetos de valor a los que tiene acceso el hombre promedio. Así, la representación del hombre promedio estadounidense de principios de la década de los cincuenta del siglo pasado, está definida por los valores relacionados con el respeto por los demás y el bien común –principalmente civismo-, pero que no es muy inteligente, con acceso a cierto tipo de bienes. En la misma escena en la que conocemos su coche, sin embargo, el protagonista rompe con todos esos valores antes mencionados al transformarse en Mr. Wheeler, un personaje que olvida todo civismo a causa de la abrumadora sensación de poder tras el volante, un hombre promedio que no es capaz de manejar ese mínimo poder. Él y sólo él es dueño de su coche, pero también es *dueño* de los caminos, porque ha pagado por ellos, porque él ha pagado sus impuestos. Mr. Walker y Mr. Wheeler son dos caras del hombre promedio y sus posesiones; ambos son un caso de estudio paradigmático que se extiende a toda una clase social y la caracteriza.

Y esto es lo que retrata justamente nuestro segundo ejemplo, *By word of Mouse* (Freleng, 1954). La historia comienza cuando un ratón alemán llamado Hans cuenta a su familia acerca de la vez que viajó a Estados Unidos a visitar a su primo Willie –que seguramente era uno de los hijos de inmigrantes de principios de siglo- y de lo que ahí vio y aprendió: el consumo y la producción en masa. Y acerca de estos temas hay dos momentos destacables en el corto animado, el primero de ellos ocurre cuando, poco después del desembarco de Hans en América, ambos ratones observan una congestión vehicular, ante lo que Hans comenta: “all those automobobiles, so many rich peoples [*sic*]”. Y Willie contesta, “they’re not all rich, most of em are just a working guys”. Entonces Hans sorprendido pregunta, “working guys? They own all those new automobiles?”. “They’re not all new, some of em are a few years old”, zanja Willie, sin darle demasiada importancia.

Lo que queda claro de este diálogo son al menos dos cosas, que Hans en Alemania no ha visto tantos automóviles juntos y que asocia el automóvil a gente rica. Por otro lado, Willie contesta con desgano que la mayoría de ellos son trabajadores y que los coches no son nuevos, pero tampoco son viejos del todo, sólo tienen “algunos años”. La intención es claramente contrastar el modo de vida de Hans y de Willie, sobre la base de lo común del automóvil: está al alcance de todos –entiéndase, de todo ciudadano de “clase media”-, ante la sorpresa y desconcierto de Hans. Lo que ve Hans, podría concluir Willie, es el modo de vida del trabajador promedio.

La otra escena que nos interesa se produce cuando ambos ratones llegan al lugar donde Willie vive: una tienda por departamentos. En ella, Hans alaba las máquinas y sus increíbles usos en el departamento de electrodomésticos, después refrigeradores y lavadoras, para finalmente entrar a un ascensor de la mano de su primo. Y mientras van de un piso a otro en el ascensor, se produce el siguiente diálogo:

[Se cierran las puertas del ascensor en el segundo piso luego de haber visto correr gente con las manos llenas de compras de un lugar a otro]

Hans: What is all this people buying? What is?

Willie: That's *mass consumption*

[...]

[Se cierran las puertas del ascensor en el tercer piso luego de haber visto correr gente con las manos llenas de compras de un lugar a otro]

Hans: [repetiendo lo que acaba de decir el ascensorista] Clippers, nippers, bedroom slippers, all this things. What is this??

Willie: That's *mass production*

[...]

[frente a una ventana en el último piso]

Willie: [...] with the mass production they can buy and sell cheaper

Hans: Why do they have to sell cheaper?

Willie: That's why...

[muestra a Hans a través de la ventana una tienda por departamentos que tiene un cartel que dice: *rival department store*]

Pero Willie no puede explicar más claramente lo que es el consumo y producción en masa, por lo que deciden visitar a un amigo de Willie, un ratón profesor universitario. Es él quién finalmente logra explicar a ambos ratones que la producción masiva nace de la necesidad de reducir costos. Al principio, explica el profesor, para competir en una economía capitalista se reducían las rentas, pero al no poder reducirlas más por quedar sin margen de ganancia, era necesario reducir el costo para ser más competitivo, y la



forma más eficiente que idearon para reducir al máximo los costos fue la producción en masa. Así, en teoría, se aumenta la competencia, la calidad de los productos y se reduce el precio final al consumidor. Termina su explicación en un bote de papel dentro de una botella de agua, diciendo: “Slim profit and huge volume, create demand for more production, resulting on more employment and higher wages”.

La moraleja de la caricatura marcha en dos sentidos: por un lado se muestra el contraste con el modo de vida europeo, específicamente alemán, y las ventajas de vivir en la sociedad estadounidense –*si el coche es un bien tan habitual, los servicios más básicos deben estar cubiertos*, asunción errónea, pero común-; y por otro, las ventajas de la producción en masa y la sociedad de consumo y su repercusión en el aumento de la calidad de vida. Es decir, en un mundo como la sociedad estadounidense, se vive mejor, al menos es lo que la caricatura parece señalar.

Por tanto, ambas caricaturas parecen apuntar al mismo objetivo, a saber, educar a la población que vea esas caricaturas en la economía y la sociedad de consumo –la comodidad y el bienestar representan el progreso individual-, pero más importante que eso, estos cortos quieren educar en los valores que representan la modernidad y el progreso, y que son representados a través de lo que debiese ser racionalmente el hombre promedio de la clase trabajadora, sus diferencias y distancias con el resto de la sociedad, es decir, con todos aquellos *otros*, que se encuentran por sobre y debajo de él.

Además de estos cortos podemos citar también la trilogía de la educación económica de la Warner Brothers, producidos por este estudio y por el filántropo y presidente de General Motors Alfred Sloan, cuyo primer corto es el mencionado *By word of Mouse*, y al que le suceden *Hair-conditioned* (Freleng, 1955)<sup>28</sup> y *Yankee Dood it* (Freleng, 1956). Y anterior a todo esto, podemos encontrar un corto animado de 1948, al estilo Tex Avery, que explica por qué Estados Unidos es el mejor lugar del mundo para vivir. El nombre del corto es *Make mine freedom* (Hannah, 1948), y fue producido por el departamento de extensión del Harding College: “to create a deeper understanding of what has made America the finest place in the world to live”.

Fue durante esa misma década que la clase media estadounidense se consolidó, y junto a ella creció y evolucionó la sociedad de consumo alcanzando su primer esplendor

---

<sup>28</sup> Es importante no confundir esta caricatura protagonizada por Sylvester y Elmer Fudd con *Hare-conditioned* (Jones, 1945), que es una caricatura protagonizada por Bugs Bunny y que también hace referencia a la educación para el consumo.

gracias a la implantación de ese nuevo ideal de hombre, el *hombre promedio*, un ideal promovido a través de los medios de comunicación y las decisiones político-económicas, todo ello bajo el paraguas o el concepto de progreso social y el bien individual. En suma, modos de vida, un conjunto de valores y representaciones - imaginarios-, a los que aspiraban las clases más bajas, los “hombres con menos atributos”, y que eran promovidos sobre todo por la elite económico-política que manejaba los medios –curiosamente los más populares y hegemónicos de la época en su ámbito, ergo, influyentes-. Y sin embargo, quienes manejaban el poder tenían al hombre promedio, con inteligencia promedio, pero incapaz de manejar el poder, un poder que *per sé* posee una masa organizada, el poder de *las masas*.

Hasta aquí hemos hablado de la evolución de la cultura de masas y su unión con la sociedad de consumo y cómo ambas se involucran provocando una eclosión cultural y económica en los Estados Unidos, pero es importante destacar que esta relación comenzó y se dio con mayor intensidad en ese país norteamericano<sup>29</sup>, no en todo el mundo, y sin embargo, terminó por afectar a casi todo el planeta.

Como se dijo hace algunas páginas, uno de los factores que parece preponderante en esta *carta de ajuste* antes mencionada, es el factor Guerra Fría, como guerra ideológica, económica, tecnológica, comunicacional, pero, por sobre todo, simbólica. Parafraseando nuevamente a Castells (2010b), el hecho de que hoy exista una sociedad red está dado por un conjunto de factores que coincidieron en una época, pero también por ideologías que supieron sacar provecho de esas circunstancias y no por un plan diseñado *ex profeso*.

Hasta el momento se ha bosquejado muy someramente cómo después de la Segunda Guerra Mundial ocurrieron algunos cambios que pretendían formar un nuevo orden mundial, una nueva concepción de humanidad, un nuevo contrato social, en el que se definió una nueva moral y ética, sustentada sobre principios universales –ONU, Carta de los Derechos Humanos, Tratado de los Derechos del Niño- que definen una nueva forma de soberanía, una nueva forma de política y una nueva forma de establecer relaciones sociales –movimientos sociales y contraculturales exigiendo sus derechos, por ejemplo-; todo lo anterior sustentado sobre una estructura económica desarrollada en y por Occidente –Bretton Woods-; y con nuevas tecnologías que permiten el avance

---

<sup>29</sup> Esto a causa del abrupto crecimiento del poder adquisitivo de sus habitantes después del acuerdo de Bretton Woods.

de las comunicaciones, los medios y la economía, además del impulso que recibe la sociedad de consumo y las industrias culturales.

Una forma de proto industrias culturales existía ya desde la industrialización de la escritura con el folletín, pero después de la Primera Guerra y con la invención del cine, la masificación de la radio y la televisión, los nuevos descubrimientos en publicidad, y sobre todo, la producción en línea, fue posible abaratar costos y hacer accesibles, a través de la masividad de la oferta, productos y servicios para las familias de los países industrializados, que pensaban que su bienestar, progreso individual y ascenso social se sustentaba en el consumo, que a su vez dio un nuevo impulso a la industria, ayudándola a expandirse a todos los campos de la producción, incluyendo los productos y servicios culturales.

Los medios de comunicación habían crecido enormemente en Estados Unidos durante la década de los veinte y de ahí en adelante siguieron expandiéndose de manera acelerada, empuje que se acrecentó sobre todo con la masificación de la televisión en la década de los cincuenta. En la década siguiente, y a raíz de la carrera espacial y la pugna ideológica mundial imperante, Estados Unidos toma el control de la expansión comunicacional a través del desarrollo de tecnología –invención del IC y expansión de la red-, que permite abaratar costos para la distribución de cualquier tipo de comunicación. Si a lo anterior sumamos el control económico mundial que le permite el acuerdo de Bretton Woods, el valor de su voto en el FMI y el golpe de gracia a la economía de tendencia Keynesiana con la salida del patrón oro, asegurándose de paso el seguir siendo la moneda fuerte de la economía mundial, permiten que la cultura del país norteamericano se expandiera casi sin barreras, y de manera más amplia y libre que el resto de las culturas, a excepción de Reino Unido, quienes logran entrar con productos culturales al país americano y desde ahí expandirse al resto del mundo.

Pero esta hegemonía cultural no es totalitaria –en el sentido ideológico que apunta Arendt- ni afecta de la misma manera a los países o regiones a las que alcanza. Volvemos a insistir en que los receptores no son totalmente pasivos, ni aceptan sin reservas una cultura, envasada y lista para su consumo, porque no viene completa, aun cuando así se vende o trata de aparentarlo a través de sus representaciones, y esto no solo se verifica a través de la resistencia de los subalternos, sino que también a través de

las apropiaciones conscientes o inconscientes de todo aquello que los sujetos consideran externo a su propia identidad.

En realidad, la cultura receptora incorporará los elementos que considere dentro del repertorio de elementos que le son comunes, primero porque la exposición a los elementos hegemónicos está mediada por los productores y distribuidores del producto cultural; y, segundo, porque cada cultura es un conjunto de valores y expresiones, un conjunto de relaciones que cambian a medida que se relacionan con otras culturas, que también cambian por elementos internos o ambos.

Así, todas las dimensiones mencionadas, económica, política, cultural y social, se ven sometidas a profundos cambios, diseminándose por el planeta en esta suerte de periodo de ajuste, donde finalmente se imbrican de tal manera –nunca hemos dicho que hayan estado separadas, más que con fines analíticos- que generan una nueva estructura que lleva al inicio de una homogenización de ciertos aspectos en las diferentes dimensiones, que impactarán diferidamente y de diferente manera a todos los sectores del planeta habitado que alcancen.

La globalización como proceso se inicia entonces hacia el final de la Guerra Fría, pero toma aspectos diferentes en cada lugar, por la manera en que esta nueva forma de relación social mundial es imaginada y representada desde cada sitio, y por la manera en que cada lugar es imaginado y representado por el mismo proceso. Así, aunque parezca paradójico, la gran diferencia entre la modernidad y la globalización es que esta última parece poseer potencialmente herramientas más eficaces para la pretendida homogenización, no obstante, a la luz de lo argumentado, sigue pareciendo una empresa utópica.

Ante tal dinámica parece necesario entender cómo se produce esta relación entre lo local y lo global, y sus interacciones, para intentar comprender más profundamente cómo la globalización afecta los lugares en los que se introduce y cómo estos lugares pueden afectar a la globalización.

## 2. Local y global: dinámicas heterogéneas

El problema de lo local y lo global nace de la tendencia cada vez menor de ver a la globalización e, incluso, a la modernidad como un proceso que logra la homogeneidad, sobre todo, de la cultura.

Lo que ocurre con quienes suelen tratar el concepto de homogenización en la modernidad es que los principios de esta última son adoptados como un metarrelato que aplasta cualquier otro relato. Así es concebida, así es tratada y así es analizada hasta hace muy poco. Sin embargo, como hemos esbozado, a pesar del afán homogenizador y totalizante de los mismos principios de la modernidad, esa pretendida homogeneidad está lejos de ser completa, debido en parte a los movimientos de resistencia, pero también, y fundamentalmente, a otras dinámicas culturales.

Quienes apuntan a que hoy somos más homogéneos, apuntan a cuestiones superficiales, de forma y no de fondo. Pensemos, por ejemplo, en el cine, en Hollywood, uno de los referentes que toman varios de los escritores que aquí se analizarán. El cine que cultiva el grupo de empresas instalado en California, Estados Unidos, se ha exportado a un gran número de países, desde los años veinte aproximadamente, es decir, se ha transformado en una exportación de las industrias culturales que ha penetrado de una manera u otra en diferentes regiones (Moretti, 2001)<sup>30</sup>. Para ser más precisos: Hollywood ha trascendido las fronteras, estableciendo una hegemonía, de distribución al menos, que ha impactado de diferente manera en Chile y en España. Esto debido a un conjunto de razones diferentes, desde la censura hasta los tipos de película que se estrenaban en un país y en otro. Pero quizás uno de los factores que puede generar mayor diferencia en la recepción es, en este caso, la traducción.

Al menos desde principios de los ochenta, en Chile, todas las películas que se estrenan en la gran pantalla y que son para mayores de catorce años se proyectan subtituladas y con sonido original, y sólo aquellas aptas para todo público se estrenan con la mayoría de las copias dobladas al español. Sin embargo, tanto el subtítulo de las películas como el doblaje se realiza para la mayoría de las películas proyectadas en

---

<sup>30</sup> Este autor entrega algunas nociones de las diferencias cuantitativas de la distribución de las películas de hollywood estrenadas en diferentes países del mundo en el periodo 1986-1995, aunque su análisis dista mucho de ser acabado y del cual se desprenden algunas conclusiones deterministas.

Latinoamérica, en México, y aunque los doblajes tienen el cuidado de utilizar un español lo más estándar posible, hay localismos que es imposible traducir usando un doblaje estandarizado. Por el contrario, la mayoría de las películas que se exhiben en España son dobladas al español, desde que la Segunda República decidió hacerlo de esa manera, lo que fue reafirmado por la normativa impuesta por Franco hacia 1941. Esta sola diferencia en el modo de recepcionar el cine de Hollywood implica toda una manera distinta de relacionarse con estos productos culturales, que se evidencia en algo tan superficial como el título de las películas. La película de 1964 *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, de Stanley Kubrick, se tradujo para Latinoamérica como *Dr. Insólito o: Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* y en España como *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*. Igual pasa con películas como *The Dark Knight*, de Christopher Nolan, estrenada en 2008, que se tradujo *Batman: El Caballero de la Noche* para Hispanoamérica<sup>31</sup>, y en España como *El Caballero Oscuro*.

La mera forma de acercamiento a la película es diferente, el modo de interpretar la película está mediado por una variante cultural que cambia la recepción e interpretación de la película para la audiencia. No obstante, Hollywood no es quien piensa particularmente cómo realizar un producto que guste en cada uno de los lugares que se proyectará, sino que piensa en un producto que sea aceptado por la mayor cantidad de público posible –principalmente para hacerlo rentable–, es decir, que se adecue al gusto *masivo*, con el fin de rentabilizar la inversión, principalmente, y que luego cada país o cada región defina cómo recibe el producto. De ahí que la adecuación cultural no provenga directamente de la industria, sino más bien de la distribución. Y fue justamente al inicio de este punto, la distribución, que España tomó una decisión en cuanto a la traducción de las películas relacionada con reafirmaciones identitarias y nacionalistas. Por el contrario, en Hispanoamérica la traducción y la decisión del subtítulo como forma predominante fue asumida de facto con el mismo desarrollo del cine, porque, por un lado, la mayoría de los países no tenían industrias culturales desarrolladas en la década de los treinta –a excepción de México y Argentina– y no representaron un mercado interesante sino hasta hace algunas décadas atrás,

---

<sup>31</sup> Es necesario precisar que para algunas películas cambian los títulos dentro de algunos países con respecto al resto de Hispanoamérica, por ejemplo, en México la película *The Terminator* se tituló como en España, *Terminador*, y para el resto de Hispanoamérica como *El Exterminador*.

principalmente por la poca penetración de la sociedad de consumo. Por otro lado, las reivindicaciones de derechos ciudadanos e identitarios en Hispanoamérica estuvieron en máxima consonancia durante la década de los sesenta, y tanto estas como las diferentes dictaduras que se desarrollaron en la región no consideraron que el elegir entre doblaje o la subtitulación fuese una política de afianzamiento cultural. Puede ser la poca conciencia de la lengua como un arma política, o porque en Hispanoamérica la lengua no es una característica diferenciadora de identidades como sí puede haberlo sido para España en esos dos momentos, sobre todo inserta en una región multilingüe. Chile en particular tampoco consideró relevante dictar normas estrictas y claras en relación con las políticas lingüísticas respecto del cine, como sí lo hizo en otros ámbitos de la delimitación de *lo nacional*, y se consumió, culturalmente, lo que llegaba desde los centros de distribución, sin mayores modificaciones más allá de la censura.

## 2.1. ¿Desde dónde se construye lo local?

Stuart Hall (2000) sostiene que las identidades nacionales se construyen eliminando las diferencias dentro de las mismas “naciones”<sup>32</sup> y, al mismo tiempo, estableciendo las diferencias con las demás identidades. Pero lo local, la nación, la construcción de identidad no está condicionada *sólo* por los factores que se considerarían externos a la misma, sino al mismo tiempo por factores internos, que no son sólo o necesariamente los definidos para caracterizar lo local. En ese sentido, tampoco se puede entender una relación entre lo universal y lo particular, lo propio y lo ajeno, lo cercano y lo lejano, lo local y lo global en términos de acción-reacción en el contexto de la globalización, sobre todo porque no son relaciones bilaterales sino

---

<sup>32</sup> El estudio de caso que utiliza Hall (2000) para explicar su concepción de lo local y lo global es referido a lo que es ser inglés –*Englishman*, *Englishness*, referida sobre todo a su pasado imperial: el *ser* Inglés – y hombre –cuando Reino Unido “lideraba” el mundo- (2000: 20), pero en Hispanoamérica las naciones se construyeron de manera totalmente distinta, no sobre un constructo ideal ya “existente” –tradiciones, territorio-, sino diseñándolas como naciones unificadas a partir de lo que quienes gobernaban consideraban propio en cada país mientras se consolidaba la independencia, estableciendo esa idealidad de chileno, mexicano, argentino, cubano, que no se basaba en ciertas tradiciones “existentes” o que alguna vez existieron para reactualizarlas, sino en prácticas demasiado fragmentadas para considerarse unificadoras de una comunidad, si eran antiguas, o demasiado nuevas o ajenas para considerarse tradiciones propias, pero que eran imperativos de la modernidad para constituirse en un Estado.

multilaterales, en las que juegan tensiones constantes y que se constituyen en y por procesos dinámicos.

Ahora bien, reduzcamos con fines analíticos las relaciones en función de binomios y propongamos una cultura estadounidense global y hegemónica –que de hecho intenta ser tal- frente a una cultura local, la española o la chilena, asumiendo que son, al igual que la hegemónica, estables. Evidentemente, en estos términos, la primera de ellas se establece como un ente homogenizador, frente al cual, eventualmente, puede existir una reacción teniendo en cuenta que esa homogenización implica una pérdida de lo propio y una transformación o absorción completa por lo ajeno, ante lo que se puede presentar un movimiento de resistencia... pero las cosas, por suerte, no funcionan en términos de blanco y negro. Una de las principales características de la globalización es que ésta absorbe todo lo que puede de los lugares a los que alcanza<sup>33</sup> -cosa que también suelen hacer unas culturas sobre otras, como en el ejemplo antes mencionado de *Los Persas-*, y la globalización de la cultura, desde esta perspectiva, ha sido llevada a cabo principalmente y en términos comunicacionales y culturales por Estados Unidos. La “infiltración” de esa cultura en lo que las otras culturas consideran *lo* propio se ha producido en todas aquellas que han sido expuestas, pero con diferentes grados de profundidad y en diferentes aspectos. Por esta razón algunas culturas se han visto más modificadas que otras en función de la exposición y la absorción a la que se han visto sometidas.

Cabe precisar que esa cultura hegemónica de la que hablamos, difundida a lo largo del planeta, no es más que una representación parcial de sí misma. Ahora bien, esta cultura hegemónica también hace representaciones parciales de otras culturas, exponiendo a terceros a su propia visión de lo que son los otros y presentándolo como una visión completa o al menos amplia de lo que son esas otras culturas a nivel global. Dentro de estas representaciones también son reconocibles otras culturas que han sido absorbidas por esta cultura hegemónica y que se han transformado en parte de su propio imaginario de lo local. Finalmente, la cultura hegemónica angloamericana, representa su visión de lo que es *lo* global y *lo* local, proyectándolo sobre la misma localidad que la

---

<sup>33</sup> “Dicho de otro modo: en el espacio de la experiencia de la globalidad nace una ley peculiar: la *ley de la insuprimible inmanencia del estar en contra*. La globalización, en otras palabras, devora a sus enemigos: quien está contra ella, está por ella” (Beck, 2004: 41-42).



recepciona. No obstante, la cultura receptora no aceptará pasivamente los términos de la otra –aún cuando sea impuesta-, ya que siempre habrá un nivel de adaptación.

Por lo demás, la cultura hegemónica funciona como cualquier otra cultura, varía sus procesos en función de la incidencia de las demás culturas en función de la extensión e impacto de estas sobre la primera, es decir, su capacidad de influencia, con la diferencia que su capacidad de influir a las demás culturas suele ser más potente, principalmente debido a sus recursos y el poder simbólico que posee. Del mismo modo, todas las culturas tienen un imaginario de lo que es lo global y otros lugares en particular –otras *localidades*- y lo representan y proyectan de diferentes maneras, algunos más influenciados que otros por la forma en que la cultura hegemónica representa la globalización y lo global.

En cualquier caso, el acento está puesto en que las características recién definidas no son suficientes para que la cultura del país norteamericano logre homogenizar el globo totalmente. En palabras de Hall, “It is a homogenizing form of cultural representation, enormously absorptive of things, as it were, but the homogenization is never absolutely complete, and it does not work for completeness” (2000: 28). Así las cosas, es normal que se tenga el temor de ser absorbido por una cultura “dominante” externa –tanto como de alguna interna-, sin embargo la representación de otra cultura por parte de la cultura dominante siempre pasa por la absorción de esa *otra* cultura en alguna medida.

La absorción y las formas de representación no son las únicas formas en que lo local y lo global se ponen en tensión en función de la definición de qué es lo propio y qué es lo ajeno, sino también en el desarrollo de las empresas transnacionales en el contexto de la globalización, cuyos fines están orientados principalmente a la rentabilidad de sus inversiones. Y es dentro de este desarrollo que emerge la adecuación de productos y servicios para lugares específicos en función de una expansión multinacional, es decir, una empresa que tiene alcances globales adecua sus productos a los requerimientos locales. Aquí es donde puede caber más precisamente el concepto *Glocal* popularizado por Roland Robertson (1994). Este término proviene de la palabra *dochakuka*, que en Japón hace referencia a la adaptación de las técnicas particulares de trabajo en la granja a condiciones locales de cultivo; desde ahí el concepto se desplazó a los negocios, situándose en relación con micromarketing en términos estrictamente

económicos. Así, “[Glocal is] the tailoring and advertising for goods and services in global or near global basis to increasingly differentiated local and particular markets” (1994: 28). El concepto en micromarketing tiene que ver con la creación de un número creciente de diferentes tipos de consumidor, a los que se pretende convencer de la pertenencia o relación de estos productos y servicios con sus hábitos y relaciones al interior de la comunidad, con costumbres, significaciones y representaciones cercanas, cotidianas, para que su presencia se nos haga más familiar. Las empresas logran recrear la familiaridad, a través de la representación de sus productos y la adaptación de los mismos a la comunidad, a la región. Así nace una nueva invención, la *tradición de consumo*.

Para explicar esto, recurriremos a un pequeño ejemplo de *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994). En esta película, alrededor del minuto siete y medio, presenta el siguiente diálogo mientras los protagonistas van en un coche.

VINCENT: But you know what the funniest thing about Europe is?

JULES: What?

VINCENT: It's the little differences. I mean they got the same shit over there that they got here, but it's just...just there it's a little different.

JULES: Examples?

VINCENT: All right, well you can walk into a movie theater in Amsterdam and buy a beer. And I don't mean just like in no paper cup, I'm talking about a glass of beer. And in Paris, you can buy beer at McDonald's. You know what they call a...a Quarter Pounder with Cheese in Paris?

JULES: They don't call it a Quarter Pounder with Cheese?

VINCENT: They got the metric system, they wouldn't know what the fuck a Quarter Pounder is.

JULES: What'd they call it?

VINCENT: They call it a Royale with Cheese.

JULES: [repeating] Royale with Cheese. What'd they call a Big Mac?

VINCENT: Big Mac's a Big Mac, but they call it Le Big Mac.

JULES: Le Big Mac. What do they call a Whopper?

VINCENT: I dunno, I didn't go into a Burger King. But you know what they put on french fries in Holland instead of ketchup?

JULES: What?

VINCENT: Mayonnaise.

La escena habla de “las pequeñas diferencias” con los europeos, respecto de cómo se vive en Estados Unidos, diferencias en la vida diaria: se puede comprar una cerveza en un cine, usan el sistema métrico y comen las papas fritas con mayonesa. Sin embargo,

lo que parece más relevante es que dos de las diferencias se producen en una las franquicias de McDonalds: en París puedes tomar cerveza en una de sus franquicias, y no existe el *Cuarto de libra con queso*, es decir, sí existe, pero “they got the metric system, they wouldn't know what the fuck a Quarter Pounder is”, así que llaman al mismo tipo de hamburguesa, *Le Royale Cheese* –así le llaman realmente-. En lo que representa uno de los íconos económicos y culturales de la hegemonía estadounidense, la franquicia del payaso, cambian cuestiones pequeñas pero cotidianas ¿Sería eso lo *Glocal*? Es McDonald's y a la vez no lo es: las papas vienen con mayonesa y puedes pedir cerveza. Hay *Quarter Pounder with Cheese* y *Big Mac*, pero sus nombres cambian, más o menos, pero cambian.

Ahora ¿por qué *pequeñas* diferencias? Es evidente que el protagonista asume que Europa y Estados Unidos son muy parecidos excepto por esas diferencias que, a decir del adjetivo, no son simples de divisar a pesar de pertenecer a la cotidianeidad de los habitantes europeos –de París-. Es decir, efectivamente, a grandes rasgos y de manera superficial, ese sujeto percibe que mucho de lo que él considera lo local se encuentra ahí, en una localidad que él imaginaba diferente, París, y lo es, sólo que no *tan* diferente, es decir, existen las mismas formas –McDonalds, hamburguesas y papas fritas- pero el contenido no es el mismo –puedes tomar cerveza y a las papas fritas les añaden mayonesa-. Cabe preguntarse entonces si la globalización realmente homogeniza hábitos, relaciones, significados, representaciones. Robertson condiciona la relación con lo propio, la definición de lo local, pero no por oposición a lo ajeno, sino como definido por lo global.

Para este autor, lo nacional se constituye como una de las instituciones de la modernidad que se trata de implantar a lo largo y ancho del planeta, por lo tanto, que alegue identidad respecto de lo que considera *su* lugar de pertenencia, *en general* aludirá a esa concepción rousseauna de *lo nacional* que, aún no perteneciendo a la Europa ilustrada, implica una concepción identitaria de lo local definida por una idea –nación- que proviene de un lugar externo –Europa- y de la que cada localidad se apropiará.

Y sin embargo, tampoco las concepciones de identidad y nación tienen sólo una acepción, de hecho pueden convivir en cualquier medida con otras concepciones de lo local desarrolladas en cada cultura junto a las concepciones modernas. Tampoco se puede definir lo local en función de lo global, o sólo o primordialmente en función de

fuentes externas, como lo hace Robertson (1994: 34), siguiendo la máxima de Wallerstein acerca de “the ‘national’ is a ‘prototype of the particular’”. Por más que este autor asuma que hay cuestiones locales que definen la identidad, por sobre ellas se encuentra el condicionamiento entregado por la modernidad a través de la concepción de *lo nacional* igualándolo a lo local como extensión de lo particular. Es cierto que los flujos sociales son la base de la globalización, y que estos son los que expandieron los principios de la modernidad, pero eso no implica que el receptor de esos mensajes los aplique como tales siguiendo al pie de la letra los principios modernizadores, por más que se sienta impelido voluntariamente o se vea obligado a adoptar esos principios, sino que más bien lo influyen, y eso se aplica a todo el imaginario, estereotipos, principios y constructos de la modernidad -de ahí la diversidad de modernidades-.

Efectivamente, como sistema de relaciones y procesos, tanto la modernidad como la globalización, son sistémicos en base a las relaciones sociales que establecen y el orden en el que ellas se producen, sin embargo, esto no implica que los sistemas –el capitalismo es también un buen ejemplo- se apliquen de la misma manera en todas partes. Así, la relación que entre ambos –lo local y lo global- establece el autor nos resulta etnocéntrica, y por más que trate de desapegar su teoría del imperialismo, no lo logra -sus argumentos acerca de la sociedad de consumo no parecen suficientes para ser asumidos como un reemplazo de una imposición cultural por la fuerza bruta-. Esto, sobre todo, porque considerar que la noción moderna de lo nacional predomina en todos los lugares donde se asienta, definiendo lo que es y lo que no es lo propio a partir de esta conceptualización, que parece más bien una visión reduccionista de lo que *es* lo local en función de la explicación de una relación de conceptos.

La construcción de lo local, así, no depende *exclusivamente* de las influencias externas –¿globales?-, aun cuando es cierto que la globalización posee esa característica absorbente, como tampoco depende enteramente de lo local para definirse. Así la reafirmación de lo propio se produce a través de una especie de flujos dinámicos de comunicación, multidireccionales, en los que lo global se comunica con lo local por diferentes y amplias vías. En Perú, por ejemplo, una de las comidas tradicionales ha pasado a ser la comida *chifa*, que es una adaptación de la comida china tradicional, en su mayoría cantonesa, ajustada a los hábitos de los consumidores y productos peruanos. Esto no significa que la comida *chifa* haya nacido por la imposición de la hegemonía

cultural china cantonesa -aunque es cierto que llegó mucha inmigración china a raíz del desarrollo minero de los dos siglos anteriores en el Perú-, sino que funciona más bien como una variante cultural que llegó por otras vías no hegemónicas y que los peruanos han hecho parte suya. Asimismo, para ofrecer otro ejemplo, en Chile, durante las fiestas nacionales se suele escuchar cumbia y rancheras en casi todos los hogares, mucho más que cueca –el baile nacional - (Larraín, 2001: 266- 267).

Que cosas como éstas ocurran tiene que ver necesariamente con la globalización y los procesos que nos llevan hasta ella, pero que no están necesariamente y en todos los casos sujetos sólo a la lógica de la cultura hegemónica angloamericana o anteriormente eurocéntrica<sup>34</sup>, sino a imaginarios más amplios, que también llegan a través de otros canales. Así, en Perú, nadie obligó a usar la comida china a diario ni a terminar adoptándola como parte de la comida peruana a través de una suerte de proceso homeostático. De igual manera, que la cumbia se haya asentado en Chile no se debe a la llegada de gran cantidad de inmigrantes colombianos, sino que llegó como los cowboys, a través de los medios. En ambos casos, ni siquiera se trató de un cambio voluntario, sino de un conjunto de prácticas significativas y relaciones sociales que cambiaron el rumbo de las definiciones de lo que era lo local<sup>35</sup>.

Por tanto, los discursos que contienen el contrato de lo nacional van a apelar a la modernidad para definir lo local por la necesidad de reafirmación del Estado independiente y soberano en el caso de las ex colonias y el reclamo por derechos “aborígenes” en el caso europeo, por mencionar dos entre muchos. Y es justamente en este punto que subyace el problema de las relaciones que se establecen entre lo local, lo global y sus tensiones: es un requerimiento perentorio de lo nacional la definición por afirmación o por negación, en relación a sí mismo o al otro, de lo propio. Cuando Hall habla de lo ‘nacional’, lo define como la homogenización de un conjunto de diferencias sobre lo que se construye lo propio y su diferenciación con los “otros”; entonces lo ‘global’ podría definirse como la homogenización de un conjunto de diferencias y su

---

<sup>34</sup> Podríamos hablar según algunos autores de la hegemonía cultural globalizadora Latina, pero ya sabemos que su globalización se dispersó.

<sup>35</sup> En relación con esto, el poema de Jorge Teillier, poeta chileno, “Notas sobre el último viaje del autor a su pueblo natal”: 6// A los mapuches les gustan las canciones mexicanas/ del Wurlitzer de la única Fuente de Soda./ Las escuchan sentados en la cuneta de la Calle Principal./ Van a la vendimia en Argentina y vuelven con terno/ azul y transistores./ Ha llegado la TV./ Los niños ya no juegan en las calles./ Sin hacer ruido se sientan en el living para ver a/ Batman o películas del Far West./ Mis amigos están horas y horas frente a la pantalla./ /Tengo ganas de que lleguen los Ovnis. (1978/2010: 64)

diferenciación con lo otro, asumiendo ‘lo otro’ como lo ‘local’. Pero bajo este razonamiento, pensar lo local en función de lo nacional como base articulante de la relación con lo global, sólo profundiza una diferenciación que jerarquiza los términos y que no ayuda a explicar la relación entre ambos ni el proceso en el que se enmarca.

Según esta lógica, lo global se construye desde lo local y se define por el entramado que se constituye sobre el segundo término, es decir, lo global se define desde lo local y su entramado y no sólo por una visión hegemónica. Sin embargo, pensado de esta manera la dinámica parece demasiado rígida y nuevamente se entorpecería el trabajo entrando en una barrena de definiciones y jerarquizaciones. De allí que nos parezca más consistente y productivo para nuestra investigación usar el modelo propuesto por García Canclini para analizar las dinámicas entre lo global y lo local: “más que enfrentar identidades esencializadas a la globalización, se trata de indagar si es posible instituir sujetos en estructuras sociales ampliadas” (1999: 31). Si seguimos la tesis de este autor y metafóricamente hablando, los sujetos en la globalización son ciudadanos del mundo con una identidad local que llevan a cuestas como un caracol su hogar –lo propio-, constantemente desterritorializada y parcialmente reterritorializada.

## **2.2. Global y local: dos caras del mismo proceso**

En primer lugar es necesario pensar que lo global incluye lo local y viceversa y que estas categorizaciones no son opuestas ni jerárquicas, y se establecen con el mismo afán con que se puede hablar de un nodo en un rizoma, en un tejido o una red, es decir, como partes de un todo que lo constituyen y al mismo tiempo lo *son*, ya que, desde el punto de vista del sujeto, la localidad, lo que considera propio, se puede ampliar tanto como el mismo sujeto requiera, pudiendo llegar a transformarse lo global, eventualmente, en lo local.

Lo más amplio, lo global, no se comunica por un solo canal ni a través de una sola representación, sino a través de canales de distinto tamaño en los que circula diferente cantidad y calidad de información. Tendríamos un gran canal anglosajón en occidente, por ejemplo, y un canal proporcional para cada una de las culturas y sus influencias dentro de la globalización, sean estas influencias políticas, económicas o

culturales; incluso también tendríamos canales para aquellas localidades que simplemente tienen cercanía cultural y/o física con lo local. Entonces, se hace necesario entender que la globalización es un proceso de flujos y relaciones en la que las diferentes localidades se coordinan, de alguna manera, para conformarla.

La globalización alcanza a las localidades con las que se conecta, las absorbe y pasan a constituir la. Así, desde lo local, se considera lo global como ubicuo, un todo informe que proviene al mismo tiempo de todas partes y del que cada una de las localidades es parte y todo al mismo tiempo. Pero pongamos las cosas en perspectiva. Es cierto que hay, al menos, una hegemonía a nivel planetario, la economía capitalista – representada por transnacionales, FMI, BM, etc.-, y, además, una hegemonía cultural y de las comunicaciones, angloamericana; pero eso no significa que las demás culturas desaparezcan, sino que muchas de ellas parecen mimetizarse con estas hegemonías al adaptarlas a sus propias culturas y a la vez, entregan su representación de lo que creen es lo global, a través de su imaginario local, y por más que sus representaciones de lo global o lo hegemónico, sean consideradas ampliamente como representaciones fieles de aquello, siguen manteniendo esas *pequeñas diferencias*. Así *The Cardigans* o *Abba*, dos bandas suecas que cantan en inglés parecen parte de la hegemonía cultural angloamericana. Para los sujetos que conforman Estados Unidos lo que podrían considerar local es lo que ven de propio en ese espejo deformado llamado medios masivos de comunicación, y que muy probablemente vean en esos dos productos extranjeros algo cercano a su cultura, pero que no les pertenece. No obstante, el resto de los viandantes de lo global, es decir, todo el resto de localidades, muy probablemente asumirá que esos productos culturales pertenecen a hegemonía cultural angloamericana. Vincent, en *Pulp Fiction*, asume que sigue viviendo en el mismo mundo –su noción de lo local es mucho más amplia-, a excepción de las *pequeñas diferencias*, pequeñas diferencias que se producen sólo en función de que tan amplio y propio considera el sujeto lo local: mientras más cerca imagine que esté de lo local, más pequeñas serán las diferencias hasta desaparecer.

El proceso de globalización se produce entonces por las relaciones y su intensificación entre localidades, que constituyen finalmente lo global, y que se

adhieren desde la periferia y sin otras relaciones que se opongan y se puedan constituir paralelamente a la globalización<sup>36</sup> y su imaginario.

Por tanto, lo local no está apegado a un territorio, según lo anterior, sino en relación a lo que el sujeto considera que es propio y cómo esta “nación” desterritorializada se interrelaciona con lo que otros sujetos consideran propio –sin necesariamente tensionarse siempre-. Esta concha de caracol que todos llevamos a cuestas y que consideramos lo propio se articula con todas las otras conchas de caracol. De ahí que los ghettos sean algo así como la reconstrucción –en realidad una reterritorialización parcial, en palabras de García Canclini (2001: 276-296)- de lo local en otros territorios, o la incapacidad de identificar algo con un territorio específico, *Little Italy* en Nueva York, *China Town* en San Francisco. Son imaginarios de localidades reconstruidos en otro territorio para transformarlo en propio, en lo local. Sin embargo, si la gente de esos ghettos, y que ha asumido ese lugar como su *hogar*, se ve en la obligación de ir en busca del lugar territorial al que pertenece su imaginario de lo local, se encontrará con otra cosa, que puede compartir mucho de esos rasgos que exportó a ese otro territorio, pero que ha dejado de ser la fuente única y exclusiva de ese imaginario, de lo propio, a menos que su concepción de lo propio sea tan amplia que abarque tanto el ghetto como el lugar al que pertenece su imaginario de lo propio, pero en ese caso ¿por qué viviría en un ghetto sin asumir ese “otro” lugar como propio? El caso puede ocurrir, pero el análisis correspondería a otro tipo profesional.

El asunto es que hoy ya ni siquiera tiene que ver sólo con la reterritorialización, ya que no es necesario viajar para establecer una relación entre lo local, territorial o no, y lo global, los medios de comunicación nos permiten vivirla desde el lugar en el que nos encontremos territorialmente. Si los espacios geográficos dejan de tener la importancia que se les atribuía en la construcción de lo propio –lo nacional, para ser más preciso-, eso significa que estos se pueden construir también en un espacio de

---

<sup>36</sup> A pesar de que el bloque comunista estaba creado su propio sistema económico internacional, sus propias formas de comunicación –recordemos que buena parte del desarrollo de las comunicaciones que permitieron la globalización, provenían en buena medida de investigaciones con fines militares- no parecía haberse empeñado en conectar el mundo, como sí ocurrió con la interconexión de las redes desarrolladas en el Reino Unido, EEUU y Francia. ¿O el bloque “comunista” era un tipo de globalización paralela, que a pesar de que el mundo se reducía virtualmente seguía entero, como el bulto sobrante de un planeta empequeñecido? En otras palabras, la globalización hubiese sido virtualmente imposible si el bloque soviético no hubiese cedido a las políticas occidentales, y de hecho nos parece que no hubiese habido una globalización paralela.



comunicación intercultural o a través de él, que es el lugar donde se producen estas influencias externas que pueden ayudar a definir lo propio.

La comunicación intercultural, como comentábamos al principio de este capítulo, hasta hace menos de un siglo se producía con un desfase que obligaba en muchos casos a tomar el factor temporal como una de las variables que influían en el contacto con dos culturas, a causa de la diferencia espacial. Sin embargo, hoy, la diferencia espacial, es decir, que dos sujetos se encuentren en territorios físicos diferentes, no es impedimento para generar espacios interculturales en muchos casos.

Los espacios interculturales, territoriales, aparecen con la conciencia de culturas diferentes y las fronteras; estos espacios solían producirse, físicamente hablando, justamente en esos puntos fronterizos -puertos, aeropuertos, aduanas fronterizas, hoteles, etc.- o en los lugares donde se asientan culturas “diferentes” a las que “pertenecen” al lugar –ghettos, embajadas, restaurantes de cocinas extranjeras, etc.-. Sin embargo, a raíz de la velocidad de los transportes y de las comunicaciones, ya no es necesario buscar esos espacios físicos para encontrar lo que se imagina global, los espacios de interculturalidad, ellos se encuentran naturalmente en nuestra cotidianidad, se han instalado en nuestras radios, televisores, periódicos, cine e Internet, bombardeándonos con productos culturales que se asimilan a lo propio, eventualmente. Esa asimilación se puede producir voluntariamente o no, de manera inconsciente o consciente, pero está siempre en el horizonte de lo que imaginamos es lo global y lo que es lo local, y lo ordenamos según este horizonte que se puede ampliar en función de cuánto de todo ese imaginario es lo que consideremos propio.

## **II**

# **Globalización de la cultura: la porosidad de las fronteras**



Tanto Manuel Vilas, español, como Álvaro Bisama, chileno, dos de los autores que serán analizados más adelante, plantean un diálogo/discusión con aquello que podría considerarse como *propio* o *local* y *lo global* en sus representaciones textuales, sobre todo en cuanto relación con la noción de lo que el sujeto o el colectivo siente como propio, sin establecer necesariamente una oposición cerrada con lo ajeno, con lo global.

El primero de estos escritores suele recurrir principalmente a la parodia como estructura que permite una dislocación identitaria no solo del concepto de nación aplicado a España, sino también del sujeto enunciador del discurso narrativo. Este proceso le permite a su vez cuestionar el concepto de “lo tradicional” en su sentido más simbólico que histórico, tensionándolo a través del encuentro con lo popular en su sentido más burdo. Así, en novelas como *España* (2008/2012a) o *Aire Nuestro* (2009) se deconstruye la identidad del autor/narrador/personaje a través de la referencia a varios tipos de “Manueles Vila” intradieгéticos, que mutan constantemente algunos elementos identitarios –género, procedencia, rasgos físicos, etc.- de un fragmento a otro, sin dejar de hacer referencia al nombre *Manuel Vilas*. Por otro lado, la españolidad como identidad colectiva es cuestionada a través de sus símbolos. Por ejemplo, aquellos personajes que se consideran iconos de la identidad española o parte importante de su historia política en cuanto rasgo unificador de lo nacional, como Juan Carlos I y Felipe VI, son mostrados en situaciones totalmente mundanas y compartiendo créditos con Johnny Cash o Superman, cuestionando así su carácter histórico y situándolos no solo al

nivel de la cultura popular, sino al nivel de la ficción. Cuando aparecen estos elementos en el texto se los suele ver relacionados con un contexto nacional, cosa que hace reconocible *lo tradicional* por contraste con los personajes propios de la ficción, extranjeros que no entienden las costumbres, o personajes que pertenecen a la misma cultura nacional, pero cuyo contexto cultural les impide relacionarse con lo contemporáneo.

Las tensiones y paradojas que se alojan dentro del texto son trabajadas, en general, desde una estética postmoderna que se traduce en el alejamiento y la desestructuración absoluta de la temporalidad decimonónica, de su narrador omnisciente, de sus certezas absolutas –y a veces absolutorias- y un largo etcétera. Sin embargo, no es difícil detectar que los fragmentos configuran un *paisaje novelístico* muy particular; y una estética pop que se suma al mecanismo anterior para la desacralización de la cultura nacional y de la identidad. En este juego cumplen una labor fundamental el absurdo y el humor, que toman un rol protagónico al interior del texto y terminan desarrollando una especie de hermenéutica de la cultura nacional.

Álvaro Bisama comparte con la obra del escritor español elementos como la fragmentación, la parodia, el humor negro, aunque sin llegar a tensionar o cuestionar el propio texto a través del absurdo, la ciencia ficción o la fantasía en novelas como *Música Marciana* (2008) y *Ruido* (2012). Con todo, también logra cuestionamientos identitarios individuales y colectivos. El primer cuestionamiento se produce a través de un procedimiento de difuminación entre el enunciador del discurso y el autor del texto en el caso de *Música Marciana*; mientras que en *Ruido* se propone una constante mutación identitaria de dos personajes que viven en la misma comunidad pero pertenecen a colectivos con valores prácticamente opuestos, aunque no enfrentados, y que bregan por mantener cierta cohesión de sí mismos ante los cambios de las colectividades. En este mismo sentido, el autor chileno suele establecer una línea en el relato que se relaciona con el sentimiento de aceptación de los personajes por parte de una comunidad definida, a través de ciertas prácticas significativas que generan la sensación de pertenencia a una identidad colectiva, lo que proporciona a su vez una idea de seguridad a sus miembros, dada las constantes incertidumbres dentro de la trama y mientras todo el ambiente que rodea a las narraciones se desmorona, siendo el ambiente y el tema apocalíptico una constante. Estas novelas también develan mecanismos de la

mitologización de y desde lo popular<sup>37</sup>, como el nacimiento mítico del vidente ante una aparición divina en la segunda novela mencionada, o la canonización santificada del *pater familias* de *Música Marciana*, personaje al que la misma narración se encarga de desmitificar<sup>38</sup>.

En estas novelas es posible observar sin demasiada dificultad las dinámicas de las relaciones que se dan entre la alta cultura, lo popular, lo tradicional, lo masivo, lo urbano y lo rural, por medio de diferentes representaciones que permiten entender como se constituyen las relaciones culturales en la globalización, a través de las tensiones provocadas por la modernidad como ideario, entre el modernismo como proceso de consolidación institucional de la modernidad y la modernización como proceso socioeconómico asociado al crecimiento urbano y estatal-nacional.

La modernidad entonces se establece como punto indefinido que se mueve entre lo propio y lo ajeno, entre la inclusión del ideario a través de lo urbano y la masificación generada por la industrialización y la sociedad de consumo, las políticas sociales y económicas diseñadas por las élites y posteriormente también por organismos supranacionales con la crisis del ideario moderno. Esto implica una particular tensión -de lo anterior- con lo popular rural –considerado tradicional por la hegemonía identitaria nacional impuesta por las élites, siempre y cuando se encuentre en su contexto, premoderno y alejado de la ciudad-, que se produce cuando este establece una relación con la modernidad, primero y luego con la globalización, en un espacio difuminado en el que se entrelazan, sobre las bases de la negociación, el rechazo y la cooperación. Un espacio que se establece de manera física, con el contacto intercultural urbano o en los espacios institucionales y culturales donde se suelen producir los encuentros, o a través de aquellos espacios que crean los medios de comunicación de masas e Internet.

---

<sup>37</sup> Es importante destacar que, si bien la modernidad acepta el mito o la mitología como una de las formas de representación de lo folklórico tradicional campesino, lo hace solo en el sentido de construcción de lo propio en cuanto nación, pero desterrado del espacio urbano –espacio en el que prima la el progreso y la razón, entre otros- porque lo considera premoderno. Sin embargo, los mitos modernos existen en el entorno urbano y son contruidos desde el otro sentido de lo popular, el que anida en un punto entre aquello que se considera tradicional de las clases más bajas, sean rurales, semi-rurales, semi-urbanas o urbanas, y aquello que se concierne a la cultura de masas, porque ambas se retroalimentan constantemente: los medios y las industrias culturales necesitan atención masiva para funcionar, deben apelar a los referentes culturales que las culturas populares poseen o imaginan, referentes que han sido contruidos en parte por las mediaciones de los medios masivos y las industrias culturales.

<sup>38</sup> Procedimientos de mitificación, desmitificación y remitificación que se pueden apreciar a primera vista y sin mayor análisis en casi todas las obras que se analizarán más adelante en esta investigación, pero que cumplen diferentes funciones en cada texto.

Luego, también se puede observar la influencia de la globalización en una determinada cultura local nacional, que se define modernamente a través de la homogenización de tradiciones y símbolos nacionales en el territorio estatal donde se debe definir la cultura nacional a causa del mandato moderno –construir una nación-, y que se representa en las novelas que analizaremos mediante ciertas incertidumbres de orden identitario, reflexiones de los personajes, ejercicios narrativos, etc. Muchos de estos procedimientos parecen hacer referencia a la “cotidianidad de la vida” en la ficción o a la desaparición total de la misma en la subjetividad, en función de las nuevas relaciones que desmiembran las identidades nacionales en comunidades más pequeñas.

Ahora bien, este conjunto de componentes parece fundirse constantemente en una sola materia como relato, sin establecer un orden jerárquico dentro de ese espacio, pero generando constantes tensiones que son entendidas dentro de las novelas como rasgo central que disgrega y reorganiza el texto y que suele trascender la identidad del sujeto, por medio de procesos de significación comunes que se generan a través de la exposición de estos sujetos a los esquemas generativos que definen el grupo en el cual se desarrollan y sus relaciones sociales, y que luego se interiorizan afectando inconscientemente su percepción y acción. Estos esquemas se definen a través de los constructos sociales que se generan por proximidad física, como estructuras aprendidas y refrendadas –como el *habitus*<sup>39</sup> (Bourdieu 2007/1980, 1979/1991)-. Pero al mismo tiempo, estos esquemas también se componen de proyecciones colectivas, intersubjetivas e imaginarias internalizadas sobre la base de las estructuras ya

---

<sup>39</sup> El *habitus* como lo entiende el mismo Bourdieu es un constructo que recoge parte de la reflexión fenomenológica enfocada desde la acción del individuo y que recoge al parecer parte del uso que le otorgan al término Durkheim y Weber, y que define en su libro *Razones prácticas* de la siguiente manera: “los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para conseguirlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo esto, objetivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un jefe de orquesta” (Bourdieu, 2007: 86). La definición se expande con una nota epistemológica bastante interesante: “Habrà que poder abstenerse por completo de hablar de los conceptos por sí mismos, y de exponerse así a resultar al mismo tiempo esquemático y formal. Como todos los conceptos disposicionales, el concepto de *habitus*, al que el conjunto de sus usos históricos predispone para señalar un sistema de disposiciones adquiridas, permanentes y generadoras, tal vez es válido ante todo por los falsos problemas y las falsas soluciones que elimina, las cuestiones que permite plantear de mejor manera o bien resolver, y las dificultades apropiadamente científicas que hace emerger” (2007: 86-87).

mencionadas o sobre reproducciones mediatizadas y/o mediadas –como los *Imaginarios*<sup>40</sup> (García Canclini 2004; Lindón 2007).

El habitus, por su lado, establece constantemente la reproducción del discurso dominante que trata de regular sus propias proyecciones, provocando a la vez una tensión entre la comunidad y su proyección futura –definida como estable-, como también generando tensiones con las proyecciones que se realizan sobre los espacios dejados por el discurso dominante, tanto interior como exteriormente. No obstante, el habitus no puede controlar totalmente aquellas proyecciones<sup>41</sup>, cuestión que permite que la comunidad pueda ratificar o romper, total o parcialmente, esas proyecciones controladas por contacto directo –espacios físicos- o indirecto –circulación de símbolos y significados ajenos a determinado colectivo-. Todos aquellos elementos de repertorios culturales que rodean a cierta comunidad o sujeto resultan útiles para construir el discurso de su propia identidad –que también se compone de estos imaginarios de los

---

<sup>40</sup> Más precisamente, el antropólogo define en una entrevista hecha por Alicia Lindón los imaginarios de la siguiente manera: “en términos muy generales podemos decir que imaginamos lo que no conocemos, o lo que no es, o lo que aún no es. En otras palabras, lo imaginario remite a un campo de imágenes diferenciadas de lo empíricamente observable. Los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o deseáramos que existiera. Una de las tensiones en que se juega el estudio de lo imaginario en el pensamiento actual es en la relación con lo que llamaría *totalizaciones y destotalizaciones*, considerando que no podemos conocer la totalidad de lo real y que las principales epistemologías contemporáneas desconfían de las visiones totalizadoras. Lo imaginario viene a complementar, a dar un suplemento, a ocupar las fracturas o los huecos de lo que sí podemos conocer. No se ha dejado de hablar de los modos de producción, de totalidades sociales en un sentido amplio, pero actualmente lo hacemos con prudencia y con “temor”, sabiendo que no estamos hablando de todo lo que existe. Luego, los estudios transdisciplinarios o interdisciplinarios nos aportan más consciencia sobre lo que cada disciplina recorta y, por lo tanto, sobre la parcialidad de los enunciados y también sobre la dificultad de hablar en nombre de lo humano en general.

Estamos en una situación –en cuanto a la producción de conocimiento- que no es propiamente ni la moderna clásica ni la postmoderna. En la modernidad se aspiraba a un conocimiento científico que pudiera organizar las totalidades sociales y hacer afirmaciones rotundas acerca de cómo funcionaba el mundo, la ciudad o una nación. La postmodernidad tuvo el valor de problematizar los paradigmas o mostrar la relatividad de los modos en que organizábamos el conocimiento y aceptar que podía haber muchas narrativas para un mismo proceso, o para un conjunto de fenómenos. Pero como vemos, por ejemplo, en los estudios sobre cultura, eso también ha llevado a un proceso de fragmentación riesgosa al considerar que podría haber un saber étnico, un saber de género, un saber desde la posición de los grupos subalternos. Esas parcialidades son insuficientes para hablar de lo social. Es cierto que todos distorsionamos desde nuestra perspectiva de análisis, pero es propio del saber científico aspirar a un control de esa parcialidad y buscar un saber lo más universal posible. Entonces, mi posición sería que no podemos afirmar rotundamente que disponemos de un saber, pero tampoco podemos decir que hacemos ciencia, ni siquiera ciencia social, si no problematizamos el punto de vista y las condiciones contextuales, parciales, desde la cuales producimos el conocimiento. En este esfuerzo por producir totalizaciones -no totalidades- que se saben relativas y modificables, lo imaginario y las representaciones que nos hacemos de lo real, aparecen como componentes importantes. Ese sería el núcleo de la problemática epistemológica de los Imaginarios” (García Canclini en Lindón, 2007: 90)

<sup>41</sup> Es cierto que el habitus se centra demasiado en las condiciones objetivas, dejando un poco de lado la subjetividad, por lo que muchos exegetas de Bourdieu suelen otorgarle características más subjetivas al habitus haciendo algunos malabares teóricos para ampliar la subjetividad del concepto.



propio y lo ajeno-, adoptándolos para sí, no en función del habitus en exclusiva, sino también en función de lo que las proyecciones intersubjetivas le permitan interpretar y definir al individuo o colectivo su propia identidad, a partir de los repertorios culturales que se pongan a su disposición. Así, para generar esta tensión dinámica, consciente o no, entre el habitus y los imaginarios –entre las condiciones objetivas e intersubjetivas que se (re)generan dinámicamente en torno a la dinámica identitaria-, Bisama, al igual que Vilas, parece recurrir a una serie de procedimientos de construcción narrativa postmodernos como la deconstrucción de los discursos que fundan identidad mediante la sátira y la incertidumbre; pop en su sentido estético literario, asociando una (re)fundación de identidades a partir de las referencias a lo masivo y a elementos de lo popular, urbano o no, pero desidealizado, desacralizado. Esto permite observar en estas obras un devenir constante en la (re)construcción de los discursos que generan identidad, al desautomatizar concepciones acuñadas por el habitus –las tradiciones y los símbolos identitarios homogeneizantes, como los símbolos patrios, por ejemplo-, y reemplazar parte de ellos y los espacios en blanco que deja con imaginarios propios o cedidos por otros repertorios culturales.

Estos autores también establecen la acción de las novelas mencionadas con referencia al mundo contemporáneo, y específicamente a nuestra cotidianidad, pero mediante procedimientos distintos: o bien insertos en el mundo contemporáneo con un afán mimético con respecto a las descripciones de ambiente y personajes en el caso de Bisama, o bien en un futuro lejano haciendo memoria del pasado o una ucronía que refiere al mundo contemporáneo como ocurre con Vilas, es decir, más cercano a la representación que a la mimesis.

De ahí la importancia de entender, junto a todos los elementos antes mencionados, las dinámicas culturales en las que crecen y se desarrollan artísticamente estos escritores, y la forma en que asimilan las diferentes influencias culturales que los permean y que les permiten, al mismo tiempo, representar de una u otra manera las tensiones que se producen entre todos los elementos de los repertorios culturales que rodean al sujeto o la comunidad, repertorios que cada sujeto selecciona al momento de la representación y que no se encuentran restringidos a un espacio territorial, como suponen las teorías más idealistas, sino que se expanden al ritmo de las tecnologías de la

comunicación, generando espacios virtuales que alimentan de culturas “ajenas” la cultura nacional.

## **1. La cultura en el contexto global**

Los escritores contemporáneos han crecido rodeados de la explosión de las tecnologías de la información y de la comunicación –TIC-, cuestión que ha ampliado y cambiado las formas en que el sujeto se relaciona con su entorno inmediato, mediato y lejano, y que le permite recibir información del mundo, de modo más eficiente cada vez hasta casi alcanzar la instantaneidad de la comunicación: conseguir información en tiempo real. Por tanto, parece poco probable que hoy por hoy un escritor no haya sido influenciado de algún modo por la forma en la que el mundo que lo rodea ha ido cambiando, y que en algunos casos, incluso, haya crecido adaptándose constantemente a cambios que además de diversos pueden haber sido profundos. Específicamente en el caso de los autores recogidos en esta investigación, entre los que se encuentran Bisama y Vilas, esta influencia parece ser marcada, sobre todo porque parecen hacer referencias constantes a la cultura popular –entendida en el sentido de Michel de Certeau (2000), Néstor García Canclini (1989a, 1999, 2001) y Jesús Martín Barbero (1987, 2001)-, con diferentes fines, pero siempre con un discurso rodeado de tensiones culturales entre lo propio y lo ajeno; y, a raíz de lo anterior, su también constante interacción con lo que grupos dominantes desean imponer como cultura.

Y aunque la tensión entre ambos puntos, lo propio y lo ajeno, es constante, podríamos postular que existe una especie de síntesis en cuánto dialéctica cultural, pero esta perspectiva implica una oposición que, según iremos desarrollando en el capítulo, puede ser relativa y relativizada. Si consideramos, por un lado, que la definición de lo propio por oposición a lo ajeno dependerá de un imaginario colectivo y su evolución diacrónica en función de un eje cultural que se reproduce en cuanto habitus; y por otro, que el espacio en el que interactúan ambas cuestiones ha sido de carácter dinámico, no solo porque se ha ampliado desde los espacios físicos destinados institucional y socialmente para la interacción intercultural a los espacios virtuales, generados a partir de las TIC, sino también porque poco a poco ha ido transformando la interacción

multicultural en una cuestión cotidiana en aquellos lugares en que la conectividad se vuelve algo habitual. Si además esa conectividad posee carga de lo ajeno –nos arriesgaríamos a aseverar que en cuanto medios de comunicación masivos e Internet muchas veces posee esa carga-, entonces puede provocar una familiaridad con aquello con lo que no se interactúa en blanco y negro, sino con una escala de grises que no alcanza al blanco más puro o al negro más profundo. Por tanto, tal oposición desaparece, porque se hace cotidiana: ya no hay que elegir necesariamente entre “lo propio” y “lo ajeno”, sino seleccionando y transando desde los repertorios culturales que nos rodean. Esto no significa que no generemos una oposición hacia lo ajeno, pero a lo ajeno entendido como algo que no es parte de nosotros, de nuestra cotidianidad, de lo que a diario somos.

Por esta razón parece necesario para esta investigación ahondar en el contexto de producción de las obras que se ven afectadas por otras formas de representación, otros textos -en el sentido más extenso del término- por las relaciones locales o globales, por la forma en que se establecen esas relaciones y se dinamizan en cuanto cultura, tácita o explícitamente –instituciones, clases, organizaciones, etc.-, y por las propias formas de consumo que establecen ciertos patrones de comportamiento e interpretaciones. Enfocado desde el punto de vista cultural, donde se mezclan cuestiones de representación, significación, consumo e identificación entre otras, el acento de este capítulo estará puesto en las formas en que la modernidad pierde vigencia como ideal a causa de, entre otros factores, la desarticulación de las monoidentidades nacionales y su rearticulación desterritorializada, proceso que ayuda a modelar nuevos tipos de discurso ético, estético, social y cultural, y que tiene su germen en una incipiente y constante modernización urbana en los países periféricos y el lento o tardío<sup>42</sup> modernismo, entendido este último como movimiento estético y cultural a principios del siglo XX, al mismo tiempo que, afincado como concepto moderno referido al progreso de las instituciones nacionales y estatales y la sociedad en general, uno que se enfoca desde la perspectiva de que “las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global” (García Canclini 2001: 86). Estas élites tratan de manejar en un tiempo presente a través de instituciones y con la modernidad como guía de ruta –con desvíos constantes y

---

<sup>42</sup> O rápido y a presión, como ocurrió en España durante la transición, donde se generaron una serie de leyes e instituciones para establecerse dentro de la modernidad de los países centrales e ingresar a la UE.

contradictorios- y objetivo, diferentes grupos sociales, desde aquellos que poseen tradiciones precolombinas y premodernas, hasta aquellos con valores modernos y modernizadores.

Así, el proceso mediante el cual la urbe y el Estado establecen y modifican diferentes relaciones con y entre sus ciudadanos, y con otros Estados, urbes y ciudadanos, se ve atravesado por esta paradoja temporal que se extiende por buena parte del siglo XX en prácticamente todos los países Hispanoamericanos y que inevitablemente tendrá repercusiones en el ámbito cultural. Estas repercusiones vendrán dadas no solo por las adaptaciones *express* a la modernidad, sino también porque esta adaptación implica nuevas institucionalidades que conllevan la compartimentación de estructuras sociales –de acuerdo a la producción en clases sociales y de acuerdo al consumo en alta, baja y cultura de masas (García Canclini, 1995)-, donde las artesanías serán reemplazadas por las industrias culturales, el mito por el conocimiento científico y los libros por las tecnologías audiovisuales de la comunicación (García Canclini, 2001: 38). Estos compartimentos –como casi todos los campos-, por más aislados y autónomos que se propongan, inevitablemente se coaccionan y retroalimentan dentro de las ciudades y se mezclan en la cotidianidad. Este proceso también será modulado por la acción de los tradicionalistas, que al igual que los modernistas, imaginan objetos puros para la construcción de culturas nacionales y populares “auténticas”, y buscan “preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras” (García Canclini, 2001: 38).

Así, el antropólogo argentino asocia, y nosotros con él, el nacimiento de lo popular con los tradicionalistas, lo culto con los modernistas y lo masivo con los modernizadores. Los primeros tratan de mantener lo que ellos entienden por cultura popular, es decir, lo que es propio de una cultura nacional, asociada a tradiciones y costumbres folklóricas y generalmente relacionadas con el espacio rural, y que debían extenderse en el tiempo, oponiéndose a cualquier cambio, en una visión ideal de la cultura. Sin embargo, es importante notar que García Canclini relaciona el miedo al cambio solo a influencias externas a una delimitación espacial, es decir, evitar la influencia de la modernización y del modernismo -que se puede relacionar en cierta medida hoy con la globalización y el miedo a la homogenización-, y obvia el cambio temporal al que se ha hecho mención al principio de esta investigación. En otras

palabras, no considera dentro de su argumentación que los tradicionalistas también pretenden mantener intacta una estructura social que evoluciona naturalmente con el paso del tiempo, porque, aunque la cultura popular en el sentido tradicionalista estuviera alejada de toda influencia externa –de ser eso posible-, las diferentes interpretaciones de un mismo discurso provocarían en un principio ligeros cambios que se irían acentuando con el tiempo, al modo del juego del teléfono. Así, lo que los tradicionalistas en su búsqueda tratan de mantener no solo es lo popular alejado de toda influencia externa, sino al mismo tiempo, de toda influencia temporal, en una idealidad platónica.

En cuanto modernismo, lo culto está asociado con una idea igual de abstracta y pura, pero en el sentido opuesto a lo que planteaban los tradicionalistas, es decir, su sentido no está restringido a una particularidad territorial y a una época definida, sino que tiende a la “universalización” que establece la metrópolis, idea que está bañada por la idea del progreso hegeliano y que es tomada por las naciones para apuntalar la modernidad, atendiendo a las ideas que se propagaban desde el centro ideológico del siglo XIX. Por tanto, los modernistas en realidad planteaban las ideas de la pureza cultural, teniendo como modelo Francia e Inglaterra, y de universalidad de acuerdo a la ideología hegemónica que planteaban las ideas de los centros de poder decimonónico. Y es que Hegel, según la crítica que hace Gombrich, establece una te(le)ología del progreso en el cual los seres ascienden a través de la historia hasta una culminación divina. “Hegel translated this ascent into terms of logical categories and thus turned the cosmic process into the progression of the divine spirit thinking itself” (Gombrich, 1969: 7). Así la historia de la humanidad se observa como el ascenso de las civilizaciones hasta la cima del desarrollo, y en ese proceso se mira a las naciones bajo un prisma universal-homogenizador que apunta en una sola dirección: el progreso hacia un plano de articulación cada vez más elevado, dejando de lado cualquier particularidad social o cultural. En efecto: “The history of the universe was for Hegel the history of God creating Himself, and the history of mankind was in the same sense the continuous Incarnation of the Spirit” (Gombrich, 1969: 6). Todas aquellas temporalidades a las que alude Hegel cuando interpreta cada civilización de la humanidad como parte del ascenso del hombre hacia un plano superior, establecen en teoría una cultura superior, ascendiendo y superando a la anterior, sin considerar necesariamente que dos culturas, con diferentes avances pueden coexistir e incluso yuxtaponerse. Así, pervive en la

visión de los modernistas la idea de lo universal, en la que tratan de acomodar diferentes temporalidades –incluso las que viven paralelamente, y muy probablemente sin asumir la yuxtaposición-, bajo *un* prisma que permita explicarlas por completo, un prisma global. De ahí que García Canclini proponga que el modernismo se propugna sobre la base de la historia del arte, la literatura y el conocimiento científico –que incluye la historiografía-, es decir, el conocimiento académico, tratando de obviar los efectos de la modernización, sobre todo, el intento de “poner al día” diferentes colectivos sociales y culturales en el mundo –que poseían su propia forma de organización- desde una perspectiva etnocentrista, en la que primó, cuando se “impulsó” su instauración, el progreso material por sobre el desarrollo cultural o social, reservado a las élites nacionales, ya que el progreso material –es por esto que Hegel pone el acento en lo espiritual-, se opone a la visión idealista del modernismo.

Finalmente, la modernización también se asocia con lo masivo, principalmente a causa de la industrialización que transforma los bienes simbólicos procedentes de lo culto o lo popular tradicional, absorbiéndolos, quitándoles ese halo idealista y, en cierta medida, *democratizándolos*<sup>43</sup>: ahora, mediante el consumo, más personas podrán tener mayor acceso a las reproducciones de aquello que tradicionalmente se consideraba culto –y por tanto no todos tienen acceso- sin necesidad de tener que viajar hasta los museos de historia y arte moderno; así como también se hace posible una mayor difusión de la música popular –en su sentido más folklórico- y de las artesanías, que adquieren no solo un nuevo valor simbólico, resaltando su originalidad y exclusividad por oposición a la producción en masa. Esto, sin embargo, no nos desvía de los efectos negativos que el consumo y la industrialización han tenido sobre las artesanías, ya que, en muchos casos, para comercializar productos culturales artesanales o semi-industriales de países periféricos se apela a su carácter exótico. Esto se debe a la menor cantidad de oportunidades de distribución y comercialización; al encarecimiento de los costos a

---

<sup>43</sup> No nos parece del todo idóneo el término ‘democratización’, ya que alude a que una mayoría tenga acceso a los bienes simbólicos a través de diferentes medios, pero principalmente, a través de la compra y venta de productos y servicios. Por esta misma razón, el acceso a esos bienes puede ser restringido dependiendo de las políticas estatales en cuanto comunicación, cultura y economía, es decir, si facilita el acceso a las comunicaciones, si plantea políticas sociales para la difusión de la cultura –en cuanto formas de vida y procesos de producción, distribución y adquisición de significados- o si deja exclusivamente en manos de privados ambas cuestiones, obligando al individuo a optar por los productos a los que les sea posible acceder por cuenta propia. Así, a falta de mejor término, preferimos estrechar la concepción de democratización a la ampliación de las posibilidades de acceso a lo culto o a lo popular a través de la oferta de mayor cantidad de alternativas y en mayor volumen. En otras palabras, una masificación enfocada desde una perspectiva más política.

causa del bajo volumen de producción dado su carácter manual; la escasa publicidad que logran; etc. Evidentemente, algunas de estas condiciones son propias del concepto artesanal, de ellas se saca partido, y además establecen la diferencia fundamental con lo industrial.

La disección analítica de la modernidad, desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX, nos facilita entender cómo funciona el sistema de valores simbólicos que se establecen sobre la base de distintas visiones de la modernidad, pero sin deshacerse nunca de las estructuras básicas del proyecto, sino poniendo atención sobre alguno de los elementos que podrían ayudar a desarrollar la idea de lo moderno según cada una de las perspectivas en juego. En la *urbe*, sin embargo, todo este conjunto de visiones se entrelazan en la cotidianidad y se hacen menos patentes, según el mismo García Canclini (2001), en la metrópolis que en los países subdesarrollados, subalternos, ya que en estos últimos la yuxtaposición de lo tradicional pre-moderno, las diferentes visiones de la modernidad y el análisis crítico de la llamada postmodernidad, tiene una vigencia prácticamente paralela: durante poco más de siglo y medio se lucha por avanzar hacia la modernidad sin perder los rasgos premodernos y acoplando estos dos movimientos al inicio de la globalización. Y justamente una de las causas del desfase temporal es la llegada a destiempo o las diferentes lecturas que se le dio a la modernidad desde los países en los que se instaló o desde los que se propagó. En otras palabras, las élites nacionales se dan el trabajo de progresar hacia la modernidad, llevando consigo a lo que ellos consideran como nacional, pero aplicando principalmente la burocracia y la racionalización total de los procesos sociales para el avance –lo que conlleva modernización, desarrollismo y tecnocracia-, una idea de nación basada en estructuras sociales premodernas, y el ferviente deseo de ser modernos y luego postmodernos de mercado global. Y es este movimiento paradójico durante esos dos siglos el que también suma al desfase, cultural, político, social, etc.

Es plausible pensar entonces, inscritos en la dinámica que permite el proceso globalizador, que dentro de los límites y delimitaciones nacionales y sociales que establece la modernidad como construcción del Estado nacional, se asuma una identidad ligada a la geografía, que deja de lado los espacios de interacción en el que irrumpen nuevos actores y que no están necesariamente en directa relación con lo que se considera propio, local, y que sin ninguna duda afectarán en alguna medida la forma en

que los sujetos de una “nación” o de un territorio delimitado, una ciudad, por ejemplo, construyan su propia identidad, ya que algunos de los elementos de los repertorios culturales ajenos se transforman eventualmente en parte constitutiva del discurso del sujeto o de la comunidad. Y es en ese punto donde cuesta explicar los movimientos que se han ido produciendo en los países que se encuentran más alejados de la concepción de modernidad, sobre todo en lo cultural, y que son justamente los sitios donde se producen mayor cantidad de entrecruzamientos interculturales, difíciles de analizar desde la perspectiva moderna. Ni siquiera es posible analizarlos de la forma que lo acabamos de hacer, ya que, entendiéndolos desde una perspectiva más concreta, son procesos de significación que conviven, se yuxtaponen, se solapan sin un concierto definido y homogéneo, porque nacen de las propias interacciones de los sujetos, de lo que imaginan colectivamente que debe ser el otro y su cultura y de las prácticas significativas que los identifican, provocando desde intentos de mimetización hasta apropiaciones originadas en la vida diaria, que es donde se producen los encuentros entre lo culto, hegemónico, dominante, la alta cultura; la cultura de masas, que no responde de manera exclusiva a la élite dominante; y la cultura popular, entendida como esas difuminaciones que se producen de los encuentros entre las distintas fuerzas que tensionan la realidad de un espacio definido.

Y es justamente en la cotidianidad donde los escritores que son parte de esta investigación encontrarán sus modos de expresión y representación. De ella extraerán los elementos necesarios para construir sus ficciones –referentes, como ya se planteaba en el inicio del primer capítulo a partir de Eco-, sus elecciones estéticas y culturales. Pero por sobre todo, ahí, en la cotidianidad, es donde se encontrarán los diferentes procesos de significación que les permitirán representar el mundo de sus ficciones, mediado por el habitus y sus imaginarios, o, en otras palabras, generar cultura a partir de cultura, porque como apuntan Du Gay, Hall, James, Mackay y Negus (1987/1997): “we give things meaning by the way we represent them, and the principal means of representation in culture is *lenguaje*” (Du Gay *et al.*, 1997: 13, el resaltado es nuestro); y con lenguaje no se refiere solamente a la lengua sino “[to] *any* system of representation [...] which allows us to use sign and symbols to represente or *re-present*



whatever exists in the World in terms of meaningful concept, image or idea” (Du Gay *et al.* 1997: 13).

En este sentido, vamos a entender *el texto* en su concepción más amplia como un conjunto de signos y símbolos *tejidos* a partir de toda clase de intertextos, que se hilan a partir de los materiales textuales de los que se echa mano, y que nos permiten reconstruir mediante representaciones la concepción de lo que es nuestra cultura y la cultura de los demás. Intertextos todos extraídos de la convergencia de espacios físicos y virtuales, que no se seleccionan desde un lado o de otro de una frontera establecida institucionalmente, sino que, de manera más orgánica, se alimentan de formas de vida, repertorios culturales y de la elaboración, circulación y reelaboración de significados, en función de la experiencia o de aquellas cosas que se imaginan a partir de esas experiencias y que se extrapolan a este lado o al otro de cualquier frontera predefinida o imaginada.

## **1.1. Cultura y globalización**

### **1.1.1. El problema de la cultura**

Hemos hablado demasiado de *cultura* sin hacer una aproximación de lo que implica la palabra y su uso, y se hace necesario puesto que en este y en los siguientes apartados será el concepto central.

La primera cuestión que llama la atención en este sentido es el trabajo etimológico que suelen tomar muchos autores para desentrañar lo que significa la cultura. De entre ellos nos parecieron particularmente interesantes la derivación etimológica de Raymond Williams en *Palabras clave* (1983/2003) y la elaboración de Terry Eagleton en *La idea de cultura* (2001), ambos con el objetivo de establecer los diferentes usos de la palabra *culture*, en inglés. Este último, plantea más bien el uso contemporáneo de la palabra, iniciando su investigación desde los albores de la modernidad, para contrastar los términos y plantear una discusión de los conflictos culturales y su repercusión en los conflictos políticos. Sin embargo, el acercamiento de Williams parece más productivo para esta investigación, ya que el planteamiento

etimológico y de uso que plantea se acerca mucho, al menos etimológicamente según las investigaciones de Joan Corominas (1987), a la etimología del término en español, que provendría de la misma precursora inmediata del latín *cultūra* y de la última rastreable *colere*, y que también pasa por étimos del francés antiguo -en el caso del inglés es *couture* y en el caso español *coutiver*<sup>44</sup>- y por el traslado de los usos del alemán en función de la discusión entre civilización y cultura en el pensamiento del país teutón<sup>45</sup> desde finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XX.

Esta investigación etimológica y de usos es sumamente esclarecedora al momento de entender como el término *cultura* evolucionó desde su relación con la tierra, en cuanto una asociación del proceso material con la misma, hasta convertirse en un sustantivo abstracto que según Williams contiene tres significaciones:

(i) el sustantivo independiente y abstracto que designa un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético, a partir del S 18; (ii) el sustantivo independiente, ya se lo utilice de manera general o específica, que indica el modo de vida determinado de un pueblo, un periodo, un grupo o la humanidad en general, a partir de Herder y Klemm. Pero también es preciso que reconozcamos (iii) el sustantivo independiente y abstracto que describe las obras y las prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística. Con frecuencia este parece hoy el uso más difundido (Williams, 2003: 91).

La última de estas tres definiciones da cuenta de lo que García Canclini apunta como *lo culto*, que proviene del cultivo de lo valioso -lo que vale la pena conocer o poseer<sup>46</sup>- como progreso o desarrollo espiritual, y que se habría vuelto habitual en inglés según el autor británico hacia finales del siglo XIX y principios del XX. No obstante, y siguiendo las proposiciones de Martín Barbero, ya hace casi ciento cincuenta años existiría la concepción de lo culto en la élite y en los medios de comunicación -el periódico- en español, independientemente del uso o masificación del concepto, considerando que la práctica de ese tipo de “cultivo” ya existía en las relaciones

---

<sup>44</sup> Debemos señalar que Corominas no está seguro si la palabra *cultivar* de 1515, que proviene del bajo latín *cultivare*, se genera a partir del elemento francés del siglo XII mencionado o del elemento italiano *coltivare* de principios del siglo XIV. Lo interesante, sin embargo, es que ambos hacen referencia a un proceso relacionado con la tierra, como en inglés.

<sup>45</sup> Corominas apunta que el étimo *cultura* usado en el siglo XX se origina a partir del término alemán *kulturell*.

<sup>46</sup> En *Palabras clave*, el autor hace referencia a las posesiones de valor simbólico que apuntan a través de la metáfora del cultivo -proceso de desarrollo- a la posesión y conocimiento de ciertos elementos materiales o abstractos que “mejoran la mente y la comprensión” y que se transformarían en símbolos de élite y, por extensión, de poder y que se masifican en inglés a mediados del siglo XIX. Esta cuestión la trataremos en función de sus relaciones a través del concepto de mediaciones en el apartado siguiente.

sociales. Esto ocurre porque esta concepción de cultura se desprende de y es posterior a la primera de las significaciones propuestas (i). Esta relación tampoco desliga a la acepción que parece menos cercana a las dos anteriores, ya que si bien la (ii) designa un modo de vida, desde la humanidad hasta un grupo determinado en una época determinada, no se desliga, en cuanto forma de vida del proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético (i) y menos de sus prácticas intelectuales y artísticas, sino que muy por el contrario, las reúne.

Partiendo de estas definiciones hay quienes se han decantado por unas o por otras al momento de explicar sus posturas respecto a lo cultural, postulándolas como verdaderas desde su propia perspectiva o superponiéndolas. Ejemplo de esto podemos encontrar en los postulados ya mencionados en el primer capítulo de Horkheimer y Adorno o Bourdieu, atendiendo al último de los usos dados por Williams. O el caso de Gombrich que define cultura de una manera que parece ser intuitiva en la forma de presentarla, pero muy apegado al segundo uso del término: “who has ever travelled from one country to another, or even moved from one social circle to another” (Gombrich, 1969: 2), y en la condición establece un máximo, desde la relación entre las culturas de los países, se subentiende, hasta las clases sociales, tratando de extender los mínimos a las relaciones sociales cotidianas. Luego continua, “and has experienced what it means to be confronted by different ways of life, different systems of reference, different scales of value – in short different cultures” (Gombrich, 1969: 2). Lo que llama poderosamente la atención de la cita es el acento que se pone sobre *la diferencia* en el acto de encuentro con el otro, con lo diferente, pero no solo eso, sino que también apunta a los sistemas de referencia, estructuras básicas de información que permiten diferenciar quienes conocen esas referencias de quienes no y si saben de qué manera usarlas, por tanto, permite diferenciar quien pertenece al grupo, quien reconoce esas referencias como una especie de jerga o argot; en suma, que permite diferenciar lo propio de lo ajeno. Lo que a su vez, genera sensación de pertenencia, identifica.

Lo que más interesa en esta investigación, no obstante, es rastrear un uso más amplio de lo que implica el término cultura con el fin de entender epistemológicamente y bajo diferentes circunstancias cómo funciona y muta la cultura, no como un todo, sino en sus partes móviles. También parece importante entender cómo estos cambios la afectan en su reproducción y en su interacción con otras.

Para profundizar en el término y tomar una posición más clara es mejor recurrir a conceptos más contrastados y profundos y sus implicancias. Desde la perspectiva parece fundamental la discusión que propone Stuart Hall en “Estudios Culturales: dos paradigmas” (1980/2010). En este texto el autor británico hace una breve aproximación a los textos capitales para los estudios culturales: *The Uses of Literacy* de Richard Hoggart, *Cultura y Sociedad* (1958) y *La larga revolución* (1961) de Raymond Williams y el texto de E. P. Thomson *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (1963), aclarando la perspectiva culturalista de estos; como también apunta a los trabajos de Levi-Strauss y su concepción de la cultura desde una perspectiva estructuralista.

En la primera parte de su texto, Hall apunta a lo ya definido por Williams un poco más arriba, es decir, por un lado el término cultura se asocia con la suma de todas las descripciones disponibles por medio de las que las sociedades cobran sentido y reflexionan sobre sus propias experiencias comunes, es decir, la cultura ya no depende de una definición dada como cumbre de una civilización a la que todos aspiraban en términos de desarrollo humano, y que se reflejaba principalmente en la práctica artística. De hecho, el arte es redefinido como una forma especial y precisa de “un proceso social general: el de conferir y retirar significados y del lento desarrollo de significados ‘comunes’, una cultura común” (Hall, 2010: 31). Y en este sentido la ‘cultura’ es común y corriente –*ordinary*–, lo que implica que solo se podrá hablar de cultura en los términos en los que cada época se pueda expresar debido a sus características. Por otro lado, Williams también apunta a la cultura como un conjunto de prácticas sociales interrelacionadas, asumiendo que nuestra manera de ver las cosas es nuestra manera de vivir, y parece curiosa la relación que establece entre una especie de *Weltanschauung* y la “forma de vida”, para luego relacionar los procesos de significación con las prácticas sociales: “el proceso de la comunicación es de hecho el proceso de la comunidad: compartir significados comunes, y en consecuencia actividades y propósitos comunes” (en Hall, 2010: 32). Por tanto, es a través de la comunicación como práctica de reelaboración de significados que se va construyendo la cultura, para luego enfatizar, “para estudiar las relaciones adecuadamente debemos estudiarlas activamente, considerando todas las actividades como formas particulares y contemporáneas de la energía humana” (2010: 32). Claramente el énfasis dado es de corte más antropológico

y hace referencia a lo que en un sentido entendía Gombrich como “formas de vida”<sup>47</sup>. No obstante, aquí es importante entender que la ‘cultura’ no es simplemente una práctica, ni exclusivamente una suma descriptiva de los “hábitos y costumbres” de las sociedades, sino que está “imbricada con todas las prácticas sociales y es la suma de sus interrelaciones” (Hall, 2010: 32). Desde nuestra perspectiva es necesario ir más allá, como apuntaremos más adelante, ya que la cultura no sólo “está imbricada” con estas prácticas sociales e interrelaciones, sino que éstas son parte de ella. Así, si hasta este punto entendemos la cultura como “todos aquellos patrones de organización, aquellas formas características de la energía humana que se pueden detectar revelándose [...] *en*, o bajo, todas las prácticas sociales” (2010: 32, el resaltado es nuestro), entonces la entendemos como un *parte constitutiva de* esas prácticas. En este punto es importante destacar que Williams plantea las formas de vida como la totalidad de las prácticas a través de la *praxis* sin tener en cuenta los conflictos entre las culturas, cuestión a la que apunta E. P. Thomson en sus críticas a las propuestas de Williams, quien a su vez se hace cargo de ellas “oblicuamente”, es decir, no cambiando los postulados de sus proposiciones, sino “mediante una apropiación de Gramsci”.

También es necesario tener en cuenta que existe un segundo gran problema dentro de las proposiciones de estos autores británicos, y por extensión en el culturalismo, donde la descripción de la cultura se entiende como una *praxis dinámica* que peca de esencialista al considerar la experiencia como dada.

Así, Hall explica la posición culturalista a partir de Thomson donde la “existencia”, lo “vivido”, es la base en la que se intersectan “conciencia y condiciones”, pero que según la crítica, la experiencia “no es terreno de nada, ya que uno solo puede ‘vivir’ y experimentar la propias condiciones *en y a través* de las categorías y clasificaciones y los marco de referencia de la cultura” (Hall, 2010: 40), es decir, existe un momento anterior a la experiencia que se establece por un ordenamiento interno que produce las relaciones de significado, dado por marcos referenciales del pensamiento y el lenguaje, y estos marcos de referencia y categorías de existencia definidas socialmente, son a la vez generadas y transformadas por la “producción de sentido”, que se reflejan a través de las *prácticas significativas*. En otras palabras, existe una

---

<sup>47</sup> Llamar “formas de vida” al conjunto de practicas sociales particulares nos parece bastante reduccionista, pero ha sido usado hasta ahora en la investigación en el sentido que propone Williams (1983/2001).

ideología en sentido althusseriano como posibilitadora de sentido y que es por definición dominadora, ya que permite reproducir un orden dado en y por el discurso y que busca el poder a través de la generación de sentidos, por lo que las prácticas significativas, el significado dado a las experiencias, proviene del concepto de ideología -clasificaciones y marco de referencia- que es anterior la experiencia misma y que establece la interpretación de lo vivido, o como apunta Hall, el sujeto es “hablado por” las categorías de cultura en que piensa, en vez de que el sujeto “las hable”, pero que se entienden a través de producciones colectivas inconscientes. En palabras de Althusser, citado por Hall:

La ideología es de hecho un sistema de ‘representaciones’, pero en la mayoría de los casos estas ‘representaciones’ no tienen nada que ver con la ‘consciencia’: [...] es sobre todo como estructuras que ellas se imponen a la gran mayoría de los hombres, y no mediante su ‘consciencia’ [...] es dentro de este inconsciente ideológico que los hombres logran alterar la relación ‘vivida’ entre ellos y el mundo y adquirir esa nueva forma de inconsciente específico llamado ‘conciencia’ (Hall, 2010: 40).

El problema que propone Hall no es menor, sobre todo si tenemos en cuenta que él mismo se encarga de criticar el concepto de ideología althusseriano en relación a la identidad (Hall, 1996/2003), ya que considera que tanto el culturalismo como el estructuralismo son los dos principales paradigmas a la fecha del análisis propuesto, incluso haciendo referencia a que el primero de ellos es calificado como el “paradigma dominante”, pero que son opuestos en las concepciones de base acerca de lo que es la cultura. Existe una disociación entre las consideraciones del culturalismo, concepción nacida como respuesta al idealismo de la cultura como desarrollo y punto culmen de la humanidad, y el giro que le imprime el estructuralismo: efectivamente “lo vivido”, la experiencia, tiene un rol fundamental en la construcción de lo que llamamos cultura para los culturalistas, pero su concepción de la totalidad y su eliminación de casi todos los aspectos económicos de las relaciones culturales resaltan cierto esencialismo subyacente a la experiencia y la agencia humana: el ser humano como agente principal en su propia cultura.

En el segundo caso, para los estructuralistas la cultura es el conjunto de clasificaciones y marcos de referencia, inconscientes, que nos permiten dar sentido y clasificar la experiencia y construirla. Además considera que la lengua no solo es el

medio que permite re-presentar y resignificar la cultura, sino que es su estructura modelo. Esta afirmación se hace más clara si reparamos en que esta escuela de pensamiento asume la lengua como una estructura que se puede desplegar a los demás quehaceres humanos. De manera que el estructuralismo considera que las clasificaciones y marcos antes mencionados son una estructura básica que articula, a su vez, las prácticas sociales estableciendo la ideología como cuestión fundante de lo que se considera cultura. En otras palabras, en el estructuralismo las condiciones de existencia, la ideología de Althusser, define la forma en la que la experiencia se manifiesta y se interpreta, lo que implica que pone el acento en las condiciones sociales, económicas y políticas que preexisten y que determinan la actividad humana: la experiencia, no obstante lo anterior, o justamente por ello, es el efecto de condiciones previas e inconcientes que estructuran al individuo, aunque esto signifique “el énfasis estructuralista en la especificidad y ‘autonomía’ de las prácticas, y su separación analítica de las sociedades en sus instancias diferenciadas” (Hall, 2010: 34). Hall, también repasa brevemente en el texto otras concepciones de la cultura –principalmente postestructuralistas-, con el fin de exponer algunos aciertos y sus principales falencias epistemológicas.

A raíz de todo lo anterior, el autor prefiere decantarse por un camino que trate de ligar ambos paradigmas dependiendo del objeto de estudio, sin obviar cuestiones que resulten adecuadas para el análisis de ninguno de los dos y, por lo mismo, sin extremar posiciones. Sin embargo, este camino solo permite un pendular epistemológico que por momentos se puede transformar en una verdadera esquizofrenia analítica, lo que obliga a buscar una herramienta que permita el análisis de una forma más operativa y que no necesariamente deba aunar dos perspectivas que parten de supuestos que se plantean en posiciones opuestas.

El principal problema de abordar el tema desde alguna de estas perspectivas o de ambas, más allá de la esquizofrenia, es que en los últimos treinta años han cambiado un conjunto extenso de conceptos, procesos y prácticas sociales, ha cambiado la forma de hacer política, la forma de comunicarse, la forma de interactuar, para muchos actores sociales, instituciones, “colectivos” y sujetos individuales, que no impactan del mismo modo en las culturas en las que se desarrollan. Estos eventos ponen en aprietos algunas de las aseveraciones propuestas por el culturalismo y por el estructuralismo.

### 1.1.2. Posicionamientos culturales en relación a la globalización

La globalización con todas sus dimensiones, que se ha ido desarrollando como proceso desde hace más o menos de treinta años, ha generado la conciencia de estar conectados y globalizados, de ser parte de un mundo más amplio que el que nos rodea, pero no como mera referencia geográfica o demográfica, sino como una sensación de relación con algo mayor que nuestra sociedad o que nuestra nación, que se propaga rápidamente por el mundo y que nace, como conciencia, en quienes tienen acceso a mejor tecnología y conexión comunicacional. Esta misma conciencia ha ayudado a extender la concepción de que se ha *contraído al mundo*, hasta el punto de provocar algunas interesantes expresiones de parte de los *nomadistas* de los noventa, aquellos ciudadanos del mundo, del primer mundo, sobre todo, que realmente consideraban –y aún lo hacen algunos- que con la globalización las fronteras habían caído –nos preguntamos que habrán pensado los desplazados, refugiados y los inmigrantes legales e ilegales de los países periféricos en la misma década-.

Este macroproceso, sin duda ha cambiado la percepción que teníamos de las cosas, tanto en la forma que nos han enseñado a hacerlo las nuevas tecnologías, como en sentido epistemológico, en parte a raíz de lo anterior. Se han establecido nuevas relaciones supranacionales, internacionales y dentro de la sociedad nacional que no se pueden explicar del mismo modo que las abordaban quienes analizaban las relaciones que reunían grupos exclusivamente por semejanza. Es por esto que la diferencia pasa a tomar un rol fundamental, sobre todo en aquellas localidades donde se han agudizado las relaciones interculturales sin estar necesariamente en un lugar multicultural o cosmopolita. Por esta razón también se han agudizado las relaciones de negociación, confrontación e interacción, pero sin hacer referencia al *choque de culturas*, porque en este caso las culturas convergen en espacios nacionales e internacionales, y no solo dentro de lugares físicos, sino también dentro de *lugares virtuales* –la televisión e Internet, por ejemplo- y que por lo mismo se encuentran generalmente yuxtapuestas en espacios cotidianos. De esta manera, resulta imposible no adoptar aproximaciones que conciben dentro de sus descripciones y definiciones la ampliación y agudización de estas relaciones.



Néstor García Canclini, antropólogo de formación que se ha decantado por los estudios culturales, en su primera etapa de pensamiento definía la cultura como el “conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas” (1989b: 25), y que es posible de observar como parte de la socialización de las clases y los grupos. Sin embargo, en su libro *Diferentes, desiguales y desconectados* (García Canclini, 2004) establece una *definición sociosemiótica* más operativa: “Se puede afirmar que la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (García Canclini, 2004: 34). En ella pone el acento en el aspecto procesual, ya que es necesario poner atención a los desplazamientos de función y de significado de los objetos en su paso de una cultura a otra, y que además abarque el proceso de producción, circulación y consumo<sup>48</sup> de significaciones en la vida social, porque esto permite “evitar los dualismos entre lo material y lo espiritual, entre lo económico y lo simbólico, o lo individual y lo colectivo.” (2004: 39). Esto se logra mediante una concepción sociosemiótica de la cultura, es decir, sin establecer un punto definido desde donde “nace” o donde se produce la cultura, en la conciencia o en la experiencia, que a fin de cuentas cae en la paradoja de la pregunta de si el huevo o la gallina.

Desde la perspectiva de esta investigación, no confiamos en la asunción *a priori* de que existe una (in)consciencia previa que se establece como una suerte de estructura de pensamiento anterior a la experiencia, porque esa estructura de pensamiento como la experiencia se van adquiriendo al mismo tiempo, son procesos paralelos que se retroalimentan constantemente: la experiencia es la verificación mediante la significación de nuestras clasificaciones y marcos de referencia, así como es ella quien nos entrega parte de esas clasificaciones y marcos de referencia, y otro tanto nos es entregado a través de imaginarios que completarían el problema del alcance de la experiencia, mediada por aquellas clasificaciones y marcos de referencia. Un proceso de

---

<sup>48</sup> Al contrario de lo que ocurre con el término democratización, aquí quiero ampliar el campo semántico de la palabra, llevándolo más allá de la mera referencia al intercambio comercial y extendiéndolo en el sentido que lo entiende Michel de Certeau (2000: 35-40), el acto de usar, poner en práctica y apropiarse; concepción que además es muy cercana a la forma en que García Canclini usa el término.

ida y vuelta ampliado por los imaginarios, en el que las dos partes funcionan como elementos compositivos<sup>49</sup>.

Ahora bien, haciendo otra precisión, vale la pena mencionar que no toda la práctica social es igual a cultura; no toda la praxis es cultura en cuanto praxis exclusivamente, pero contiene elementos que nos permiten asociarla con aquellas partes del sujeto que establecen una valoración de significación, en cuanto valor de signo y valor de símbolo, siguiendo a Baudrillard citado por el antropólogo, por contraste con el valor de uso y de cambio. Se trata de una separación no excluyente entre lo socioeconómico y la cultura, en la que, dependiendo de la práctica social, predomina el aspecto cultural de las relaciones que se están estableciendo o el mero hecho social. Y el ejemplo que ofrece el autor argentino es interesante: “Si vamos a una gasolinera y cargamos nuestro coche, ese acto material, económico, está cargado de significaciones, ya que vamos con un automóvil de cierto diseño, modelo, color” (García Canclini, 2004: 37), en otras palabras, hay otros elementos que están gravitando dentro del hecho social, es decir, en la transacción comercial.

Esta definición de cultura de García Canclini está al mismo tiempo conformada por cuatro paradigmas<sup>50</sup>. El primer paradigma ve a la cultura como “*una instancia en la que cada grupo organiza su identidad*” (García Canclini, 2004: 35), donde cada grupo establece una definición identitaria más o menos autocontenida en relación a una etnia o una nación delimitada, a un territorio. La principal crítica a esta visión es que no permite explicar las relaciones interculturales que se producen por tener acceso a un repertorio multicultural dentro del mismo sitio en el que nos desarrollamos. Hoy en día la identidad cultural se puede entender mediante la metáfora de camisetas intercambiables, en que la que nos ponemos una y nos identificamos con ella a partir del contexto en el que nos movamos y las necesidades concientes e inconcientes que tengamos, entre otros aspectos (Hobsbawm citado por Canclini, 2004: 36).

Como segundo paradigma, la misma definición también hace referencia a quienes entienden la cultura como “*una instancia simbólica de la producción y reproducción de la sociedad*” (2004: 37), donde la cultura es constitutiva de las

---

<sup>49</sup> Pero es difícil establecer la dinámica de esta retroalimentación, por lo que parece más útil acercarse al concepto de habitus que tratar de explicar esta dinámica.

<sup>50</sup> Según García Canclini (2004: 35) no son paradigmas a causa de su número (sic) e insiste que son *narraciones*, ya que explican el proceso de la cultura, según se desprende de sus palabras.

interacciones cotidianas en las que ocurren los procesos de significación, así se entrelaza lo material y lo simbólico, sobre todo a partir de los trabajos de Bourdieu en los que la cultura es vista como espacio de reproducción social y organización de las diferencias, pero donde finalmente es necesario recomponer la totalidad de la visión y verificar como está funcionando la cultura al dar sentido a la sociedad.

En tercer lugar, la definición también incluye a quienes entienden la cultura como *“una instancia de conformación del consenso y la hegemonía, o sea de configuración de la cultura política, y también de la legitimidad”* (2004: 37), donde toman sentido los cambios, la administración y lucha contra el poder. “Los recursos simbólicos y sus diversos modos de organización tienen que ver con los modos de autorrepresentarse y de representar a los otros en relaciones de diferencia y desigualdad, o sea nombrando o desconociendo, valorizando o descalificando” (2004: 37-38). O sea, se refiere a la forma en que el sujeto se ve a sí mismo y ve al otro sobre la base de las diferencias, pero resaltando el aspecto confrontacional en la representación, y obviando los procesos de interacción y negociación.

Y finalmente, la definición de García Canclini aborda también a quienes hablan de la cultura como *“dramatización eufemizada de los conflictos sociales”* (2004: 38), en el que se establece a toda representación como una dramatización simbólica de lo que nos está pasando y que se halla relacionada con la anterior ya que en ellas se habla de luchas de poder encubiertas.

Desde este punto de vista, tanto la condición de proceso como las diferentes perspectivas que aún dentro de la definición, permiten un trabajo más flexible y preciso de análisis frente a las obras a cargo de esta investigación, ya que permiten dar cuenta de las relaciones entre las culturas étnicas y nacionales, sus diferencias intrínsecas y extrínsecas respecto de otras culturas, considerando la desterritorialización y la descolección –que desarrollaremos más adelante-, tanto como los aspectos de interacción. También permite tener en cuenta los procesos hegemónicos y la forma en que se produce y reproducen en la sociedad, procesos que se quiebran a causa de la diferencia, de lo ajeno a esas hegemonías. Así, cuando hablemos de culturas populares haremos referencia al proceso de producción, circulación y adquisición de la significación en la vida social de un grupo definido por sus prácticas comunes y las

confrontaciones, negociaciones y avenencias que se producen a causa sus diferencias con otros.

Así, el primer paradigma de los cuatro nombrados nos permite entender la visión popular inserta en lo urbano, donde se entrelaza lo material y lo simbólico, sea proveniente de las consideraciones populares idealizadas –aquella cultura popular rural, santificada por la hegemonía nacional- o de lo masivo –un club de fanáticos de una banda, por ejemplo. El segundo, a la cultura como aquello inamovible, lo canonizado y la alta cultura, que deben reproducirse para la estabilidad social. El tercero, como la legitimación política y social del anterior que pasa por sobre las demás formas de entender la cultura, y el último de los paradigmas como el conjunto de conflictos que se desprenden de las relaciones entre los tres anteriores.

Ahora bien, las diferencias que se pueden establecer entre la alta cultura, la cultura de masas y la popular, provienen de las características dadas por los paradigmas, sin embargo, las dinámicas que se producen entre ellas no establecen compartimentos estancos, sino interacciones constantes en fronteras difuminadas.

## **1.2. Algunas relaciones culturales: alta cultura, cultura popular y de masas**

Las élites nacionales solían ver, en un principio, a la cultura popular relacionada con el folklore, lo rural o las culturas nacionales tradicionales, para luego relacionarlo con lo masivo, a través de la vulgarización, y con ciertas clases sociales, sobre todo en el ambiente urbano.

La diferenciación con las culturas alta y masiva se establece sobre la base de procesos hegemónicos que se iniciaron en el siglo XIX con la filosofía idealista, que se han mantenido a lo largo del tiempo y se han naturalizado en el uso común. La diferencia con la cultura de masas nace de la relación que establece la élite con las masas –es decir, los habitantes de las ciudades, y a veces entendido como popular- a través de los medios de comunicación y, posteriormente, por medio de las industrias culturales, ambos pilares mediadores del traspaso de la ideología –mediación- desde la clase dominante con el fin de establecer una hegemonía que se propague por lo popular,

estableciendo distinciones arbitrarias, donde, por ejemplo, lo popular tradicional se identifica con lo propio, con la cultura nacional. Sin embargo, hoy esa mediación resulta parcialmente cierta, ya que la cultura de masas no depende, como se explicó en el capítulo anterior, solo de procesos sociales nacionales, sino también de actores multi, trans y supranacionales involucrados en los procesos sociales de elaboración, circulación y adquisición de significaciones, y que al mismo tiempo pretenden entregar ciertos valores, reelaborar ciertos significados y entregar una ideología –en el sentido de *Weltanschauung*- a las masas.

No obstante, para que todo esto ocurra la masa debe prestar atención a lo que se le está ofreciendo, por tanto los medios masivos necesitan generar mecanismos que afecten a la mayoría de los receptores posibles, es decir, formas de significar y hasta significados que se relacionen con lo popular, que los afecte, que los identifique. Este fenómeno puede verificarse, por ejemplo, en el caso de la entrada de Procter and Gamble en China. Para introducir su champú anticasta, no sólo debieron construir la marca, sino introducir todo un conjunto de elementos al repertorio cultural de muchos chinos con el fin de ingresar a su cultura, pero solo lograron ingresar verdaderamente en las ciudades más grandes –y por lo mencionado, más propensas a negociar con lo ajeno a raíz de la familiarización provocada por el contacto con los medios masivos-, utilizando principalmente valores y clasificaciones, referencias y formas de la cultura popular que obtuvieron a partir de las experiencias que los investigadores de la compañía recabaron al convivir durante algunas semanas en esa cultura, y cuyas conclusiones extrapolaron al resto del país mediante la publicidad. En otras palabras, mostraron e introdujeron nuevas formas de producción de significados absorbiendo el proceso de producción, circulación y consumo de significados del sector social al que pretendían apuntar, para luego adaptar esos factores a su propio discurso ideológico y reescribir el proceso en un punto específico de la cultura en un periodo no superior a diez años<sup>51</sup>. Eso da una idea de la eficacia de algunas concepciones en el contexto de la hegemonía cultural. Pero el caso de Procter and Gamble no es un caso común, es una experiencia que solo ha replicado la misma transnacional para su producto de pañales desechables; ninguna otra experiencia ha tenido resultados tan aplastantes (Reingold,

---

<sup>51</sup> La referencia al lenguaje de programación computacional es ineludible, quizás por su base generativista.

2011), y quizás ambos logros se deban a su departamento de estudios de marketing, pionero en este tipo de investigaciones sociales.

Parece importante apuntar que también existen sociedades que pretenden aislarse y aislar a sus componentes de la cultura occidental y de otras sociedades que los puedan “contaminar”, como ocurre con Corea del Norte, una suerte de modernización sin modernismo, un progresismo sociotécnico-económico sobre un idealismo de pureza de lo tradicional como base de lo nacional, donde lo popular *es* lo nacional.

Sin embargo, lo popular transita desde una situación absolutamente subalterna, dominada y dócil, hasta la resistencia más absoluta como la del indigenismo más idealista, porque es cambiante y por tanto, difícil de mantenerla estable en el tiempo, es elástica y muta de manera cada vez más rápida. En este sentido, al menos podemos acceder a tres tipos de usos que ha tenido el término: lo popular como lo pre-moderno, relacionado con lo rural y con la base de lo nacional sobre un folklore idealizado –y de ahí también relacionado con lo primitivo, como ritos, mitos, tradiciones atávicas, etc., y con lo sencillo en cuánto básico y simple-; aquel que entendía lo popular como un proceso de vulgarización asociado a lo masivo; y aquel que lo relacionaba con una clase social baja. No estamos completamente seguros de si estos tres usos son amalgamables, pero al menos tienen algo en común: todos los casos consideran que lo popular es opuesto a lo cultural y que en al menos en los últimos dos casos se relaciona con lo masivo. En particular, de aquí en adelante, se considerarán las tres acepciones por la misma razón: lo popular es aquello que es masivo, porque la élite dejaría de ser “un grupo selecto” si entrara en esa masividad –cosa que en realidad sí ocurre desde la aparición de la sociedad de consumo-; se corresponde con las clases que no tienen, en general, acceso al poder simbólico, político o económico, y por lo mismo se relaciona con lo rural y lo folklórico. No obstante, cabe acotar que en el uso dado en esta investigación, lo folklórico rural no se separa de lo folklórico urbano más que por el entorno en que se realiza y las significaciones que destila, porque las prácticas, en ambos casos, continúan siendo populares.

Una de las cosas más llamativas en este sentido, es que el proceso de masificación parcialmente descrito en el primer capítulo como ejemplificación de la aceleración del mundo en la imbricación de la llamada *Carta de ajuste*, implicó también el juego hegemónico de las élites –o ideología dominante, valga la redundancia-,

desarrollado desde la segunda mitad del siglo XIX, con el fin de homogenizar a la sociedad para el progreso de la civilización, pero no para establecer una sola clase, sino como una ideología para la división del trabajo: se naturalizó lo culto moderno, la cultura como bienes espirituales, de acceso exclusivo a las élites, mientras que el trabajo manual se dejó a aquellas clases que no pertenecieran a las élites, lo que implicó más bien profundizar la separación de clases, como se ejemplificó en la separación arte/artesanía.

Además, junto con esta naturalización de las diferencias maniqueas entre lo popular y lo culto, lo espiritual y lo corporal estaban ocurriendo otro conjunto de procesos transformadores que incidirían en la cultura: la industrialización, las migraciones del campo a la ciudad, el establecimiento de una sociedad industrial, el ingreso de las masas a la vida política, etc. Es dentro de toda esta vorágine de la metrópolis del siglo XIX que se desarrolló la entrega de valores, formas de significación y símbolos que las élites quisieron imponer, por medio de la educación proporcionada por el Estado, el único espacio que albergaba el grueso de la sociedad nacional, en lo culto y lo democrático, el progreso y el trabajo; y también por medio de los medios masivos de comunicación, que luego darían paso a las industrias culturales (Briggs y Burke, 2002: 125-140). Paralelamente, esta “entrega” de valores, símbolos y significaciones comenzó a exportarse a través de la modernidad, que será mediada por las élites de los Estados nacionales a los que alcance. Así pues, la educación y las industrias culturales son los dos primeros puntos de encuentro de lo popular con lo culto y la cultura de masas, respectivamente.

Tomando en consideración el análisis del filósofo español Martín Barbero<sup>52</sup> (1987), podemos decir que el *primer proceso* en el que lo popular inicia una relación con lo masivo nace con el mejoramiento de la capacidad de reproducción técnica de

---

<sup>52</sup> Es cierto que los procesos sociales de la masificación de la prensa, en general, y la aparición del folletín y otras variantes en diversos países, funcionan de diferente manera en Norteamérica, Latinoamérica y Europa, siendo Inglaterra el principal precursor de los medios impresos y su masificación (Alonso, 2007). Tanto la creación de la prensa como su masificación tiene vaivenes durante todo el siglo XIX en ambos continentes (Briggs y Burke, 2012), sin embargo, se mantiene en todos la generalidad de los casos una relación de poder entre la élites de un país y su prensa que es reafirmada a través del proceso burgués de consolidación de la prensa: “Vale decir que la tendencia general fue una imitación del pionero régimen británico que con mecanismos de control impositivos -en especial para la prensa política- limitaba el mantenimiento o apertura de nuevos periódicos” (Alonso, 2007). En otras palabras, lo que nos interesa del proceso del folletín y la prensa escrita en relación a lo popular está dada por el control de la hegemonía nacional decimonónica y los vasos comunicantes que se establecen entre esta y lo masivo, que a su vez tiene otro tipo de relaciones de poder con lo popular que abordaremos más adelante.

objetos y la industrialización, es decir, con la capacidad de reproducción masiva, para luego desplazarse hasta establecer una relación directa con los consumidores, como en el caso del folletín.

Hacia principios del siglo diecinueve, cuando los periódicos comenzaron a masificarse, contaban con una sección ínfima que se llamaba *folletín*, donde se publicaban las reseñas teatrales, anuncios, historias varias, recetas de cocina, etc. Este espacio adquirió mayor importancia cuando a las pocas décadas los periódicos se transformaron en empresas comerciales que requerían rentabilidad. Es en ese momento que surgió la idea de cobrar los anuncios por palabra y publicar en el folletín relatos de los novelistas de moda. De esta manera el folletín se independizó del periódico y el nombre pasó a absorber el género, lo que implicó al mismo tiempo un desarrollo independiente que se puede dividir en tres etapas: la primera en la que predominaban las vidas de las clases populares donde se producía una dualidad de fuerzas en tensión que se solía resolver de manera reformista; una segunda, en la que el folletín se adaptó a los requerimientos industriales y el consumo masivo, a la vez que la aventura y la intriga reemplazaron a las preocupaciones sociales y las disolvieron, transformado a *las masas* en *masa*; y la tercera, cuando finalmente se transformó en un medio a través del cual se establece un imaginario reaccionario en casi todos los casos. De este modo, con su propia evolución, la literatura de folletín, cambia la forma en que la escritura se desarrolla hasta ese momento, en cuanto estructuras narrativas, forma de adquisición y relación del lector con el texto. Veámoslo más en detalle.

Por su origen como apéndice del periódico –una comunicación de carácter informativo–, el folletín nació marcado y en cierta manera definido por la relación que se establecía entre ambos, alojándose en el inconsciente de la masa que entendía que todo aquello que se entregaba a través del medio era parte del mismo y cumplía la misma función; se daba un movimiento desde lo periodístico hacia lo literario sin marcar los límites. De allí que cuando el folletín se separó del periódico, se llevó consigo algunas de sus características: se acogió a una periodicidad, diaria o semanal, por lo que tenía una estructura abierta y no cerrada como la de una novela, establecía como referente la realidad que circunda a las masas, hablaba de temas contingentes, etc.

Dentro de esta dinámica de interacción entre la realidad informativa y la ficción de las historias del folletín, el escritor también se veía presionado tanto por la



periodicidad como por el sueldo que le dejaban sus publicaciones, transformándose en un trabajador asalariado y perdiendo el halo misantrópico romántico -se hizo visible, era humano y estaba entre la gente-, a causa de una comunicación más directa con el receptor que se realizaba a través de la correspondencia dirigida al periódico y en la que la gente expresaba, sobre todo en la primera etapa del folletín, una constante mezcla de planos, confundiendo la realidad de la ficción con su propia realidad. De hecho, en esas cartas los lectores asociaban el episodio narrado en el suplemento con sus vidas, sugiriendo continuaciones para la historia o mostrando cuan identificados se encontraban con las narraciones. Es interesante observar esta superposición de planos de parte de los lectores que se produce a causa del desplazamiento paralelo del libro a la prensa, del escritor al periodista, de la ficción a la “realidad” que queda anclada en la novela popular. Este desplazamiento es reforzado por el mismo empeño de los escritores, quienes tratan de mezclarse con las clases sociales más bajas para extraer historias de la cotidianidad, sobre todo en el folletín francés, donde algunos autores llegaron a disfrazarse en busca de historias. Era común que en la primera etapa del folletín francés, los argumentos trataran de la vida de las clases populares y del contraste y choque de fuerzas sociales que se resolvían de manera reformista y a veces mágica. Sin embargo, el sensacionalismo, ya presente en la prensa, junto al melodrama que predominaba en los argumentos, hizo variar poco a poco el folletín hasta transformarlo en literatura de aventuras e intriga, disolviendo las preocupaciones sociales. En esta segunda etapa los requerimientos narrativos empezaron a adaptarse a las necesidades de su industrialización, utilizando fórmulas para generar más historias, de gusto masivo y más sencillas de leer.

El proceso de institucionalización del folletín culmina en su tercera etapa, cuando el mismo se transforma en recurso ideológico reaccionario, estableciendo finalmente una división que definió dos clases de literatura, la masiva, ya relacionada con *lo popular*, y la culta.

Eso ocurría a grandes rasgos en la metrópolis, sin embargo, en los países periféricos, la forma que tomó el folletín solo mantuvo algunos aspectos formales. Así, por ejemplo, uno de los casos que nos atañen, el del folletín chileno, es diferente, ya que nace propagando ideas, ensayos sobre la nación, la república y la sociedad civil y, casi paralelamente para contar historias que se transforman prontamente en melodramas o

historias épicas y patrióticas, que ponían el acento en una marcada identidad nacional. El suplemento pasa a ser medio de ideología, impuesto por la oligarquía sin ningún otro paso anterior. Con todo, es considerado un pasatiempo banal y frívolo, ya que estaba diseñado para alcanzar a toda clase de lectores, pero sobre todo enfocado a las clases populares. Es decir, el folletín en Chile nace desde la necesidad de los periódicos de atraer lectores, utilizando los métodos comerciales conocidos en Europa, pero aplicados de la forma como los editores nacionales consideraban que debía hacerse: con un afán educador y civilizatorio, llevados por los ideales del romanticismo –nación, república- y de la ilustración –Estado, sociedad civil-, justamente las ideas que necesitaban propagar las élites de los países que deseaban entrar en la modernidad. Así, se imprimen como folletines los diarios de Vicuña Mackenna o los pensamientos de D. F. Sarmiento, a la vez que se traducen obras de Dumas o Charles Dickens.

El folletín, pues, no sigue el mismo camino en los países periféricos que el folletín francés. No obstante existen semejanzas en cuanto a los juicios valóricos que se hacían con respecto a este tipo de literatura: las clases altas, las “élites” intelectuales consideraban que la literatura de folletín era de baja calidad estética y literaria. Así, en Chile y como fenómeno algo más tardío y sin las ventajas de la modernidad francesa, con su mera aparición marca dos tipos de cultura: una que habría de ser educada en la épica nacional, en su identidad, mezclada con algo de melodrama, muy al estilo europeo; y otra cultura que lee novelas clásicas y obras de filosofía y teología, una cultura “cult”, por lo general europeizante y afrancesada.

Otra relación interesante es que el folletín nace a partir de la literatura de cordel, que son producciones populares basadas en la misma idea de entretención e información que se mantienen en el tiempo y corren paralelamente a la prensa institucional. En esta encuentran cabida poetas populares, ilustradores, grabadistas, que suelen tratar de temáticas muy diversas, que van desde hechos policiales o paranormales, hasta noticias. Así, el folletín nace institucionalizado y, por el contrario, la corriente paralela, centrada en literatura de cordel, nunca llega a institucionalizarse, porque al momento de institucionalizarse deja de alguna manera de ser literatura popular.

*El segundo proceso* en el que se refleja el nacimiento de la *cultura de masas* proviene de un modelo implantado por la Ilustración y la modernidad: la educación. La democratización de la educación implicará, primero que todo, que se deberá educar a

toda la población e inculcarle los valores de una sociedad industrial que tiende a la modernidad y en la que se van a desarrollar los sujetos que conformaban hasta ese momento lo popular –entendido de manera pre-moderna-. La aculturación se va a producir a partir de la institución educativa –la escuela- que ha sido creada para estandarizar conocimientos y valores mínimos para el desenvolvimiento en la cultura moderna, por tanto, marginando todo un conjunto de saberes y prácticas de las clases populares en general y posicionándolas al nivel de lo vulgar; entronizando, al mismo tiempo el saber moderno, libre de cualquier mitología o superstición, e instaurando paralelamente una “nueva” tradición, nuevos valores. A pesar de lo anterior, lo popular, entendido por oposición a la educación decimonónica -lo culto, razón- y a la *cultura de masas* -lo industrial, progreso-, no desaparece, sino que se desarrolla en paralelo y se asocia parcialmente con lo masivo, donde se tensiona, para dar paso a una nueva forma de *cultura popular*. De ahí que lo popular sea parte de esta misma lógica industrial; y de ahí también la inversión de sentido y superposición de lo popular y lo masivo.

De esta manera, lo que podía entenderse una derrota política para las clases gobernantes de la época -la inclusión de las masas en las decisiones del Estado, es decir, la instauración de la democracia representativa-, se transformó en su gran victoria, al lograr que esa misma participación fuese de cierta manera manejada por la mediación de los medios de comunicación y la educación, estableciendo a través de ellas un imaginario de tolerancia y aceptación de la ideología de la oligarquía. De este modo, dice Martín Barbero, la mediación oculta la brecha que se hace más profunda entre las clases, a causa de que “la gestación y desarrollo de ‘lo masivo’ es históricamente la de una mediación que incomunica, ya que produce a la vez la diferenciación, la separación de dos ‘gustos’, y la negación de esa diferencia en el imaginario colectivo”<sup>53</sup> (1982). Es inquietante lo cerca que se encuentra esa última afirmación acerca de la separación de los gustos de algunas perspectivas de Adorno y Horkheimer (1987).

Ellos argumentan, como apuntamos someramente en el capítulo anterior, que esta estandarización, industrialización de los productos no sólo le quita originalidad al arte, alma a la expresión y a lo sublime, sino que además alienan, sacan a la gente de la

---

<sup>53</sup> Continúa seguido: “En las novelas de Cervantes o en el teatro de Shakespeare lo popular y lo culto se encuentran aun sin mediaciones. Hay una comunicación directa entre el arriba y el abajo, de manera que incluso la violencia con que se ataca o ridiculiza el gusto popular nos revela la secreta atracción, la cotidianeidad del contacto. Desde el siglo XVIII vemos nacer esa otra forma de relación, visible en los dispositivos de la escuela primaria, de la iconografía y la literatura de cordel” (Martín Barbero, 1982)

realidad con la misma rutina, en la que sólo cambian algunas estructuras superficiales, manteniéndose un contenido y formas repetitivas: “Cuanto más completa e integral sea la duplicación de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el *film*” (Adorno y Horkheimer, 1987: 153). La representación de la que hablan estos autores hace referencia a una *mimesis* de la realidad, una extensión de la misma, que no es otra cosa sino la eliminación de la imaginación y de la sugestión por la forma en que se entrega el texto. “La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. [...] el *film* sonoro<sup>54</sup>, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva” (Adorno y Horkheimer, 1987: 153). Según estos autores, los productos culturales son iguales que la sociedad que los produce, una sociedad industrial, en serie, masificada, como lo muestra el folletín y la literatura de cordel y sus temas, que pasaron al cine como tramas básicas de géneros cinematográficos: terror, policial, suspenso, romance y aventuras. Así, restan méritos a los productos culturales basados en la teoría de la vulgarización que provoca lo masivo en los productos que reproduce, asumiendo, por tanto, que esa (re)producción carece del aura del arte verdadero, el arte culto.

Por el contrario, Walter Benjamin, en su célebre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936/2003), plantea una visión que difiere en varios puntos de la de Adorno y Horkheimer. Benjamin entiende que la capacidad de reproducción siempre ha existido, con la diferencia de que lo que se podía reproducir a mano hasta la segunda revolución industrial era considerado una falsificación. En cambio, la reproducción de una máquina no es considerada de la misma forma, porque en ese acto la máquina no pretende hacerse pasar por el original, sino que plantea sin reparos que es una reproducción en primera instancia y, por tanto, el aura de la obra se pierde –si es que alguna vez existió–, porque se pierde su contexto de producción y, por tanto, la tradición necesaria para comprenderla<sup>55</sup>. No obstante, el autor apunta que lo que cambia en realidad es el concepto de arte, en el que el aura ya no es necesaria para

---

<sup>54</sup> Aquí la referencia a los films funcionan como metonimia por productos de la industria cultural.

<sup>55</sup> Desde nuestra perspectiva, la obra también escapa a su contexto de exhibición-consumo que es parte del aura que la obra posee, no solo en su producción. También es importante notar la relación que establece entre la cultura y su cambio debido al factor temporal.

construirlo, porque “ha penetrado en lo humano” a través de la reproducción realizada por las máquinas, haciendo un paralelismo entre un cirujano y un operador de cámara en el cine: el médico ingresa en el cuerpo afectado para sanar, al igual que un operador de cámara necesita saber las técnicas precisas para entrar en el espectador –no creemos que sea necesario mencionar las alabanzas hiperbólicas a las posibilidades técnicas-. Esta penetración artística se produce en las masas cuando éstas dejan que la obra de arte “se hunda en ella”, provocando el nacimiento de una nueva forma de relación entre la alta cultura y las culturas subalternas, democratizando lo culto mediado por las industrias culturales y los medios, entendiendo que esta relación es una forma más de lucha de clases.

Así, cuando comparamos la posición de Benjamin con la de Adorno y Horkheimer, nos damos cuenta de que estos últimos cayeron en la ilusión del cine como *imitatio* y no captaron el artilugio ficcional, en donde se jugaba con la edición y el montaje, entre otros, y que justamente pretendía generar la sensación de realidad. También es interesante apuntar que ambos autores usaron el canon como parte de su argumentación, estableciendo que lo que no tenía una relación directa con él, con las culturas nacionales, se encontraba en una esfera diferente a las artes y a la cultura. Estos argumentos delatan un marcado idealismo relacionado con la alta cultura y la cultura popular tradicional, al mismo tiempo que la incapacidad de entender las nuevas formas de (re)producción y significación, aunque con un inteligente diagnóstico de su época. A lo que apuntamos con esto es que la cultura de masas que se iniciaba por medio de las incipientes industrias culturales permitió no solo la democratización de la alta cultura, también permitió que se generaran nuevas herramientas de expresión, significación y representación que empezaron a operar de manera masiva justo en los momentos de la expansión tecnológica y económica de la sociedad de consumo, desde donde se consolidaron las industrias culturales.

### 1.2.1. La cadena de negociaciones culturales

La relación de los medios de comunicación y de las industrias culturales con lo popular ha sido casi siempre en clave de la modernidad: libertad, razón, progreso, nación, con una estructura comunicacional centrada en la unidireccionalidad del mensaje, de emisor a receptor, a causa de la poca o nula interacción con el medio y además en muchos casos *mediada* por el mismo medio. Esta forma de relación con los medios y la industria fue así hasta el inicio del proceso de digitalización mundial de los medios, que nos atrevemos a postular se inicia hacia finales de los noventa y del que desde hace ya un tiempo se pueden observar los efectos. Esto implica la aparición de nuevos medios masivos y formas de producción, distribución y adquisición de significados alternativas a las industrias culturales, que funcionan como mediaciones de poderes distintos a las élites nacionales, justamente porque muchos de ellos no nacen como, ni pertenecen a los medios tradicionales o institucionalmente instaurados, lo que significa que no están atados a la estructura ideológica dominante, sino solo influenciados por ella y, en algunos casos, ofreciendo resistencia abiertamente a la hegemonía.

Así tenemos: Bloggers, Youtubers –video bloggers-, podcasters, medios online independientes, personas que entregan información de manera sistemática por Facebook o Twitter, con seguidores que pueden alcanzar los cientos de miles. También hay bandas que venden sus discos por la red en sitios independientes interconectados o que lisa y llanamente los regalan para promocionarse y hacer conciertos más que para vender discos; directores que se pasean con sus cortos por Youtube, dedicándose a participar en festivales; crowdfunding para proyectos artísticos, tecnológicos y sociales; etc. Todo esto ha ido democratizando la forma de producción de las industrias culturales y de los medios para que cualquiera que posea una conexión a la que pueda acceder en cualquier momento y algunos medios mínimos –computador, cámara, micrófono o un teléfono inteligente-, pueda generar su propio “emprendimiento” comunicacional o artístico sin necesidad de recurrir a las industrias musicales, editoriales, medios de comunicación o distribuidoras cinematográficas, por lo menos a nivel local y en pocas ocasiones a nivel global. Esto ha ampliado el repertorio de productos culturales entre los

cuales puede elegir una persona con acceso a Internet, tanto en cantidad y calidad como en cuanto diferencias ideológicas.

Con toda esta evolución o desarrollo de los medio masivos y especialmente a partir de la digitalización, la cultura de masas establece una relación con lo popular a través de metarrepresentaciones que se generan por medio de una retroalimentación de imaginarios y procesos de significación, y un diálogo entre lo masivo y la cultura popular, que no se establece entre pares. Por el contrario, se concibe como una interlocución entre los mediadores de la hegemonía y subalternos que deben ser atraídos por los medios y las industrias culturales –la serpiente del jardín del edén-, hasta antes de la entrada de Internet, y después, en un diálogo que ya no depende de un solo tipo de mediación ni de un solo poder hegemónico, sino que se multiplica. Sin embargo, la verticalidad de la relación no ha desaparecido, aunque si podemos afirmar que ha tendido a horizontalizarse a medida que la tecnología ha ido masificándose.

Dentro de este contexto es interesante volver sobre lo que dice Martín Barbero respecto a que lo masivo se ha gestado desde lo popular y cómo ese proceso ha sido tratado: “sólo un enorme estrabismo histórico, o mejor sólo un profundo etnocentrismo de clase –Bourdieu-, que se niega a nombrar lo popular como cultura, ha podido llevar a no ver en la cultura de masa más que un proceso de vulgarización” (Martín Barbero, 1982). La razón para esta frase se encuentra en el hecho de que alrededor de la *cultura de masas* se ha generado un constructo que permite calificar esta cultura como una negación de un conjunto de prácticas significativas, relaciones sociales y elementos simbólicos, de procesos de significación. Así, la vulgarización de la cultura es un aspecto que no pertenece a la cultura más que como un proceso de industrialización mercantil, reduciéndola a una cuestión técnica y económica.

Los medios *median* la diferencia entre dos grandes grupos: las élites y el pueblo, *la masa*. Por tanto, la única forma de mantener la diferencia es estableciendo un discurso hegemónico que permita menospreciar la *cultura de masas*, relacionándola con las representaciones que los mismos medios proyectan de ella y que es luego transferida a la cultura popular, es decir, tratan de mimetizar a la cultura con el medio, reduciéndola así a su dimensión técnico-económica y, por extensión, emparentándola con la evolución técnica y tecnológica de los medios de comunicación masiva.

Esta imbricación es la que permite que los medios sean llamados masivos cuando efectivamente llegan a un público masivo, ya que son el catalizador de la cultura de masas y como tales tienen influencia directa en los procesos sociales de transformación. A pesar de lo dicho, no significa que los procesos de transformación cultural emanen exclusivamente de ellos, sino que actúan dentro de la masa como un componente relevante, que suele acelerar ciertos intercambios, adiciones o desapariciones de prácticas y redes dentro de una cultura, en una sociedad.

Como ya lo hemos expresado anteriormente, la modernidad llegó de manera desfasada a los países periféricos, de hecho, durante el siglo XIX se produce en éstos una modernización en su sentido industrial, pero solo para el aprovechamiento de las materias primas –sobre todo pertenecientes a las industrias metropolitanas-, fomentadas por los Estados nacionales para la mejora de las economías independientes, pero ejecutadas por inversores internacionales que, a pesar de la evolución de sus industrias, no ayudaron a la modernización de los países en los que se instalaron, beneficiando principalmente a la oligarquía. En pocas palabras, se produce un modernismo sin modernización, o más precisamente, modernizaciones parciales, breves y precarias. Los mismos procesos ocurren a ambos lados del atlántico –y siempre, por supuesto, en los países periféricos-, con la diferencia de que en Hispanoamérica nacen y se desarrollan tan tardíamente que terminan solapándose en el tiempo: cuando termina la Segunda Guerra, la mayoría de los países latinoamericanos están empezando a modernizarse, manteniendo muchas estructuras sociales premodernas hasta finales de los ochenta<sup>56</sup> –y que en varios casos siguen existiendo hasta hoy-, cuando se instala sobre este proceso la globalización. No es de extrañar entonces el desconcierto social de los últimos cincuenta años.

Dentro de estos procesos los medios de masas toman el rol de mediadores, de moduladores entre la élite y las clases populares rurales que deben adaptarse a los procesos urbanos y a la educación que les trata de inculcar la ideología de las clases dominantes. Esto implicará que quienes migren del campo a la ciudad deberán transformar o transar un conjunto de habitus e imaginarios que corresponden a sus

---

<sup>56</sup> En España, con el fin de la dictadura, se aceleraron todos los procesos que ya tendían hacia una modernidad plena, y que por tanto también se solaparon procesos sociales con el fin de modernizarse y entrar en la UE, intentando soltar el lastre de las estructuras premodernas impuestas en dictadura, y en las que ahondaremos brevemente en el siguiente capítulo.



significaciones y valores, y desarrollar otros que nacen de la imbricación de estos con los ideales modernos y que también intentarán establecerse a través de la educación, de los medios masivos de comunicación y de la sociedad de consumo. Sin embargo, no solo habrá mediaciones desde las instituciones y las clases altas, sino que también funcionará de la misma manera con las clases dominadas que, por un lado, negociarán ciertos elementos que les son impuestos para mejorar sus propias condiciones de vida, y por otro, retroalimentarán a los medios con sus propios procesos de significación, como una especie de metamediación sobre las clases populares. Al mismo tiempo, trascenderán en no pocas ocasiones esa mediación y la establecerán finalmente con la élite, canonizando –en un sentido más institucional que estético- ciertas formas de expresión popular, que son absorbidas por las clases altas y santificadas en la alta cultura.

No obstante, los procesos de significación y los referentes culturales que provienen del mundo rural, de lo folklórico –entendido de manera reduccionista a lo nacional-campesino-, y que se instala en la cultura urbana no son desechadas de manera inmediata por los sujetos a pesar de los agentes y la presión ejercida, sino que se mantienen un tiempo, a veces más de una generación, sobre todo considerando que quienes llegan a la ciudad mantienen sus vínculos de identidad con el mundo que acaban de dejar –actúa la desterritorialización- a causa de que las clases sociales subalternas no son dominadas por completo por las clases sociales hegemónicas y ni siquiera mantienen exclusivamente una resistencia en torno a la dominación, sino que mantienen una constante negociación, cooperación y tensión, aceptando algunos de los elementos culturales propuestos por la burguesía y el Estado y manteniendo las concepciones más arraigadas de su cultura<sup>57</sup>. Así, durante el inicio de la modernidad conviven en la ciudad, paralelamente y de manera jerarquizada, la alta cultura, relacionada con el refinamiento y lo urbano; la cultura tolerada, aquella que actúa en complicidad con la élite –para bien o mal de su propia clase y las demás-; la cultura de masas; la cultura popular acomodándose en la ciudad, mimetizada luego con la cultura de masas y la cultura folklórica urbana, la cultura del campo de los recién emigrados a la ciudad.

---

<sup>57</sup> De cualquier manera, los conceptos de hegemonía y resistencia no deben ser desechados, sino al contrario, sobre todo porque son parte de las negociaciones, tensiones y conflictos que se desarrollan en la multiculturalidad y la interculturalidad.

La clasificación se desarrolla sobre la base de las estructuras establecidas tácitamente por las élites y relacionadas con un registro estético de lo culto, implicando al mismo tiempo que las clases altas tendrán el privilegio de definir culturalmente el Estado e implantarlo a través de las instituciones, entre ellas la educación, usando a los medios de comunicación como intérpretes. Pero la producción real de los medios será llevada a cabo por las clases inferiores que representan la ideología dominante, cosa que harán de acuerdo con sus propias clasificaciones y marcos de referencia, los cuales se establecen sobre la reproducción de la cultura dominante y sus diferencias con ella, mezclándose en diferentes medidas que pueden llevar a la total identificación con la ideología, aunque implique una posición de desmedro, o a su abominación, pasando por todos los matices.

Ahora bien, la relación entre la sociedad de consumo, la cultura de masas y los medios masivos y lo popular se inicia, según Martín Barbero, en la tercera década del siglo XX, en EEUU, donde la libertad de expresión como derecho inalienable y los medios de comunicación masivos ingresan de lleno en la dinámica del capitalismo. Ante el auge financiero de la época, ambos elementos ayudan al establecimiento por parte de la élite de un sistema de consumo masivo dentro de una particular sociedad del bienestar. A causa de la inversión en los medios de comunicación y las industrias culturales se produce un desarrollo acelerado de los periódicos y la radios, al igual que el nuevo medio de la época, el cine.

En Estados Unidos el cine tiene un desarrollo impresionante durante los años veinte, que luego le permite expandirse ampliamente lejos de sus fronteras. En este mismo sentido, en Europa y Asia florecen diferentes centros de producción. El cine de la UFA, por ejemplo, estaba siguiendo el mismo camino que Hollywood al otro lado del atlántico en relación a la inversión y la calidad de sus películas, incluso con la desventaja de desarrollarse durante la República de Weimar. De un modo parecido floreció la industria japonesa y poco después se dio comienzo a la producción masiva de cine en India (Cousins, 2011a, 2011b). Esto significa que en aquellos países en que se desarrolló el cine, existían un sustento económico e industrial suficiente para que existiera o se desarrollara la sociedad de consumo –que nace en los países de la metrópolis hacia finales del siglo XVIII (Briggs y Burke, 2002: 68), y que, por ende, se habían ido adaptando al mercado capitalista. De cualquier manera, a pesar de la

coincidencias, ni las producciones ni los temas del cine del resto del mundo se corresponden necesariamente con lo que ocurre en Hollywood; todos se desarrollan paralelamente y con pocas influencias mutuas hasta la primera mitad de los treinta.

El problema aquí es que la República de Weimar no estaba en condiciones de aumentar su consumo por la deuda contraída a causa de la Gran Guerra, por lo que la UFA es una empresa privada –desde 1921 a 1933-, una excepción dentro de la empobrecida Alemania de esa década. Quizás de ahí la misma internacionalización del estudio alemán que estableció pactos de distribución con la Paramount y la Metro – *Parufamet*- en Estados Unidos.

Todos estos movimientos internacionales del cine se complementaron en Latinoamérica con las primeras productoras de cine en México, Perú y Colombia que se establecieron, pero el empuje no fue el mismo que en los países económicamente más desarrollados porque no existía una sociedad con las necesidades básicas semicubiertas siquiera, luego, tampoco existía un mercado, a excepción de México y Argentina que montaron una industria del cine antes de alcanzar la primera mitad del siglo pasado (Romero, 1997: 126 - 127). Y es que durante esa época se continuó con la imposición de la industria de materias primas como sinónimo de progreso y modernización, sin que esta última se estableciera realmente como desarrollo nacional.

El mejoramiento de las condiciones sociales y materiales fue evolucionando lentamente en los países más avanzados en el desarrollo de la modernidad durante el siglo XIX y principios del XX, más ostensiblemente en muchos de los países que tenían mejor desarrollo económico, tomando impulso luego del asentamiento en pleno del consumismo y expandiéndose con fuerza después de la Segunda Guerra en EEUU y Europa occidental -con el Plan Marshall de por medio-. Sin embargo, los primeros avances concretos en la modernización de los países latinoamericanos recién empezaron a producirse en la década de los cincuenta y se alargaron hasta la década de los setenta (García Canclini, 2001: 95). Esto implica que esa parte del continente americano debió ponerse al día con respecto a los países más avanzados, debió asumir la modernización del Estado luego de la Segunda Guerra y en plena crisis de la modernidad, sin haber decantado sus propios procesos sociales y culturales –debió alinearse en bandos a raíz de la Guerra Fría-, y quizás esa sea parte de las razones de los sucesivos golpes de Estado y dictaduras en la región entre las décadas ya mencionadas.

Esto desembocó en un primer momento y a raíz de la ideología desarrollista, en una incipiente profesionalización del mercado artístico y literario a causa del crecimiento de la educación superior; y a partir de lo anterior y la expansión y agudización de la sociedad de consumo se favorece la sincronía con las vanguardias internacionales, relacionadas con el arte culto nacional. “Al ensimismarse el arte culto en búsquedas formales, se produce una separación más brusca entre los gustos de las élites y los de las clases populares y medios controlados por la industria cultural”, nos dice García Canclini (2001: 96). Esto se explica a causa de la dinámica de la expansión y división del mercado en la que estaban entrando los países, al tiempo que explica cómo se generan los extremos de la diferenciación simbólica que provocó la modernización. Esto mismo a su vez causó una nueva paradoja: desde la izquierda se produce un movimiento para socializar el arte y comunicar las innovaciones del pensamiento entre la gente con el fin de que se sientan partícipes de la cultura hegemónica; quienes “estaban realizando la racionalidad expansiva y renovadora del sistema sociocultural eran los mismos que querían democratizar la producción artística” (García Canclini, 2001: 96). En otras palabras, a la vez que existe un movimiento modernizador que apunta a lo culto en cuanto estética y conocimiento –cultivado- que trata de aumentar su diferencia simbólica con las masas, trata paralelamente de democratizar el conocimiento, lo que genera una tensión y enfrentamiento entre “la lógica socioeconómica del crecimiento del mercado y la lógica culturalista del idealismo político” (García Canclini, 2001: 96), un choque entre dos concepciones que si bien no son necesariamente opuestas tampoco parecen naturalmente complementarias. Con todo, esas tensiones, conflictos y adaptaciones entre estas dos posiciones es lo que permite una secularización que es perceptible “en la cultura cotidiana y la cultura política”. De este modo se produce la división contemporánea entre lo culto y lo popular-masivo, pero también permite en cierta medida la democratización de la alta cultura y la expansión de la cultura popular, ambas a través de las industrias culturales. En palabras del autor argentino:

La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría

es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y al reencantamiento que propicia la especulación de los medios (García Canclini, 2001: 46).

Las industrias culturales se encargan de llevar tanto a la alta cultura como a las culturas populares a la misma lógica, la lógica del mercado. Ahora, en este sentido, no estamos tan seguros de que “se aproximen” el artista y el artesano, quizás se aproximan en la decepción de ver los “universos autosuficientes” de lo culto y lo popular tradicional resignificados y re-presentados, pero en general, cabe la relación de poder simbólico y material que se da entre lo culto y lo popular. La hegemonía de lo culto como ideología ha tratado de inculcarse a las masas desde que nacieron los medios masivos y las industrias culturales; las élites controlan gran parte de los medios y en muchos países siguen definiendo las políticas culturales y educativas, imaginando lo popular tradicional con un carácter identitario y el arte como una de las características principales de lo culto, por tanto, son capaces de, *mediaciones* de por medio, tener control sobre la forma en que se producen, circulan y se consumen los significados. La élite es la que define la lógica del mercado en este contexto, la que establece las reglas, así, el orden simbólico del que se nutren cambia abruptamente y sin aviso para quienes no pueden controlar los cambios que maneja la hegemonía más que a su propio nivel, y esto ocurre principalmente entre los artesanos y artistas no canonizados. Por tanto, la lógica del mercado que redefine el orden simbólico que nutre a artesanos y artistas impacta de diferentes maneras en ambos, porque los segundos, al estar canonizados —lo que implica poder simbólico y algunas veces económico- y asociados con las élites, están advertidos de los posibles cambios hegemónicos y pueden llegar a poseer cierta influencia sobre los medios masivos a causa de esta filiación, lo que finalmente les permite cierto control sobre la mediación.

Aquello que sí ocurre del mismo modo es que ambos entran a jugar al mercado con ese orden simbólico redefinido, y deben jugar con la información y la iconografía moderna para estar dentro del mercado, para ser vistos y caer en el reencantamiento que provocan los medios masivos. Estos, junto a las industrias culturales, funcionan absorbiendo lo popular para establecer todo un proceso de resignificación a partir de la reproducción de estructuras que impone y/o propone la élite. El trabajo de quienes elaboran, reelaboran y representan lo popular, que no suelen pertenecer a las élites,

refleja en los medios de comunicación la ideología dominante tamizada por estos trabajadores, a partir de las significaciones reelaboradas de las masas que han recogido de diferentes repertorios culturales, incluyendo los que proponen los medios de comunicación. Esta apropiación de parte de los repertorios propuestos –incluyendo la reelaboraciones y representaciones de símbolos y significados producidos por lo masivo- implicarían, según García Canclini, una pérdida de autonomía simbólica. Pero, en ese caso, también habría una pérdida de autonomía simbólica de parte de lo culto, ya que desde el comienzo del siglo pasado éste se ha alimentado de buena parte de los productos de las industrias culturales, así como de la “difusión masiva y reelaboración que hacen de las obras literarias, musicales y plásticas que antes eran patrimonio distintivo de las élites” (García Canclini, 2001: 76).

De este modo, por medio de la cultura de masas se produce una interacción entre la alta cultura y la cultura popular, generando la aceptación de ciertas producciones de las industrias culturales debido a la absorción de elementos populares para acercarse a la masa, pero incluyendo elementos –valores, símbolos y significados- propuestos por la élite. Así, las industrias culturales y los medios masivos realizan la mediación para la reproducción de la hegemonía absorbiendo parte de la cultura popular, en su sentido más amplio, que incluye lo popular tradicional, las clases sociales dominadas, lo urbano, que a su vez incluye un conjunto de relaciones dinámicas entre diferentes culturas -inmigrantes nacionales, internacionales y rurales-; e incluso, por la misma acción de las industrias culturales, se absorbe también algo de la alta cultura a través de quienes justamente pretenden democratizarla. Por tanto, la alta cultura ya no se definirá exclusivamente por lo que digan los críticos especializados o los historiadores del arte o la literatura, ni tampoco lo hará exclusivamente lo popular desde la visión de los antropólogos, sino que ocurre todo un conjunto de operaciones que “se nos presentan como construcciones culturales multicondicionadas por actores que trascienden lo artístico o simbólico” (García Canclini, 2001: 36).

Hoy, ser culto no se reduce a seguir las proposiciones de especialistas que definen que vale la pena conocer y que no, o definir lo culto como aquello que viene de la metrópolis, sino a establecer una relación entre lo popular tradicional que se ha construido en los dos últimos siglos a través de las mediaciones de las industrias culturales, las instituciones estatales y los medios, con las informaciones y productos

que provienen de la cultura de masas –industrias culturales y medios masivos- y que en la cotidianidad se transforman, en una intersección con lo rural, lo urbano y lo popular tradicional, y se amalgama con lo popular que aporta la mayor cantidad de elementos. En palabras más concretas, aquel sujeto que se considere culto no solo deberá hacer caso a los especialistas o ser parte del mundo académico, no le bastará el solo hecho de tener mayor cantidad de información –hoy lo que se lleva es el conocimiento-; como tampoco el poseer objetos culturales –históricos, artísticos-, porque ya no yace ahí exclusivamente el poder simbólico. Para obtenerlo deberá agregar a lo anterior productos, valores y prácticas significativas para la cultura popular y relacionadas con la cultura de masas. Y de ser pertinente, establecer relaciones comunicantes entre todos los repertorios disponibles, con el fin de dar a entender que se manejan las interrelaciones multiculturales -tal como se desea mostrar en esta investigación-. En el uso común, una especie de cosmopolita con estudios que tiene amplios conocimientos en distintas materias, que es capaz de interactuar en distintos círculos sociales: entre sus discos deberían encontrarse las obras de Bach o Mozart, música folklórica, The Beatles o The Rolling Stones, algún disco de jazz o de trip hop, bandas sonoras variadas, películas como *Braveheart*, *When Harry met Sally* al lado de *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, *Metrópolis* de Fritz Lang y *Psychois* de Hitchcock. Entre sus libros podría estar perfectamente *El nombre de la Rosa*, *El código da vinci*, *Cien años de soledad* y *El señor de los anillos*, junto a autores como Bertrand Russel, Zizek, Platón, Paul Auster, Mary Wollstonecraft Shelley, Neruda y Haruki Murakami. Probablemente discutiría temas de interés nacional o internacional en Twitter y/o Facebook. Se relacionaría con nacionales y extranjeros para remarcar su sentido cosmopolita y/o haría *zapping* por los canales de televisión locales, extranjeros y navegaría por la red para informarse más y mejor, pero al mismo tiempo defendería cuestiones de identidad nacional desde lo tradicional, ya sea en forma de nacionalismo idealista o desde el rescate de la memoria histórica, la democratización de la cultura y el bien común. También es probable que le guste el fútbol, o al menos que disfrute de los buenos partidos de fútbol, vea la Eurocopa, la Copa América, la Copa Mundial y vaya al estadio de vez en cuando. Esto correspondería más o menos a lo que podría considerarse un sujeto culto contemporáneo, que trata de allanar la mayor cantidad de

diferencias culturales, sociales y económicas, para adentrarse en ellas, expandir imaginarios y contrastar hábitos.

Al mismo tiempo, hay prácticas significativas populares que se han masificado allanando ciertas diferencias sociales pero levantando otras identitarias. Es decir, más allá de las diferencias culturales, sociales y económicas, se establecen otro tipo de lazos que cambian la forma de interactuar de esas categorías. Volviendo al tema del fútbol y profundizando, por ejemplo ¿Quiénes son los que van al estadio? En los extremos del campo suelen estar los hinchas de ambos equipos y suelen también ser los lugares más baratos del estadio, por lo tanto, es más probable que en esos sitios haya gente con menor poder adquisitivo; en los costados, hacia el este suele encontrarse un precio medio, definiendo también el tipo de gente y la clase social a la que pertenecen y, finalmente, el costado oeste en el que se encuentran los medios de comunicación, el sector VIP y los asientos más caros del estadio. El fútbol es *pasión de multitudes*, y por esta razón se relaciona muy estrechamente a nivel mundial con los medios de comunicación y las industrias culturales. La gente que va al estadio, va a ver un espectáculo, no al nivel de los espectáculos de intermedio del fútbol americano o del básquetbol en EEUU, pero esperan un momento de esparcimiento, ver que su equipo gane y, en el caso de los fanáticos, se transforma en un ritual y una experiencia que linda con lo espiritual. En el ámbito internacional, a nivel de selecciones por país o nación, lo que prima es un sentimiento de lo nacional tradicional como un constructo basado en tradiciones inventadas (Hobsbawm, 2002), a las que hacen referencia los símbolos patrios y que apuntan principalmente a lo popular en su sentido más folklórico: lo propio y común a un territorio delimitado, el concepto moderno de lo nacional. Por tanto, una victoria de una selección en la final de una competencia internacional será un hito de la cultura nacional tradicional, de la que forman parte tanto la cultura popular como de la alta cultura dentro de la misma nación. Sin embargo, equipos como Colo-Colo o Universidad de Chile, en Chile, o Real Madrid y Barcelona, en España, son transversales a las clases sociales (Antezana, 2003), sus fanáticos pertenecen a la alta cultura y la cultura popular.

Así, el fútbol como lo conocemos hoy, se inició en la clase alta inglesa y luego se propagó por el mundo a través del imperialismo británico. No obstante lo anterior, no fue solo una práctica promovida por diplomáticos, sino también por trabajadores



ingleses, como puede constatarse en el caso de la introducción de ese deporte en Brasil. Es muy probable que el fútbol haya tenido un proceso social y cultural relacionado con la dinámica que explica Bourdieu de la imitación de las prácticas de las clases hegemónicas por parte de las clases subalternas en la lucha por alcanzar símbolos de poder y estatus social. Sin embargo, este deporte termina por hacerse transversal a clases y culturas, ya que a pesar de que lo comienzan a practicar las clases populares, la élite tampoco deja de practicarlo, incluso en contra de la necesidad de diferenciación de la alta cultura que apunta el mencionado autor francés (Meneses y Ávalos, 2013; Goldblatt, 2008).

Hay que considerar que las élites toman elementos de lo popular a través de la cultura nacional tradicional y del acercamiento a la cultura de masas, y que pasan por un proceso de resignificación, cargado con la ideología hegemónica. No es raro que hace alrededor de cien años atrás -o cincuenta en algunos lugares-, una de las características de la élite de muchos países de lo que hoy se considera la cultura occidental prefirieran bienes que demostraran su filiación con la metrópolis, pero hoy día, esa misma élite no solo pretende poseer esos bienes, sino también aquellos de la cultura nacional tradicional, mezclados con otros de la cultura de masas, que a su vez han sido resignificados a través de las representaciones de las industrias culturales.

## **2. Mediaciones: selección y apropiaciones**

Como varios autores apuntan, el siglo XIX impuso la ideología de las élites a las masas a través de la educación y los medios masivos. Se estableció la cultura como lo culto, aquello digno de conocerse para el crecimiento –desarrollo- de la civilización en el aspecto simbólico y espiritual, un aspecto alejado de la materialidad de la masa, de las clases populares. A poco andar y en este intersticio entre lo culto y lo popular se inmiscuyen primero los medios masivos y luego las industrias culturales. Sin embargo, hoy las industrias culturales están plenamente integradas a la cultura occidental y cruzan todas las castas y todas las clases sociales, excepto en aquellos países en que está ultra regulada a través de métodos de control estrictos. En pocas palabras, lo culto como cosmopolita, por oposición a lo popular como provinciano, se relaciona con la cantidad

de información y conocimiento que posee una persona de la cultura nacional-masiva y del otro lado de las fronteras, de preferencia relacionado con los centros de poder y de conocimiento; es decir, parte de lo que hoy se considera culto tiene que ver con la conciencia que se tiene del proceso de la globalización y el impacto que ésta tiene dentro de su propia cultura. Y es de este mismo lugar desde donde nacen las tendencias a proteger o resaltar lo nacional por sobre las tendencias hegemónicas del proceso globalizador.

Es interesante observar que cada una de las dimensiones de la globalización va aparejada de una serie de instituciones, organismos y empresas supranacionales que claramente son manejadas en su mayoría por las élites de los países que hoy conforman la metrópolis. Estas élites son las primeras en adquirir las últimas tecnologías cada vez con mejor conectividad y un acceso más eficiente a la información; son las que manejan los Estados en casi todos los casos y parecen ser las más cosmopolitas. Esto ocurre porque buena parte de lo culto está relacionado con la metrópolis, tal cual como esta frase se entiende en relación al siglo XIX, porque esa acepción de lo culto –civilización, desarrollo de la humanidad, cultivar lopreciado, la alta cultura, etc.- se encuentra fuera de las fronteras del grueso de los países del planeta. Éste es el *quid* del asunto, porque indica que la acepción de lo culto para la mayoría de las naciones a partir del inicio de sus respectivas modernidades o, incluso, solo teniendo algunos rasgos modernos, se relaciona de una u otra manera con lo externo a lo propio, a lo nacional tradicional, que nace con el espíritu romántico durante el siglo XIX en las independencias latinoamericanas, por ejemplo, pero también sobre la base de una oposición a la imposición colonial, el concepto de soberanía e identidad nacional operando. La globalización, mirada desde esa perspectiva, es en parte la extensión de la relación que los países periféricos han tenido con los países metropolitanos y con los demás países en vías de modernización, justamente porque hay una estructura sociocultural que se pretende establecer en todo el mundo, con la diferencia de que la globalización no pretende extender en el mundo un solo contenido, como apunta Tomlinson, sino, como mucho, formas y contenidos diversos que pretenden homogeneizarse, como en breve detallaremos.

Así es como desde Latinoamérica, el impulso del modernismo tuvo que ver con esa mirada hacia la metrópolis, una idealización de lo que era la cultura y cómo se debía

plantear a las clases dominadas, que no miraban a España durante el siglo XIX. En este sentido, la modernización no se desarrolla de la misma manera en los países hispanoamericanos que en la metrópolis, porque muchos de quienes la planteaban en el centro y sur del continente americano apuntaban al progreso como un constructo que necesitaba adaptarse a la sociedad en que se inserta, y no solo mediante la ideología de la modernidad propagada a través de los medios de comunicación y de la educación, sino a través de la construcción de diferentes instituciones y organizaciones estatales que permitieran ir instalando una estructura modernizadora que tendría mucho de la ideología metropolitana, pero que inexorablemente debía ser adaptada a la cultura, sufriendo un acomodo, una adaptación espontánea entre la ideología proveniente de la creación de las instituciones y su desarrollo y la experiencia que de ello se derivara (García Canclini, 2001).

Otro tanto ocurrió con el proceso español durante el siglo XIX. España se mostraba como un país desincronizado respecto al movimiento de los países en pleno desarrollo moderno, según lo delatan diferentes discursos de principios del siglo XX donde se llama a España a modernizarse. Es el caso de Joaquín Costa, cuyo discurso apuntaba a enviar “legiones de hombres sobresalientes y honrados” (1914: 215 citado por Fernández, 1998: 208) a estudiar al extranjero –hace referencia a Francia, Japón y Alemania sobre todo- para retornar y aplicar las soluciones aprendidas sin imitar ni olvidar lo nacional; y Unamuno desde la misma perspectiva, apuntaba a que “abriendo las ventanas a vientos europeos (...), teniendo fe en que no perderemos nuestra personalidad al hacerlo, europeizándonos para hacer España y chapuzándonos en pueblo, regeneraremos esta estepa moral” (1902/1972: 145, citado en Fernández Soria, 1998: 208-209). Por otro lado, Cossío, Ortega y Azaña tienen un pensamiento más modernista en el sentido en el que lo plantea García Canclini, donde la imitación de Europa es lo conveniente para solucionar los problemas de España. Cossío pretende sin más la imitación de otros pueblos, mientras que Ortega y Gasset apunta que “si la regeneración era el deseo [de España], Europa es el medio de satisfacerlo” (1910, citado en Fernández Soria, 1998: 208). En la misma dirección Manuel Azaña dramatiza “[Europa ha] inventado una civilización de la cual no participamos, cuyo rechazo sufrimos y a la que hemos de incorporarnos o dejar de existir” (1911, citado en Fernández Soria, 1998: 209). Así se produce una concepción parecida a la que se

produce en Latinoamérica, ya que existe un sector que propone que se debe imitar a la metrópolis para solucionar la barbarie y atraso de España respecto de sus vecinos, modernistas, y un sector que apela a la adaptación de las soluciones socioeconómicas que se proponen en la metrópolis, es decir, un afán modernizador. Con todo, a principios del siglo XX España logra un coqueteo con la modernidad al producirse un atisbo de modernización que se mueve a tropiezos durante las tres primeras décadas, pero que se trunca a raíz de la guerra civil y la dictadura franquista.

Esta es la base de la relación que se da en el ámbito hispanoamericano con respecto a la modernidad y que se prolonga durante buena parte del siglo pasado, de modo que la llegada de la globalización, en el sentido de la relación con modelos internacionales, viene a ser en alguna medida una agudización de esa relación que lo local tenía con lo extranjero durante la modernidad. De hecho, era en buena parte la relación que lo local tenía *con* la modernidad, y es quizás una de las razones por las cuales Giddens, tratando de desentrañar la globalización<sup>58</sup> a partir de la modernidad, da una definición cercana a esta aproximación (1994: 68). Desde ahí se han desarrollado nuevas formas de interrelacionarse con lo otro, *otro* dramáticamente ampliado en pocos años a medida que las comunicaciones han ido evolucionando, lo que ha generado paralelamente una ampliación de la gama de relaciones interculturales que se producen de manera cotidiana. Las nuevas formas de comunicación se han transformado en algo habitual entre sus usuarios, y ahora el acceso a la información y comunicación mundial es más directo y eficaz: lo global menos mediado y controlado por lo nacional. La televisión por cable y satélite hace un par de décadas atrás, por ejemplo, entregaban productos culturales más amplios que los presentados por los canales de televisión locales, pero al mismo tiempo, los distribuidores nacionales de esos servicios decidían qué canales transmitir y a quienes llegar con paquetes de canales, es decir, en base al costo del servicio, decidían qué cantidad de canales y de qué calidad recibiría el consumidor en función del precio que fuese posible pagar. Así el distribuidor podía dividir y mediar el acceso y la calidad del servicio dentro de la sociedad. Luego vino Internet, con lo que la capacidad de acceso a la información y el conocimiento de la gente fue incrementándose año a año, lo que hizo necesario crear –en realidad solo se adaptaron– estrategias para lidiar con la falta de mediación del discurso hegemónico

---

<sup>58</sup> él la llama *Mundialización*.

nacional, con que lo local podía mediar en la entrada en contacto con lo global. Internet empezó a masificarse en buena parte del mundo con la entrada de la conexión a través del teléfono móvil, cosa que estableció una nueva forma de relación, más instantánea que con el anclaje de un equipo en un escritorio. La facilidad de conexión, que se traduce como la ubicuidad de conexión y el abaratamiento de su costo<sup>59</sup>, significó que la gente pudiera participar más comúnmente en las redes sociales, usar servicios de mensajería como Whatsapp o Line para coordinarse o discutir cuestiones dentro de grupos; comentar y discutir en noticias de medios digitales o análogos en la red y en foros con gente de otros países, de otras religiones, de otras formas de ver el mundo, con las que interactúan mediante la negociación y la colaboración o entrando en conflicto. Incluso, con las herramientas de traducción en línea se puede acceder a buena parte de la información en otros idiomas, lo que expande mucho más la capacidad de relación con aquello que se encuentra al otro lado de las fronteras.

Hoy el Estado es quien maneja la estructura de la educación, y si consideramos que buena parte de los poderes de ese Estado yacen casi exclusivamente en las manos de las élites nacionales en gran parte del mundo y que, por tanto, son quienes finalmente deciden la forma de educación que se entrega –el principio de representatividad de la política contemporánea suele funcionar de maneras extrañas-, entonces la educación es una de las formas institucionales en que la cultura dominante se reproduce socialmente. Es por esto que esos procesos de (re)producción y circulación de información de los que la gente es testigo por la red, ya están mediados por la experiencia y la ideología que se ha propagado a través de esta institución, la que, junto a la mediación parcial o indirecta de los medios masivos locales nacionales –la mayoría de la gente sigue atendiendo a la televisión y la radio locales-, se intenta transmitir la hegemonía. A pesar de esto, esas estructuras de reproducción cultural no son inamovibles, cambian a causa de procesos de resignificación decantados de las relaciones interculturales que explicaremos un poco más adelante.

Ahora bien, si tenemos en cuenta lo dicho anteriormente en relación a la élite, es común que se la perciba cosmopolita, por su capacidad de viaje, por las relaciones que

---

<sup>59</sup> Ahora es posible conectarse desde el celular –más barato que un computador-, en los puntos gratuitos de Internet o comprar algunos minutos de conexión a través de tarjetas prepagadas. Se abaratan costos y se masifica aún más el producto y las transacciones culturales también aumentan, a la par que la conectividad.

establece a través de las posiciones de privilegio en organizaciones políticas, estatales y en la empresa privada. Esto porque el contacto físico con lo extranjero se entiende como una cuestión poco habitual, que deja de pertenecer a la cotidianidad a menos que se viva en un lugar cosmopolita o se trabaje en el sector turístico, y pasa a ser privilegio o necesidad de un grupo definido que por lo general se corresponde con la élite nacional. Las clases subalternas tienen una noción y una conciencia distinta en cuanto a la globalización principalmente por este hecho.

## **2.1. Hegemonía cultural nacional, medios masivos, literatura y el *bypass* de la globalización**

Volviendo a lo que proponía Martín Barbero, esta mediación de lo extranjero a través de las élites nacionales, se relaciona con el proceso de mediación de los medios de comunicación de masas por parte de la élite que ya explicamos. Sin embargo, parece necesario resaltar un punto importante en esta investigación: si bien los medios de comunicación y la educación funcionan como los pilares fundamentales de esta mediación, el control de la representación y de la transmisión de valores de lo nacional promovido por la ideología dominante, se produce, entre otros, también a través de la literatura, ya que ésta es la representación de los discursos que se generan al interior de un grupo social o cultural.

De ahí la descripción del filósofo español del desarrollo del folletín y su relación con los procesos culturales hispanoamericanos, porque si bien se produce de manera diferente en los países donde se desea introducir la modernidad, se impone al mismo tiempo como un discurso modernista de la élite, sobre una base social y económica anterior a la modernidad que trata de ser lo más cercano posible a lo que la metrópolis postula<sup>60</sup>. La literatura será uno de los medios por el cual se propagarán las ideas, y al ser una extensión del periódico tomará sus características, como ya mencionamos, acercando y confundiendo los ensayos y ficciones con hechos consumados como los que se entregaban en los diarios, siendo esto causa de que los artilugios para hacer

---

<sup>60</sup> La modernidad trata de instalar un contenido, pero en muchas ocasiones apenas alcanzó a propagar las ideas a lo largo de dos siglos.

verosímil un texto, para generar la ficción, se asumieran como hechos reales, provocado que el lector confundiera el texto con su propia realidad y entendiera la ficción no como una alegoría siquiera, sino como su propia cotidianidad.

Estos “artilugios” de la escritura también se generan para que el lector logre identificarse con ella y se interese en la historia, para que la compre masivamente porque habla de lo que le ocurre a diario; no es la literatura canonizada por la élite o la alta cultura, ni se encuentra en otros tiempos o en otros lugares, sino que hace referencia a lo propio y a los tiempos que el lector vive. La literatura de folletín va evolucionando hasta transformarse en la literatura popular masiva, la literatura de género como aventuras, novela negra, romántica, etc. En estos casos el tema de la verosimilitud y la ficcionalización en la literatura masiva no nace de la necesidad artística del escritor –las excepciones confirman la regla en este caso-, sino que tiene que ver con el acercamiento que hay con los lectores y las exigencias que hacen o, más bien, con lo que los productores imaginan o interpretan y reelaboran en base a esas exigencias, y a las que finalmente tendrán que adaptarse los escritores si quieren ser masivos –como afinando una herramienta, voluntaria o involuntariamente-, hasta que llegan a contar historias que logran los objetivos comerciales, que pueden llegar a sacar lo mejor del subgénero y, en algunos casos trascienden el tiempo y se canonizan –en un sentido más institucional que como referente estético-, como *Crimen y castigo* y *La guerra y la paz*, por ejemplo. Este cambio, en el que importa la recepción de los lectores y las ganancias por sobre otros criterios, está mediado por la figura del productor-editor, quien vigila el cumplimiento de los parámetros que permiten vender una historia, supeditando la literatura a la venta de ejemplares<sup>61</sup> o, en pocas ocasiones, a otros valores; lo que conlleva a su vez la industrialización de la escritura y la aparición de empresarios de la literatura a la vez que productos culturales como James Patterson, que no es el único ni el primero –aunque no deja de ser llamativo (Vincent, 2014)-, también lo hizo en su época Alexandre Dumas.

Esta literatura suele tener dos características que cambian en varios sentidos la noción de literatura que se tenía hasta el momento, lo que podríamos llamar *literatura*

---

<sup>61</sup> Este hecho en sí mismo no merece juicio de valor de nuestra parte, considerando que estéticamente, el arte tiene capacidad de adaptación a cualquier contexto y no puede ser reducido a su dimensión comercial, en caso que exista. Efectivamente, dentro del arte comercial puede haber tanto valor y tanta basura como dentro del arte no comercial, con esa única salvedad.

*colectiva* y resabios de *literatura oral* dentro de la literatura escrita. El método de trabajo de la literatura industrial se estructura sobre la base de colaboradores que reciben dictado de los escritores o entregan información, corrigen textos y escriben partes de novelas que luego son editadas por esta nueva figura que toma el escritor como compositor o componedor de textos. Si tuviéramos que actualizar el trabajo de este tipo de colaboradores podríamos llamarlo, en lenguaje cinematográfico, *directores de segunda unidad*, siendo benevolentes, quienes se encargan de rodar escenas de continuidad o planos de situación, escenas de exteriores, de acción o de multitudes con muchos figurantes, entre otras; sin embargo, el director no deja de supervisar las tomas ni el producto final, del cual él es el único encargado, en teoría.

A raíz de esto, la literatura de folletín vuelve a recoger elementos de la literatura oral como la creación colectiva, fórmulas para mantener la atención del oyente y giros lingüísticos propios este tipo de comunicación, que también se encuentran en los romances y las epopeyas, por ejemplo. Coincidentemente, algunos de los grandes escritores de la novela decimonónica, sobre todo románticos, realistas y naturalistas, se dedicaron al folletín como forma de supervivencia o modo de vida, que implicaba al mismo tiempo una estética y una estructura definida.

Así, rastreamos la literatura industrializada desde los medios masivos, con quien no solo compartía un conjunto de características formales, sino que también heredaba parte de la estrategia con la que operaban los medios a partir de las mediaciones que establecía la hegemonía. Podríamos decir que las clases populares eran “adoctrinadas” desde la educación en una literatura canonizada por especialistas y reproducida por las obras de los novelistas que representaban lo culto. Asimismo, los medios *mediaban* la hegemonía impuesta por la élite de la época y representaban su ideología a través de todas las formas posibles en que el medio se transmitía a las clases populares; esto incluía, pero no se remitía solo, al folletín. Es cierto que en la producción del medio intervienen directamente otras clases diferentes a la élite, pero que se mueven dentro de los parámetros ideológicos explicados previamente. Teniendo esto en consideración podemos pensar que las clases populares pueden “infiltrarse” en los medios de comunicación para cambiar la forma en que se propaga la hegemonía, trabajando para ella, o por el contrario, como de hecho sigue ocurriendo, generar su propio medio para evadir la injerencia directa de la hegemonía sobre la comunicación social. Pero hay otra



forma que nace directamente de la intención de la cultura de masas de agradar y halagar al consumidor: generar el deseo de consumir del sujeto identificándose con el objeto. Esta identificación pasa justamente por esa mimetización que mencionábamos antes del producto –el realismo de los folletines respecto de las clases populares a las que pretende llegar- para establecer una relación emocional con el receptor.

La absorción de esa cultura por parte de las industrias culturales y los medios, se producía o bien de modo directo pero precario en los medios masivos de comunicación diseñados para una comunicación unidireccional: cartas al director en periódicos y revistas, llamados telefónicos a la radio o a la televisión, cartas a los actores, etc.; o bien por un medios indirectos –estudios de marketing, medición de audiencias, etc.- y siendo influenciado totalmente por la visión hegemónica. “Es algo ampliamente reconocido que la televisión, con su batería de estadísticos y encuestadores con gafas de concha, es extremadamente hábil para discernir tendencias en el flujo de las ideologías populares” (Foster Wallace, 1997: 64); es decir, se plantea una visión del medio de comunicación como un observador que aplica su propio imaginario y a la vez reelabora un nuevo imaginario cuando observa la realidad popular para representarla a través de sí mismo, observación que se realiza como los escritores decimonónicos, *in situ*, no sólo a través de reportajes, documentales, crónicas, etc., sino también a través de estudios de marketing y otras mediciones objetivas apoyadas por la sociología, que definen a fin de cuentas lo que el público masivo desea. Cabe destacar que sin la motivación extra del deseo generado y empujado hacia la necesidad, cosa en la que es experta la publicidad, muchos de esos estudios seguirían siendo estudios nada más con muy poco impacto real, porque las masas se acercan a los medios de comunicación cuando se ven reflejadas y el reflejo no solo deberá ser un estereotipo meramente, sino ajustarse al imaginario que las propias clase populares tienen de sí mismas para apropiarse de él y modificarlo nuevamente en función de sus propios procesos de producción, distribución y adquisición de la significación dada por los medios. Esta modificación generada por la cultura popular es recaptada por los medios a través de los canales directos e indirectos, reelaborada y retransmitida, para ser absorbida nuevamente, etc. Y esto funciona así considerando que el receptor siempre actúa de manera activa con el medio. Con todo, Internet volvió a cambiar la manera de interactuar con los medios, principalmente porque estos se han dado cuenta del peso que tienen las redes sociales en la opinión

pública y como esta ejerce presión de vuelta, casi en tiempo real, a los medios de comunicación y la industria cultural.

Es por todas estas dinámicas que no se puede establecer una esencia a priori de la cultura popular, porque ésta se encuentra en constante movimiento al menos desde el siglo XIX. Este movimiento se ha venido acelerando, primero, a causa del desarrollo de los medios de comunicación, impulsados por la revolución industrial, hasta llegar a ser masivos y consolidarse; posteriormente, con la segunda revolución industrial y el advenimiento de la sociedad de consumo, y finalmente con el nacimiento de Internet y la globalización (Briggs y Burke, 2002), adquiriendo un ritmo vertiginoso y unas relaciones de poder que se retroalimentan produciendo homogenizaciones parciales dentro de la heterogeneidad, analizables a través de cortes sincrónicos, pero que se dinamizan en la diacronía. Así, lo popular se define tanto por estrategias inestables y diversas con las que construyen sus posiciones los sectores subalternos, como por los estudios que realizan los sociólogos, antropólogos, comunicólogos para la academia y el mundo privado -ONGs y fundaciones entre otros- y los políticos e instituciones para el Estado.

Esta es también una de las causas por las cuales la cultura de masas ha sido confundida con la cultura popular, además de considerar que ambas carecen de aura por su fabricación sencilla y vulgar, debido al desconocimiento de la técnica en el caso de la cultura popular, y de la necesidad de fabricación masiva de la industria, que produce elementos baratos y considerados en general de mala calidad.

Ahora bien, más específicamente, con respecto a la literatura masiva, la vulgarización se produce porque a diferencia de la alta literatura o literatura culta, uno de los objetivos primordiales de la literatura popular es la venta masiva de ejemplares, lo que conspira fuertemente contra la calidad de esa literatura a causa de la forma de producción, tanto como contra cualquier objetivo de reproducción de ideologías (Martín Barbero, 1987), a diferencia de lo que ocurre con la información. No obstante lo anterior, la industrialización del arte y la literatura, su masificación, no estableció solo una retroalimentación con la cultura popular, sino también con la alta cultura, porque la élite también es parte de la sociedad de consumo y, de una forma u otra, de la cultura de masas: también van al cine, por ejemplo, alquilan DVDs o compran las películas de

Disney o Dreamworks en físico o por la red, van a conciertos de música popular y leen best sellers.

Esta última retroalimentación se produce porque la cultura de masas media el contacto de la alta cultura con la cultura popular en un proceso de ida y vuelta, donde la élite trata de establecer los procesos de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social a través de los medios masivos, pero no se involucra directamente, y la popular establece esos mismos procesos de significación a través de la reelaboración de lo que absorben de la cultura de masas. Para entender esta retroalimentación es necesario tener en cuenta que ni los medios ni las industrias culturales funcionan como la educación, porque no son una imposición de la que no se pueda escapar socialmente. Por el contrario, deben agradar al receptor, de alguna manera engatusarlo y hacerlo partícipe –o hacerle creer que es partícipe- de lo que consume, al mismo tiempo que mostrarse a sí mismas como una necesidad requerida por los mismos receptores.

Como dijimos, la élite no se encuentra fuera del circuito de la cultura de masas, sino, al contrario, se retroalimenta a través de ella, y no pocas veces transforma acepta y se apropia de elementos que pertenecieron a la cultura popular, canonizándolos. Es el caso de novelistas británicos como Robert Louis Stevenson, franceses como Dumas, y rusos como Dostoievsky, por ejemplo, que durante el siglo XIX escribieron obras folletinescas muy populares y que fueron muy poco reconocidos por la crítica de su época, para luego ser rescatados e institucionalizados. Quizás sea interesante apuntar también que esta literatura, al canonizarse, ha pasado de la forma folletinesca a los gruesos tomos empastados, como evitando relacionar estos últimos con una obra por entregas, con el melodrama y aventuras de las obras “menores”, pero también puede deberse a una economía de recursos para mejorar su precio o a ambas.

El caso es que en otros ámbitos también se produce esta recuperación de lo popular por parte de las élites a partir de las industrias culturales. El caso del jazz que analizan los mismos Adorno y Horkheimer, cuando plantean que como mucho el jazz podía ser una barbarie estilizada a causa de su falta de estilo, sencillez, etc., en otras palabras, porque era popular y masivo, una no-cultura. El jazz se inició en New Orleans tocado por bandas en bares de baja estofa y en burdeles, tanto que a Duke Ellington no le agradaba que se usara la palabra jazz para describir lo que él hacía, en palabras de su

hijo Mercer Ellington: “He objected the word ‘jazz’ because in the early days it was used by the lowest elements of society –the people in brothels- to identify music linked with orgies” (Rattenbury, 1990: 15). Sin embargo, este ritmo fue evolucionando musical y socialmente hasta crear clubes de jazz donde se dieron a conocer varios artistas descollantes tanto en la forma de interpretar el género como en su expresividad. No obstante, a pesar de su gran calidad no podían tocar en los mejores clubes de ciudades como Nueva York o Los Ángeles porque eran solo para blancos, hasta que, según cuenta la historia, Marilyn Monroe a mediados de los cincuenta le ofreció al dueño del club Mocambo en Los Ángeles, un club para blancos, sentarse en primera fila durante una semana si presentaba a Ella Fitzgerald. La lucha por los derechos civiles se estaba iniciando en Estados Unidos y la discriminación relegaba todo el aporte de la comunidad negra a la cultura nacional. Con todo, la visión del jazz fue cambiando con el paso de los años, sobre todo gracias al aporte de Miles Davis, Dizzy Gillespie, John Coltrane, Dave Brubeck e Igor Stravinsky<sup>62</sup>, entre otros, quienes les revelaron a los detractores del género, que criticaban la música basados en el prejuicio de su popularidad y de su origen “vulgar” -y por tanto calificándolo de simple en sus temas, en su interpretación y en su composición-, que el jazz no solo era una música masiva y popular, sino que además era compleja, rica, expresiva y entretenida. A continuación el jazz se popularizó entre los músicos que buscaban música de vanguardia y experimentación, lo que provocó que se ampliaran los subgéneros y que el mismo género comenzara a estudiarse en las escuelas de música: un ritmo que se había asociado en un principio a los bajos fondos terminaba de institucionalizarse en el mundo de la élite a través de su estudio. Hoy el jazz es gusto principalmente de los amantes del género, estudiantes de música, melómanos y alguna que otra persona que gusta tanto de la música popular contemporánea -pop, rock pop- como del jazz.

Este es el modo en que la alta cultura absorbe elementos de la cultura popular a través de la cultura de masas. Por otro lado, la democratización de la cultura se relaciona en gran medida con que la cultura de masas ha generado cierta accesibilidad a los productos culturales con valor simbólico, y si no lo ha hecho la distribución y consumo legal, el movimiento ilegal –pirateo- de productos culturales se ha

---

<sup>62</sup> Dave Brubeck dice de Ellington “He expresses our culture more than any other American musician”, e Igor Stravinsky define al músico como el más grande de los compositores Americanos (ambos citados en Rattenbury, 1990: 15).

transformado en uno de los elementos del proceso de significación que permite a las clases populares acceder a esos productos –lo que parece, a pesar de la ilegalidad, un proceso social que acercaría este gesto más a la democratización que a la masificación de la industria cultural.

Lo que ocurre en este caso en cuanto las diferentes culturas –alta, de masas y popular- es un juego de negociaciones, confrontaciones y alianzas, en las que transan los nuevos procesos de significación que adquieren los distintos grupos.

La ruptura entre la literatura culta y la literatura popular se propagó a todos los lugares que alcanzó la industria editorial a pesar de la retroalimentación de la que hablamos –retroalimentación que desde la alta cultura suele ser muy lenta y “selectiva”-, sobre todo durante la primera mitad del siglo pasado, estableciendo la segunda de ellas como un producto cultural, masivo y de baja calidad literaria a causa de la vulgarización provocada por su producción masiva, según las élites, posición que no lograba identificar la riqueza literaria de las obras que aún produciéndose de esa manera, merecían reconocimiento por su valor en relación con la originalidad, las innovaciones y los aportes a nivel temático y/o estructural. Lo mismo ocurrió en un comienzo con el cine y la fotografía, tenidos por artesanías, hijas de la técnica y por tanto sin aura, antes que obras de arte por las mismas consideraciones dadas a la literatura popular, para luego ser consideradas de ambas maneras, con el tiempo y el trabajo de maestros como Desnos y Man Ray. En pintura hoy día uno de los ejemplos más emblemáticos de este salto de la artesanía, y rápidamente absorbido por la alta cultura a través de la cultura de masas, es Banksy, quien trabaja con el graffiti, la cultura popular y la masiva. Esta forma de plástica, que sigue siendo considerada por buena parte de la sociedad como vandalismo o en el mejor de los casos como diseño callejero, fue elevada a la categoría de arte con su consagración en los circuitos del comercio artístico, tanto como ocurrió con Shepard Fairey.

Ahora bien, la cultura de masas tanto como la alta cultura se encuentran en una relación que parece más explícita con la globalización que la cultura popular, decimos explícita porque se hace más evidente en lo físico –aunque no sea así necesariamente- en función de lo explicado respecto a la relación de la élite con los altos cargos de poder y las relaciones internacionales. Sin embargo, dentro del imaginario local es normal que la cultura de masas se relacione principalmente con lo que se encuentra allende las

fronteras, sobre todo en los países que no se encuentran entre los que podemos contar los de la metrópolis, ya que estos fueron los primeros en implantar los medios masivos y las industrias culturales dentro de sus sociedades y por lo mismo no solían importar bienes culturales, sino, por el contrario, solo exportar porque, por otro lado, los países periféricos tampoco poseían una industria capaz de exportar.

Teniendo lo anterior en consideración, es entendible que durante el siglo XIX el arte de todas aquellas naciones que no formaban parte de la metrópolis imitaran las tendencias que de allí provenían. A esto se refiere Ángel Rama en *La novela en América Latina* (2008) cuando explica que el mensaje que querían transmitir las élites respecto a la modernidad se expresaba mejor a través de quienes la habían forjado culturalmente. De ahí que muchas de las primeras ediciones de los folletines en Latinoamérica fuesen traducciones de folletines franceses o ingleses y ensayos de pensadores latinoamericanos. Y parece esta también la razón por la que escritores como Jorge Isaacs, José Mármol, Leopoldo Alas «Clarín» o Alberto Blest Gana, algunos de los más importantes representantes hispanoamericanos de la novela decimonónica, trabajaran con las formas estéticas del romanticismo y del realismo decimonónico. Cabe destacar que el movimiento romántico en los países de la metrópolis rescató elementos folklóricos antiguos, rastreando hasta la edad media algunas narraciones y mitos que existían dentro de ciertas delimitaciones territoriales nacionales, para establecerlos como referencias identitarias, tradiciones cauterizadoras de una nación. Sin embargo, esto no ocurre de la misma manera en los países americanos, pues no se recurre a las tradiciones de los pueblos precolombinos, porque, además de ser múltiples y variados en un territorio, no representaban lo propio, o al menos lo que la burguesía consideraba como propio dentro de las nacientes repúblicas; como tampoco se recurre completamente al pasado colonial como parte de identidad nacional, porque se reniega del colonizador. Esto conlleva necesariamente a que, para entrar en la modernidad, se crearán tradiciones que unificarán naciones. De este modo, lo que escribían los autores románticos de las jóvenes repúblicas independientes hacía referencia a artículos de costumbres y narraciones acerca de leyendas urbanas y prácticas sociales contemporáneas que los diferenciaban de las demás naciones, imitando los ideales románticos, pero cambiando los temas para ajustarlos a la realidad nacional (Rama 2008: 225-228).

Si lo vemos desde esta perspectiva, la proposición de Jameson acerca de que la novela del *Third-World* es una forma que trabaja a partir “of predominantly western machines of representation” (1986: 69), poniendo sobre una forma extranjera materiales locales parece cierta. Este punto estaría reforzado por la idea de que la forma de la novela como la conocemos hoy es una forma que nace durante la modernidad, de hecho es un género eminentemente moderno y metropolitano, pero, al igual que el concepto de nación o Estado –ambos conceptos modernos, exportados, interpretados y de alguna manera apropiados-, no se puede reducir a la mera forma tomada de referentes metropolitanos y a contenidos locales. Podemos apuntar incluso que al poco andar de estas influencias aparecen los movimientos modernista, mundonovista, criollista, los cuales empiezan a adaptar la forma narrativa que los escritores americanos concebían para su propia expresión, sin escapar demasiado, en un principio, de lo que era la novela decimonónica metropolitana. Lo mismo ocurre con el ejemplo mencionado al final de la primera parte de esta investigación con respecto a la querrela entre Vicente Huidobro y Apollinaire: la discusión implica nuevas formas inspiradas sobre la base de lo que ha sido la tradición de ruptura de la estética moderna en América Latina (Paz, 1987), tradición que se instala, ya entrado el siglo XX, como un quiebre con la metrópolis.

Esas innovaciones se perciben ya en las narraciones de Baldomero Lillo o Mariano Azuela, de Juan Rulfo, de Miguel Ángel Asturias y del grupo de la *Revista Sur* en Argentina; incluso Alejo Carpentier, con toda esa carga exotista, pero con el concepto de mezcla y mestizaje de por medio, sigue el mismo sendero. Estos primeros movimientos se ven reafirmados por las obras de Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Salvador Elizondo, José Donoso, Mario Vargas Llosa, etc. El proceso lo explica Rama cuando apunta que el regionalismo –mundonovismo, criollismo- es al mismo tiempo un movimiento conservador en las tradiciones como rasgos que los diferencian de los demás en cuanto lo nacional. Así, “[p]ara resguardar un mensaje que hasta la fecha se había transmitido con relativa facilidad a los conglomerados urbanos, [...], deben adecuarlo a las condiciones estéticas que allí se han fraguado” (Rama, 2008: 230). El mensaje es el traspaso de las tradiciones y los valores que, no obstante, deberán ser adaptados a la nueva forma “urbana” de entender la modernidad, a causa de la incipiente modernización de los Estados. La ciudad desintegra y absorbe a las culturas no urbanas que se insertan en ella y el regionalismo

se ve en riesgo de morir o negociar, y esa negociación implica una adecuación tanto a “los rasgos peculiares de la evolución urbana [...], como a la mayor supreditación a las pulsiones externas que se registran dentro de la ciudad, tomándolas obedientes a los modelos extranjeros” (Rama, 2008: 230), por estar envueltos, supuestamente, en un aura de “universalidad. El uruguayo asocia el regionalismo con cierta élite y la forma en que esta se relaciona de manera conflictiva con la modernización enfocada exclusivamente como influjo metropolitano que debe ser imitado, por lo que termina negociando con la metrópolis y lo nacional para no sucumbir ante unos u otros y desaparecer, aunque al mismo tiempo continúa replicando la misma dominación ejercida por esos influjos internacionales al interior de sus naciones. Ante esto, aparecen autores que rescatan las culturas regionales, manejando de manera “imprevista y original las aportaciones artísticas de la modernidad” (Rama, 2008: 231), hay por tanto un afán de cambio. Así el autor continúa:

Revisan a la luz que ella proyecta, los propios contenidos culturales regionales a la búsqueda de soluciones artísticas que no sean contradictorias con la herencia que deben transmitir. Esta es la novedad que se registra en el comportamiento de algunos grupos regionalistas: un examen revitalizado de las tradiciones locales, que habían ido esclerosándose, para encontrar formulaciones que permitan absorber el influjo externo y disolverlo como un simple fermento dentro de estructuras artísticas más amplias en las que se siga traduciendo la problemática y los sabores peculiares que venían custodiando (Rama, 2008: 231).

En otras palabras, ocurre una operación a través de la cual se realiza una revisión de las formas heredadas o imitadas de la metrópolis, con el fin de establecer nuevas formas que permitan expresar de manera más eficiente, por decirlo de alguna manera, el contenido que, del mismo modo, debía revitalizarse. Así lo externo funciona como un elemento catalizador tanto del cambio socioeconómico como de las estructuras artísticas –como la literatura- que necesitan adaptarse en sus modos de representación al cambio social para que los valores y tradiciones que propugnan, a saber la cultura nacional, sigan transmitiéndose por medio del arte.

Néstor García Canclini propone algo parecido cuando habla de las élites modernistas frente al influjo modernizador, representado no como un influjo, sino como fuerzas que se encuentran dentro de la aristocracia, la oligarquía y la burguesía, dependiendo de la época y el país, que entendían la modernización como la



implantación de un modelo socioeconómico metropolitano, que, a diferencia de los modernistas, era necesario adaptar. Este enfrentamiento puede ser caricaturizado al modo de Jameson entre fuerzas interiores versus exteriores, pero no resulta muy explicativo: las relaciones de la élite modernizadora con su sociedad, precisa García Canclini, no se reducen a la dependencia de ésta con la metrópolis, sino a “un modo de experiencia intelectual destinado a asumir conjuntamente la estructura conflictiva de la propia sociedad, su dependencia de modelos extranjeros y los proyectos de cambiarla” (García Canclini, 2001: 89).

Esta relación que se produce entre lo local y el exterior repercute directamente en los modos de representación a principios del siglo pasado, por lo que cabe afirmar, por ejemplo, que incluso en aquellos artistas más influidos por la modernidad y dependientes de la estética metropolitana decimonónica –incluso en su apogeo en el continente–, adaptarán de alguna manera la forma extranjera porque su cultura nacional funciona como mediadora de esa estética y por tanto, afectará de una u otra manera a quienes se encuentren dentro de esa cultura. Ahora bien, esa imitación, evidentemente, no será fiel al original porque estará mediada por los elementos culturales de la cultura nacional, por más que trate de aproximarse –salvo contadas excepciones–; así, un producto cultural que ha sido creado tratando de imitar los productos culturales provenientes de la metrópolis, estará inevitablemente compuesto de elementos locales.

De ahí que cualquier obra que se realice dentro de una cultura será una contribución a la misma y no una traición, o como dice García Canclini “los artistas adictos a modelos europeos no son meros imitadores, ni pueden ser acusados de desnacionalizar su propia cultura”<sup>63</sup> (2001: 91). De hecho, el antropólogo cita a Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano con el fin de explicar esta relación a través de la precisión de lo que implica esa *traducción* de lo exterior como operación que realiza la élite para dar a entender aquello que no es propio de la nación. Así dicen que si se pretende seguir usando “la metáfora de la traducción como imagen de la operación intelectual típica de las élites literarias de países capitalistas periféricos respecto de los centros culturales, es necesario observar que suele ser todo el campo el que opera como matriz de la traducción” (Sarlo y Altamirano, 1983: 88-89, citado por García Canclini, 2001: 91). Al fin y al cabo, no termina siendo una traducción, sino una apropiación cultural, porque la

---

<sup>63</sup> Aclaración muy cercana a lo que propone Homi Bhabha con la *ambivalencia del mimetismo* (2002: 111-119), pero con mayor énfasis en la apropiación antes que en la imitación.

misma traducción es una traición al original, en primer lugar, y luego porque es todo el campo cultural el que funciona como “matriz de traducción” de un elemento cultural externo: o se produce la apropiación –a través de negociaciones como las de los regionalistas-, o se imita, pero este último procedimiento siempre terminará transformándose en una especie de apropiación, quizás menos “exitosa”, quizás menos “efectiva”, pero apropiación al fin y al cabo.

Literaria y artísticamente esto se producía en casi todos los países periféricos respecto a la metrópolis hasta casi principios del siglo pasado, para luego ir evolucionando paulatinamente hacia nuevas formas, principalmente por el nivel de conciencia sobre la influencia extranjera y la mediación de lo nacional. No obstante, la cultura popular continuó en el mismo sendero trazado por las fuerzas modernizadoras internas hasta que el avance de la tecnología comunicacional y del transporte, sumado a los conflictos internacionales y a la sociedad de consumo, producen un atajo en el circuito de la internalización de aquello que no se considera propio con respecto a la cultura nacional, lo extranjero (Appadurai, 1996: 194). Desde que en los países periféricos lo propio dejó de ser una condición vergonzante, la élite dejó de estar en pugna con lo tradicional, incluyéndolo dentro de su cultura como un elemento unificador de lo nacional en su sentido más ideal, es decir, como una conjunto de tradiciones, costumbres y ritos folklóricos rurales –adaptados a su visión idealizada, en algunos casos hasta pastoril, de la vida rural- que, aunque sean propias de un territorio pequeño y definido dentro del territorio nacional, se extienden a todo el Estado tratando de homogenizar el constructo de lo nacional. Considerando esto, es entendible que esa élite nacional trate de mediar la interacción con lo externo para conservar los valores y las tradiciones locales. Sin embargo, el proceso modernizador, el aumento exponencial de la velocidad de comunicación, la inmigración forzada o voluntaria y la llegada de las industrias culturales e Internet, inevitablemente terminaron sobrepasando ese control: la modernización ha ampliado la posibilidad de selecciones culturales en los lugares donde se ha impulsado. Ya no es posible mantener los ojos solo en la realidad local, sino en toda la realidad que nos circunda; ya no solo sirven los modelos provenientes de la metrópolis para la representaciones de lo propio, sino cualquier otro modelo adaptable o experimentable como modo de representación de la cultura en la que se encuentra el productor de la nueva significación.

Entonces las selecciones culturales que realizan los escritores se derivan justamente de los elementos que ejercen presión sobre los procesos culturales locales: “conflictos internos, dependencia exterior y utopías transformadoras” (García Canclini, 2001: 89), es decir, buscan las formas y los contenidos que mejor se acomoden a lo que consideran la mejor forma de (re)presentación del significado que pretenden (re)producir y/o buscan acumular capital simbólico o económico en función de los grupos con los que desee, deba o necesite relacionarse<sup>64</sup> para acumular un capital u otro. Así, los autores seleccionan formas y contenidos de su producción en función de estos elementos, que generan a su vez las negociaciones, alianzas y conflictos que repercuten en los diferentes campos relacionados. De esta manera, los grupos relacionados con estas interacciones definen arbitrariamente quienes pertenecen o no a lo propio.

Dentro de esta dinámica con lo internacional, sin embargo, nace una relación con el mundo de la industria privada que se apodera paulatinamente del control de la mayoría de los medios de comunicación y que junto con las industrias culturales, definirán las mediaciones que se van a establecer dentro del espacio nacional, aplicando los criterios necesarios para aumentar la capacidad de penetración del producto o servicio que se quiere ofrecer, como apunta García Canclini (2001). Esta entrada de lo privado en lo público es lo que marca para el autor argentino la entrada en las postmodernidad, proponiendo al mismo tiempo que la democratización de los bienes y productos culturales se genera en parte gracias al impulso de los privados.

En el ámbito de la literatura hay que destacar que la industria editorial funcionó de manera diferente al resto de las industrias culturales, principalmente porque, además de ser una de las primeras industrias culturales, los países con fuertes compañías editoriales internas solían tener el control de los productos culturales relacionados con la literatura y la gráfica. En pocas palabras, la industria definía qué se editaba del ámbito nacional o extranjero y cuánto, hasta que alguna multinacional decidía instalarse y editar sus propios libros. Los que no tuvieron esta potente industria, simplemente importaron y los distribuidores controlaron el mercado hasta que ocurrió la misma

---

<sup>64</sup> Aunque también cabe la posibilidad de que el escritor simplemente realice la acción casi como un ejercicio espiritual, como la escritura de un diario de vida o de narraciones personales. Antes esto era mucho más difícil de detectar, pero el desarrollo del blog ha permitido avizorar que muchos bloggers no buscan ni dinero ni ningún tipo de reconocimiento, sino más bien un ejercicio gestáltico o como una especie de hobby. Esto también se puede constatar en las redes sociales como Facebook o Google+.

“invasión” multinacional, que bajó las importaciones porque las filiales de las editoriales comenzaron a publicar en el país (Uribe, 2004).

Con todo, la impresión tiene una diferencia capital entre los demás medios que casi no cambió en lo fundamental hasta el desarrollo digital: era posible que las clases populares accedieran a la impresión con muy poco esfuerzo de inversión, lo que facilitaba la expresión de las mismas a través de la literatura o el periodismo como ocurrió con la Lira popular y la literatura de cordel en general. Esto implica que durante bastante tiempo se mantuvieron las editoriales populares, hasta que alguna dictadura o régimen militar las fue suprimiendo. De este modo, es diferente hablar de literatura popular producida por la cultura popular a la literatura popular producida por la cultura de masas, y bastante diferente a lo que la alta cultura considera –aún- literatura culta<sup>65</sup>. Y es la segunda de ellas quién ha predominado desde su aparición, seguida de cerca por aquello que la alta cultura considera literatura, es decir, aquellas obras que pertenecen al canon y/o que sirven para reproducir la ideología de las élites a través de la educación – es más probable que una obra sea publicada en masa si está dentro de los programas en la educación pública, y se exige su lectura en los colegios (Azancot 2008)-. No obstante lo anterior, muchas de las obras que la alta cultura, y sobre todo los especialistas, consideran que poseen un alto valor simbólico, se mantienen alejadas del circuito masivo –o los productores de esas obras desean estar lejos- debido, justamente, a la división provocada por la diferenciación y exclusión que genera la alta cultura con respecto a la cultura popular, siguiendo a Bourdieu. Quienes tienen el acceso y la capacidad de entender y producir esas obras se restringen a una élite.

La red cambió radicalmente todos estos movimientos. Internet permitió a la *revolución digital* –es decir, el cambio que implicó el desarrollo de la electrónica y las telecomunicaciones que desembocó en el impacto que esta red global de comunicaciones tuvo en casi todos los servicios y productos, y que significó en el caso del literatura, la digitalización de sus contenidos- expandirse de manera acelerada y poco controlada, tanto así que prácticamente desde sus comienzos, y hasta hace muy poco, era posible conseguir gratis y con poco esfuerzo cualquier best seller como las obras de J.K. Rowling o de Stieg Larsson, Stephen King o James Ellroy. También era

---

<sup>65</sup> En la música esta distinción parece funcionar de manera parecida, solo que la globalización, según los planteamientos dados, cambia de una manera radical la forma de distribución de esos “objetos” culturales –¿Se puede seguir llamando objeto a una canción en formato digital?–.

posible encontrar las obras completas de los presocráticos en edición Gredos; comics y novelas gráficas de las más prestigiosas editoriales; a la par que fanzines y otras publicaciones populares que ya no circulan.

Esto ha implicado que ha aumentado el uso ilegal de las herramientas de almacenamiento y distribución en Internet, pero también ha significado que los productos culturales, los símbolos y significados que antes eran prácticamente inaccesibles para la gran mayoría de las clases sociales de los países periféricos, estén disponibles para quien pueda acceder a una conexión. En este mismo sentido, también ha permitido acceder a servicios o herramientas gratuitas o de muy bajo costo, que permiten la producción y distribución de productos culturales, que no nos atreveríamos a llamar artesanales, más bien, semi-industriales y que requieren de poco conocimiento técnico para su manejo. Así, por ejemplo, los blogs se han transformado en nuevas formas de publicación literaria y gráfica, fuera de los circuitos literarios o más bien dicho, fuera de los circuitos editoriales industriales. Hoy en día es difícil que, al menos en el ámbito editorial, lo nacional medie la entrada de lo internacional más allá de las políticas públicas y del mercado dictadas por el Estado, tanto así que hasta es posible comprar los clásicos literarios editados a nivel exclusivamente nacional, en físico, desde el extranjero a través de sitios de compra online como Amazon o Fnac, entre otros, ya no es necesario tener que ir hasta una librería, a un kiosco o a una feria de barrio para encontrar los libros que deseamos o necesitamos, basta con realizar una búsqueda muy sencilla en la red y acceder a los libros en diferentes formatos (Cordón, Alonso y Martín, 2010; Navazo 2011; The economist, 2014), con mejor o peor calidad, nacionales o extranjeros, y algunas veces hasta en su idioma original.

Todo se compartía libremente en Internet hasta hace cinco años y no era difícil de encontrar. La red permitía al usuario saltar casi todos los controles que establecía la élite en función de la cultura nacional a través de los medios de comunicación y la industria -aún lo permite solo que requiere más trabajo y mayor especialización-. Pero esto no solo ha ocurrido con el libro, ha ocurrido con la música, con la televisión, con el cine, con la gráfica y con aquella parte de la plástica que es reproducible. Las redes sociales y los medios digitales permiten incluso el acceso a muchas piezas de arte que estaban controladas por las industrias culturales, aunque solo sea a través de su reproducción o transmisión, como ocurre con la *Gioconda* de Leonardo; así al menos es

posible saber de obras que están en colecciones privadas y solo se pueden conocer por reproducciones como el *Retrato de la duquesa de Alba* de Goya o *Three studies of Lucian Freud* de Francis Bacon -Elaine Wynn collection-. En este sentido, y como apuntaba Benjamin, efectivamente las industrias culturales y los medios han permitido, a lo largo del capitalismo, el acceso masivo a ciertas obras que de otra manera sería difícil o imposible conocer, pero este acceso también ha tenido sus costos.

Hoy se están concibiendo nuevas formas de control a nivel nacional e internacional con las exigencias del copyright y la persecución de la piratería, que hacen cada vez más difícil que los bienes y servicios culturales circulen por la red libremente. Las presiones para las regulaciones, sin embargo, no provienen mayormente de los artistas o del Estado, ni siquiera como control ideológico, como se explica en Du Gay *et al.* (1997), sino que en muchas ocasiones solo se establecen como un control de pérdidas monetarias, solicitado por las grandes productoras y distribuidoras transnacionales de productos culturales que redundan en otros aspectos de la sociedad. Las justificaciones oficiales para elaborar las leyes que protegen “la cultura” por parte de los Estados y los organismos internacionales supranacionales, como la UE, estriban en que la piratería ataca principalmente a los pequeños productores culturales locales, y que, por tanto, también se daña a las pequeñas distribuidoras de productos locales. No obstante, estas formas de control ni siquiera intentan regular el uso de los productos culturales directamente, sino que pretenden regular la forma –el lugar y el modo de adquisición, por ejemplo- y la franja de consumo, por lo que el asunto por el que en realidad se legisla tiene que ver más con las quejas de las transnacionales y la definición de los grupos socioeconómicos sobre los cuales van a actuar los medios y la industria, que con los productores directos. En otras palabras, se establecen exclusiones para la masificación: el consumidor puede acceder a tal o cual producto cultural siempre que pueda pagar. Esto, al parecer, no es exactamente democratizar, no obstante, y como explicamos en una nota anterior, la industria cultural ha aprendido otras formas de ganancia permitiendo que la gente se acerque de manera “gratuita” y legal a bienes y servicios culturales sin pagar dinero físico, sino a través del consumo productivo: haciéndose partícipe de lo que consume para generar ganancias en quienes entregan el producto (Echeverría, 1994).

Quizás, una de las cosas que más preocupa a la hegemonía nacional, es la imposibilidad de controlar el desarrollo acelerado de la interculturalidad, marcada por nuevas formas de relación que se establecen entre diferentes culturas, cuestión que los *poderes oblicuos* (García Canclini, 2001: 314-315)– aquellos que no funcionan a la manera de enfrentamiento bipolar, sino que actúa en conjunto, desde dentro y fuera del ámbito nacional y al mismo nivel- la estimulan.

## **2.2. La globalización cotidiana: espacios de interculturalidad**

Hace alrededor de treinta y cinco años, en la mayoría de los hogares de los países periféricos del mundo en los que existía la televisión, la capacidad de selección de lo que queríamos ver se reducía a los horarios y la programación que ofrecían los canales de televisión locales, que por lo general pertenecían sobre todo al Estado o quizá a alguna institución pública. Luego la televisión evolucionó tanto tecnológicamente -control remoto, aumento de canales, sonido estéreo, etc.- como en cuanto al modelo de industria cultural, en la que jugó un rol clave la privatización de la distribución y de la producción de contenido. Así aparecieron las televisiones abierta privada, por satélite y por cable, cuyo impacto se puede entender a través de la metáfora de la pantalla como una ventana al mundo, el cual podemos recorrer, además, cómodamente sentados desde el sillón (Briggs & Burke, 2002). Hasta antes de la comercialización del Betamax y del VHS, e incluso entonces, la gente debía salir de sus casas para consumir los productos culturales que deseaban: ir al cine, alquilar películas o comprar discos, ya que solo podían escuchar sus canciones preferidas cuando la radio, arbitrariamente, las programaba, y casi nunca los discos completos. Y aunque en principio la televisión cumplía con una estructura de deseo parecida a la de la radio, se distancia de la relación entre ésta y el disco, del mismo modo que se distancia de la relación entre el cine y el alquiler de películas, dado que la TV constituía por un lado el receptor de la transmisión o el proyector de la imagen, y por otro era parte de la herramienta de reproducción, en conjunto con el videograbador, lo que permitía el manejo por parte del espectador para reproducir lo que quisiera. Esto permitió mejorar la interacción y aumentar el rol activo de los telespectadores con el medio que ha ido

evolucionado hasta alcanzar hoy en día la televisión a la carta –VoD, por sus siglas en inglés-. Pero más importante que lo anterior es el adiestramiento pavloviano para que el televidente desee el contenido de la televisión, y que su satisfacción solo se produzca de manera cada vez más efímera y fragmentaria. Así, apunta Foster Wallace, “el Público es adiestrado para apreciar, agradecer y finalmente esperar programas de televisión manidos, trillados y soporíferos” (Foster Wallace, 1997: 50), costumbre que instalan de manera tan potente en el televidente que “cuando las cadenas abandonan por alguna razón las fórmulas consagradas, el Público suele castigarlas negándose a ver los programas nuevos” (Foster Wallace, 1997: 50). De este modo, el televidente ya no espera un referente externo, sino que confía que la misma televisión lo guíe a través un mundo intrareferencial, porque el mundo es entregado a través de la televisión, el máximo contenedor de características alephianas antes de Internet, la ventana al mundo reconvertida a la “caja idiota” por la metareferencialidad, cuestión que detallaremos en el siguiente apartado.

Con todo, la televisión es la que nos trae el mundo hasta el salón de nuestra casa, hasta en nuestra habitación o, como apunta Martín Barbero, “la televisión convierte el espacio doméstico en territorio virtual: aquel al que, como afirma Virilio, ‘todo llega sin que haya que partir’” (2001: 136). Lo que más resalta de esta cita es el establecimiento de dos territorios: el privado, doméstico, cotidiano que se transforma virtualmente en un espacio con proyecciones públicas a causa de la irrupción de la televisión en él –que explicaremos más adelante-, y que implica más bien una superposición de estos dos territorios, privado y público, en los que el televidente decide –en la medida en que las distribuidoras de TV se lo permitan- cómo es bombardeado. Así, por ejemplo en Chile suele hablarse de los “canales nacionales” en referencia a los canales que se transmiten desde el país, y los “canales de cable” en relación a los canales extranjeros que pueden ver los abonados a la televisión de pago por cable. De este modo, cuando alguien está “viendo cable” en realidad se está paseando por todo aquello que no es local o que más bien no está mediatizado por lo local. Dentro de esta lógica, el control remoto era la forma más cómoda y eficiente de navegar por esa globalidad antes de la consolidación de Internet, las redes sociales y la mensajería instantánea.

Esta panorámica resulta más interesante aún si tomamos en cuenta la descripción de los espacios de encuentro de los que se hablaba en el capítulo anterior. Porque esos



espacios dejan de permanecer en un contexto meramente físico de interacción directa con otras culturas, es decir, dejan de estar solamente en los lugares donde nos encontramos con personas que no comparten la mayoría de los aspectos culturales y/o sociales que consideramos propios. Esos espacios son fronteras que se difuminan acogiendo diferentes aspectos de lo que consideramos global, ajeno a lo local o extranjero, y que se encuentran en zonas reguladas por lo nacional –desde la legalidad estatal hasta la cultura- para que se produzcan los encuentros interculturales: posadas, hoteles, aeropuertos, puertos, aduanas, etc., espacios geográficos fronterizos en los que se establecen formas de entendimiento común a través de la negociación y la cooperación, con las que se intentan difuminar las diferencias culturales. Sin embargo, esto no suele acontecer en el ámbito de lo privado, donde muchas veces se evitan los intercambios culturales físicos; en público, en cambio, ese intercambio suele ocurrir en zonas físicas designadas para tales fines, espacios que además están regulados por normas locales y reglas tácitas que amplían la tolerancia de quienes residen o se desplazan habitualmente por esos sectores urbanos<sup>66</sup> (García Canclini, 2001). La excepción se produce en aquellas ciudades o pueblos, portuarios o fronterizos, con fuerte movimiento comercial y asentamiento multicultural como Barcelona, Valparaíso o San Francisco, que son absorbidos en su mayoría por esos espacios de transacción de culturas, de interculturalidad.

En el espacio público también es posible interactuar de manera indirecta con la multiculturalidad a través de la publicidad de empresas transnacionales o de los productos y empresas de servicios transnacionales como McDonalds, Carrefour o Coca-Cola. Esa forma de interacción cultural, también se transforma en un espacio indirecto de transacción cultural, porque en él se encuentran elementos de otros repertorios culturales con los cuales interactuar.

En este sentido, entendemos los espacios virtuales como toda experiencia o interacción con elementos de repertorios culturales considerados por los sujetos como no locales; toda decodificación de símbolos y signos que no pertenecen al ámbito de lo propio y en los que no preponderen los intercambios físicos directos con otras culturas, en el espacio público o en el espacio privado, reconvertido en espacio público por obra

---

<sup>66</sup> Efectivamente hay un acercamiento a la noción de no-lugares de Augé, pero despojada de la concepción de que esos lugares son exclusivamente “de paso” y que carecen de “identidad propia” (Augé, 2000).

y gracia de los medios de comunicación, pero sobre todo por acción de la televisión, Internet y las redes sociales.

Este proceso así entendido implica que los espacios de interacción cultural se han ido expandiendo a lo largo del desarrollo de las comunicaciones modernas, pero sin trascender lo físico y lo público sino hasta el comienzo de la masificación de los medios de comunicación en cada región que alcanza algún tipo de modernidad. Estos medios han estado intentando acercarse hacia una representación de la realidad más precisa y fidedigna, pero terminan recortándola en simulacros fragmentados, generando una imagen incompleta que puede ser rellenada por el espectador con su propio repertorio cultural.

Parece necesario precisar que no es sino hasta la masificación de la alfabetización y/o de la radio como institución, que los medios se consolidan en la construcción del imaginario popular (Martín Barbero, 1999: 11), alimentando lo nacional con otros repertorios culturales, a los que se añadirán aquellos aportados por la televisión y, posteriormente, Internet. En otras palabras, la consolidación de los medios masivos y la sociedad de consumo implican una reconfiguración del imaginario nacional, y posteriormente global, a partir primero de la hegemonía de impuesta por la élite y luego por el influjo de las industrias culturales y los medios al inicio del proceso globalizador.

Estas olas de masificación de los medios de comunicación en diferentes países se desarrollan paralelamente con el capitalismo y con la *modernización* de los países que durante casi toda la época de la Guerra Fría -la *carta de ajuste* mencionada en el capítulo anterior- fueron sumándose a los dictados de la ONU, de los mercados internacionales y los avances en comunicaciones. Todas estas razones en su conjunto, ya tratadas, implican una nueva apertura de espacios al interior de las *culturas locales* donde se realizan las interacciones culturales. Estos espacios, sin embargo, dejan de estar en un lugar geográfico preciso para desplazarse a través de los medios.

Es cierto que estos roles fueron cumplidos previamente por aedos, heraldos, juglares, teatros ambulantes, viajeros que contaban relatos orales de otras tierras, de mundos exóticos o lejanos, que con el tiempo han ido acercándose por medio de los libros, la prensa, la radio, el cine, la televisión y, finalmente, Internet. Pero el punto de inflexión fundamental en esta época está asociado con la masificación de los aparatos de

televisión en la década de los 50, las nuevas formas de distribución, la elaboración de productos culturales que trascienden las fronteras nacionales y la transmisión de imágenes en directo y diferidas (Briggs y Burke, 2002), lo que le confiere un efecto de realidad que es muy difícil conseguir con los demás medios de comunicación. Con la televisión ya no es necesario desplazarse a ningún lugar público para verla, al contrario que el cine, incluso se puede encontrar en lugares tan íntimos como el baño; hay gente que la enciende para sentirse “acompañada”, como antes ocurría con la radio; y hay gente que incluso escucha música -radio o canciones, no necesariamente canales de música como MTV- a través del aparato. Además, también es posible encontrar aparatos de televisión en lugares públicos como bares, discotecas, incluso dentro de conciertos podemos encontrar transmisiones en vivo de noticias, entrevistas e incluso otros conciertos. En pocas palabras, el aparato mismo y lo que proyecta se han masificado a tal grado que hasta hace quince años aproximadamente era muy difícil pensar una familia promedio americana o europea sin acceso a televisión<sup>67</sup>.

### **2.2.1. De la TV e Internet a los espacios practicados**

Pero ¿por qué enfocarse tanto en la TV? Porque es el medio masivo que ha generado el impacto más profundo dentro de la comunicación en la sociedad, porque ha transformado la participación de los individuos en la sociedad en una teleparticipación (García Canclini, 1995; Echeverría, 1994), a causa de la disminución de la actividad en espacios públicos y su reemplazo parcial por las transmisiones de debates, de eventos públicos, de noticias y de encuestas de evaluación que manejan los sondeos de televisión; y también porque, y a raíz de lo anterior, ha sentado las bases para la llegada de la Internet, los videojuegos domésticos –por oposición a los arcades-, la digitalización de los medios y las redes sociales, siendo un factor preponderante camino de la globalización (Briggs y Burke, 2002: 173). Es el medio por el que la sociedad se comunica consigo misma, es su reflejo, pero no el reflejo stendhaliano, sino uno que se relaciona con un adolescente mirándose al espejo (Foster Wallace ,1997: 33), un narciso que ve su imagen deformada por una lupa que enfoca lo que desea ver (Bourdieu,

---

<sup>67</sup> Hoy el movimiento se ha seguido desplazando de la televisión a Internet y las redes sociales, que están empezando a disputarle la hegemonía a la primera en la comunicación social.

2001), que edita una realidad que se transforma, mediante los artilugios de la alta definición, del halo de realismo que posee y del que la misma televisión nos ha tratado de convencer en el mundo privado en el que la encendemos y sintonizamos; pero se trata de un mundo privado con proyección social: la realidad ahora la podemos vivir dentro de casa. La televisión se ha transformado con el tiempo en uno de los pilares por antonomasia del proceso de elaboración, distribución y adquisición de significaciones, que se ha instalado, además, en nuestra intimidad. Y por todo lo anterior se configura como el ejemplo paradigmático que se puede extender, en uno u otro sentido, al resto de los medios.

La televisión proyecta las frustraciones, las alegrías locales y las dramatizaciones de los conflictos –la cultura como teatro y simulación o representación- de las masas, de las mayorías, mientras que una minoría que se asume culta deposita en ella toda su necesidad de deshacerse de la pesadilla que significa la cotidianidad; así, la “caja idiota” es el blanco de todos los males de la sociedad: la violencia en las calles, la pérdida de valores morales y la degradación cultural. Con todo, y aunque parezca contradictorio, la televisión es un espacio de encuentro en el que se negocia la hegemonía –provenga de donde provenga- con las representaciones de la sociedad y con los consumidores. Ahí se produce la intersección de las tres culturas, alta, masiva y popular, y la definición de cada una de ellas en su encuentro. Por esta razón es también uno de los protagonistas decisivos en los cambios políticos –lugar que las redes sociales están empezando a tomar- y un medio que atrae a varios de los mejores talentos de la dirección, actuación y escritura, nacional e internacional, talentos que hoy también suelen trabajar paralelamente en el cine, el teatro, el comic o la literatura, mezclando campos –casos como las incursiones cinematográficas de Ray Loriga y Alberto Fuguet, por mencionar dos de los escritores que analizaremos más adelante, no son raros-.

Dentro de este torbellino, vale la pena recordar que la televisión se suele manejar con sus propias reglas, muchas de ellas derivadas de la sociedad de consumo, de la publicidad y de las industrias culturales, que condicionan las formas de absorción de lo popular y las formas de mediación, ya que, al decir de Foster Wallace, si se produce la televisión como se hace en Estados Unidos, y asumiendo que el modelo de hacer televisión está regido en buena parte por los paradigmas nacidos en ese país -y es común que así sea, excepto en Europa (Briggs y Burke, 2002: 262-273)-, ésta se ha

vuelto autorreferencial y haya pasado a elaborar metatelevisión, y en ese proceso establece una referencia secundaria con la realidad. De ahí quizás, como apunta Martín Barbero, que la televisión ha pasado a reflejar a la sociedad de manera más fidedigna a través de sus ficciones que a través de la información que desde ella debiese emanar (Martín Barbero 1999: 11). La información que se entrega desde ella ha mutado, ha degenerado de una supuesta hiperrealidad a un sensacionalismo que transforma la entrega informativa en un show más que lucha por el rating, en lugar de generar el producto para el cual se supone fue diseñado.

Si sumamos todas las características anteriores, entendemos que la televisión es un espacio estratégico para las (re)producciones que hacen de sí mismos nuestros pueblos, pero a la vez establece paradojas en la relación con lo popular nacional. Al mismo tiempo que la televisión comunica a las masas, quiebra la comunicación directa, la media, trasladando todos los discursos públicos políticos, las discusiones en bares y plazas, al espacio íntimo desde donde la opinión se expresa por medio de una carta al canal, al programa o una llamada telefónica con una opinión política, es decir, se distancia la participación, que se convierte en una voz o en un texto leído por el conductor de algún programa. Asimismo, une a través de la comunicación, aunque centralizándola y estableciendo una fuerte tendencia a la homogenización de la cultural nacional, mientras permite el bombardeo cultural, no solo de la hegemonía nacional, sino de otras culturas que se cuelan entre el filtro nacional y la demanda del público.

La segunda razón para enfocarse en ella es que se ha transformado en el modo en el que la sociedad latinoamericana, a diferencia de la sociedad ibérica, ha conocido, ha absorbido y se ha relacionado con la modernidad.

La sociedad latinoamericana no tuvo una institución educativa como la española sino hasta bien entrado el siglo pasado, por una cantidad muy amplia de factores. Esto implica que la modernidad, como pensamiento filosófico y proyecto social, se asentara en España apoyada por la impresión de libros, la prensa escrita –de difícil acceso para las masas poco educadas- y la radio, entre otros. Por otro lado, el desarrollismo impulsado por el régimen franquista, implicó una entrada forzosa a algunos aspectos económicos de la modernidad durante el tercer cuarto del siglo XX, lo que impulsó la evolución de las transmisiones de televisión que se consolidó a finales de los sesenta, con la ampliación de la oferta de canales de TV abierta (Palacio, 2003: 317), y la

masificación de los aparatos de televisión: “[en noviembre de 1975] era la principal fuente de información y entretenimiento de los españoles y transmitía su señal a ocho millones de hogares” (Mateos, 2014: 68).

En Latinoamérica, por el contrario, la televisión entró a la par que la modernización económica avanzada en los últimos treinta años del siglo pasado, con el mismo empuje dado a la economía después de la Segunda Guerra. Más bien dicho, fue la modernidad la que entró a través de la televisión. El salto se produjo desde la radio, que mediaba utilizando “oralidad cultural del mundo expresivo-simbólico rural”, en el traspaso de las masas del campo a una ciudad en la que predominaba “la racionalidad técnico-instrumental” (Martín Barbero, 1999: 11). En medio del proceso, la radio fue reemplazada por la televisión, que se encargó de mantener la cultura oral de los que se estaban adaptando a lo urbano y se mezcló con la lógica de la visualidad electrónica. A pesar de su abrupto despegue, o quizás a causa del mismo, la televisión en la región se estabilizó hacia finales de la década, alcanzando a España en desarrollo técnico y dando paso a la televisión privada, y desde ese punto en adelante, junto a la televisión por cable, la satelital, la digital, Internet y las redes sociales.

La televisión no se dedica solo a generar un imaginario de lo nacional, monopolio que poseía la TV nacional hasta antes de la entrada en el juego de los privados y las nuevas formas de distribución del mercado televisivo nacional y extranjero, sino que proyecta un imaginario de lo global, mediado por la hegemonía que controla la producción cultural, y que se encuentra poco controlada por las élites nacionales.

Desde el principio y a ambos lados del charco, la televisión fue y sigue siendo uno de los principales forjadores del imaginario de aquello que se entiende por lo nacional –como también lo son los demás medios electrónicos (Appadurai, 1996)-. Y esto es así, aun cuando en Latinoamérica la televisión no se convirtió en la principal industria cultural sino hasta el último tercio del siglo XX, porque, a pesar de la dominación de la radiodifusión en la comunicación masiva, los proyectos televisivos apuntaron desde sus inicios a la creación de una cultura y de una identidad nacional. Con la posterior intervención de inversionistas privados, la dirección de este proyecto cambió, diversificando el repertorio cultural, lo que conllevó el comienzo del fraccionamiento de la identidad nacional a causa de la mayor “oferta” cultural.

Lo que parece ocurrir, sin embargo, es que un fuerte sustrato nacional, entendido como una cultura nacional, une diversos estratos<sup>68</sup> culturales, separados por diferencias con otros grupos del mismo sustrato nacional, diferencias que además no provienen de aquellas culturas que alberga la cultura nacional, sino de un espacio externo. Es por esta razón que la cultura nacional, mirada desde la diversidad de las culturas locales, es vista como homogenizadora, centralista y acartonada, a causa de la hegemonía ejercida por la ideología de la élite, mediada por la educación, los medios de comunicación y las industrias culturales hasta antes del advenimiento de Internet y las redes sociales, y reproducida culturalmente por el habitus en todos los estratos de la sociedad. Pero imaginada desde lo global, en los casos en que el imaginario de lo global se encuentra fuera de lo local<sup>69</sup>, la sociedad nacional parece provinciana por las mismas razones. Por ejemplo, si el fútbol es transversal a la sociedad, es común que la mayoría de la gente adhiera o simpatice con la causa nacional en el caso de las selecciones en una competición internacional, incluso aunque no conozca el deporte que se juega, y así sea un punk, un otaku, un hipster o cualquier caricatura nacionalista o regionalista, ya que todas estas diferencias se ven traspasadas por un sustrato nacional que los identifica en mayor o menor medida.

A pesar de lo anterior, ni la cultura audiovisual ni las transformaciones de las telecomunicaciones en los últimos cuarenta años tienen la culpa de haber delatado la máscara de la identidad nacional forjada por los condicionantes sociales hegemónicos y sus mediaciones, sino, como dice Vattimo, “la erosión interna que produce la liberación de las diferencias” (1990: 79, citado por Barbero, 1999: 15) regionales y generacionales. Los medios masivos y las industrias culturales se han transformado en agentes de la cultura mundo, como llama el autor a la globalización en su dimensión cultural, funcionando como catalizadores del aumento en la velocidad de los cambios y la inestabilidad de las identidades nacionales, y de las identidades en general. Si hasta antes de la apertura del mercado en la televisión, la identidad nacional como imaginario parecía más o menos estable por el discurso homogéneo que provenía casi

---

<sup>68</sup> El neologismo extraído de Lapesa y su *Historia de la lengua española* (1981) solo apunta a la adquisición de un elemento -símbolo o proceso de significación- que no pertenezca a la cultura nacional y que a su vez permita generar una variación cultural al interior de la misma.

<sup>69</sup> Es interesante notar que, dado el ejemplo de la película *Pulp Fiction* en el primer capítulo, la cultura estadounidense en general parece concebir al mundo civilizado y libre -que en general hace referencia a la cultura occidental- como una extensión de su propia cultura. Desde esa perspectiva, lo local es lo global, globalidad dentro de la que no cabe aquello otro sino como exótico.

exclusivamente del Estado –administrador de la educación, de algunas radioemisoras e inicialmente de la televisión-, que muchas veces replicaba el discurso de las élites –a las que por supuesto pertenecían el resto de los medios-, la posterior ampliación del repertorio cultural y la falta de mediación del Estado –dejando cada vez más en manos de privados la producción y administración de la cultura (García Canclini, 2001)- y las élites, hizo inmanejable la cantidad de productos y variables culturales que constantemente se añadían a la cotidianidad por parte de la hegemonía nacional.

Actualmente los medios de comunicación son los que nos hacen tomar conciencia de la globalización, hacen más explícita la percepción de que todos estamos conectados y que vivimos en el mismo mundo, con experiencias que se comparten con todos de la misma manera y casi al mismo tiempo, en el lugar del globo que el sujeto se encuentre. Por eso el sujeto contemporáneo se relaciona con las nuevas tecnologías, con su lenguaje, con una percepción diferente del espacio tiempo (Martín Barbero, 1999: 16) y con mayor capacidad de decidir cuándo, cómo y por qué continuar o no con las prácticas sociales tradicionales. Nace un nuevo tipo de espacialidad, que se entiende como una interacción en la que se generan relaciones de negociación, conflicto y cooperación. Esta interacción se establece sobre campos vectoriales, en los que cada uno de los vectores posee una dirección que es la forma en que se establece la comunicación, el circuito comunicativo; un módulo que indica la capacidad de penetración que la comunicación establece; y una variable de tiempo que se determina a partir de la cantidad de tiempo que se ven expuestos los sujetos a la interacción. Este esquema sigue prácticamente la descripción de espacio de Michel de Certeau (1980/2000), en la que llama “espacios de velocidad” a lo que aquí llamamos módulo. No obstante esa precisión, el resto de la descripción de lo que el autor considera espacio parece muy útil a la luz de esta investigación: “el espacio es un cruzamiento de movi­lidades”. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan” (De Certeau, 2000: 129), en otras palabras, el espacio es un conjunto de vectores desplegados, y al momento de desplegarse generan la interacción y, por tanto, el espacio. Así, el espacio “es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales”, o sea, el espacio se genera a



partir de las interacciones de los vectores, “*el espacio es un lugar practicado*” (De Certeau 2000: 129).

En general, estos espacios se han ampliado gracias a los avances en los medios de transporte que han acelerado las migraciones humanas<sup>70</sup> y los desplazamientos de refugiados, guiados por los imaginarios que la localidad proyecta como globales, tanto como el turismo y los desplazamientos por razones laborales. Estos movimientos provocan encuentros en espacios físicos como aeropuertos, puertos u aduanas terrestres de todo el mundo, donde se establecen separaciones entre nacionales y extranjeros con delimitaciones claras en los espacios de uso y las formas de tránsito –por ejemplo, basta ver las colas de inmigración en los aeropuertos internacionales-. En la TV, en cambio, más allá de nuestra propia conciencia respecto al programa que estamos viendo, y el modelo del que provienen tanto las formas de transmisión y estructuración del contenido, como el contenido mismo, no se establece una delimitación clara. Y si en este sentido agregamos Internet y las redes sociales, más todos los medios de comunicación, la publicidad e industrias culturales existentes, notamos que han aparecido espacios de interrelación que se establecen en el momento de la interacción comunicativa, en los mismos procesos de significación: los espacios virtuales<sup>71</sup>.

Estos espacios virtuales se definen, por un lado, como símbolos en la publicidad al interior de la ciudad y los medios –Coca cola, McDonalds, Boss, Nike, etc.-, que traen consigo toda una carga cultural que tiende a *diluirse* –insisto con el destacado- parcialmente en el entramado social en el que es recibida. Por otro lado, están los espacios que se definen desde la sala de nuestro hogar, desde la oficina o desde la privacidad de nuestro teléfono móvil, y que tienen mayor influencia sobre nuestras

---

<sup>70</sup> Es interesante a este respecto apuntar que los primeros espacios físicos de interacción entre culturas diferentes, es decir, aquellos en los que se produce multiculturalidad –entendida como externa a la cultura nacional o culturas locales delimitadas por una región- por contacto físico, valga la redundancia, siempre han sido lugares de paso en los que se reúne constantemente un grupo que fluye y cambia constantemente, y otro grupo de gente relacionada con el espacio como lugar de trabajo o de interacción social, quienes suelen entrar en mayor relación con personas de otras culturas, trabajando codo a codo, literalmente. Espacios como aduanas y centros de comercio internacional, aeropuertos, puertos, embajadas, consulados y un largo etcétera, adquieren su identidad a través de los perfiles de quienes trabajan ahí, ligados geográfica, social y simbólicamente con el territorio al que pertenecen, y que pueden verse influenciados en su construcción identitaria a partir de las vivencias en su espacio laboral (Augé, 2000).

<sup>71</sup> En este sentido es importante precisar que cuando hablamos de *virtual* no lo hacemos para referirnos a algo que no es real, sino más bien a algo con lo que no se puede interactuar de manera física directamente, sino por una interfase.

vidas: la televisión, Internet y las redes sociales<sup>72</sup>. Así, los espacios virtuales implican la construcción de un lugar practicado, donde dicho lugar es, en palabras de Michel de Certeau, “el orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia [...], cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones” (De Certeau, 2000: 129). Y es dentro de las interacciones entre esas individualidades, el punto en el que se unen y se separan, donde se encuentra el espacio para la adquisición de nuevos símbolos, de nuevas formas de vida, la teatralización de nuevos dramas, en suma, nuevos procesos de significación traídos a nuestra intimidad por la globalización, los cuales van a establecer lazos con el habitus y generar nuevos imaginarios.

Ahora bien, en estricto rigor, los espacios virtuales se vienen forjando al menos desde la masificación de los medios de comunicación y la aparición de las industrias culturales. Podríamos considerar al libro, por ejemplo, como una forma de establecer relaciones con prácticas significativas, símbolos y procesos de significación, tal y como podríamos hacerlo con la prensa, la radio, el cine e Internet. Sin embargo, y a pesar que cada uno de estos medios posee credibilidad en su referencia a la realidad, ninguno supera “el efecto de realidad” barthesiano que se produce con la televisión, que es de tal magnitud que recrea un espacio de encuentro en el que se delimita el conjunto de experiencias cotidianas, en las que paralela y paradójicamente, se reafirma día a día el imaginario de lo que consideramos propio colectivamente, en diferentes niveles -barrio, ciudad/pueblo, país, etc.- y que la gran mayoría de las veces relacionamos con lo cercano –en realidad el mismo imaginario provoca esa relación-, con lo habitual, con todo el bombardeo de aquello que traspasa las delimitaciones interior, frontera, exterior, que además es llevada al extremo en la experiencia *en línea*.

Esto se refleja al mismo tiempo en los casos de los escritores que revisaremos, cuyos textos recogen rasgos estéticos que se relacionan constantemente con productos culturales derivados de la producción y distribución global, que se encuentra en constante flujo y que convive con otros productos semejantes pero locales, que o bien han deglutido esos productos culturales y se los han apropiado; o bien los han imitado o mezclado como mejor han podido; o bien han tratado de mantenerse “puros” destacando

---

<sup>72</sup> Hemos hecho esta diferencia en varias ocasiones porque si bien Internet abarca casi todos los tipos de comunicaciones de redes sociales, hay algunas como Whatsapp, Twitter o Line que no dependen exclusivamente de *la red*.

en muchos casos el aspecto exótico del producto globalizado o resaltando el aspecto nacional que busca una reafirmación en raíces folklóricas.

Ese espacio de estímulos en el que se desarrolla el ser humano, ese mundo de relaciones humanas y acumulación y procesamiento significaciones, establecen un caldo de cultivo en el que estos autores han crecido y se han desarrollado, y que ha fermentado, finalmente en sus obras. Es en ellas donde podemos verificar cómo ha penetrado la cultura de masas en la cultura popular y las diferentes proyecciones entre ellas y la alta cultura.

Esta penetración se debe, entre otros factores, a la facilidad de adquisición del código de uso de las nuevas tecnologías. Siguiendo a Martín Barbero, nuevamente, la lectura implica un aprendizaje de código escalonado, un trabajo que puede tardar años para decodificar ciertos aspectos culturales que entrañan los discursos escritos. Mientras que la televisión no requiere de un aprendizaje riguroso para decodificarla, ni requiere de mucho tiempo, por lo que un niño la puede entender tan bien –o incluso mejor en algunos casos- como un adulto. Posee códigos más instantáneos para que el espectador no necesite hacer esfuerzo alguno, cuestión que ha empezado a implementarse del mismo modo en los aparatos digitales –tablets, teléfonos inteligentes, computadores- por medio del uso intuitivo o en la red por medio del concepto de usabilidad y experiencia de usuario: hacer todo más sencillo para que el navegante de la red acceda a todo de la manera más eficiente y personalizada posible, por medio de la lectura de sus preferencias a través de la información que retroalimentan las *cookies*. Además, la TV trata de disfrazar el control que establece la hegemonía de distintas formas a lo largo de su historia, pero para el caso que nos convoca, las más comunes han sido la ironía y la metaironía<sup>73</sup>, que le permite al mismo tiempo ser una herramienta del habitus y los imaginarios y desvelar los mecanismos del poder.

Una de las cosas en que la ambos autores que hemos venido utilizando en el último apartado están de acuerdo es el descentramiento del libro como forma de comunicación social y traspaso de conocimiento. Foster Wallace solo logra atisbar en el ensayo publicado originalmente en 1993, el impacto que ha tenido la televisión en la

---

<sup>73</sup> Foster Wallace (2001) explica toda la evolución de los mecanismos que genera la televisión para relacionarse con el espectador estadounidense, llamar su atención y entrenarlo para desear lo que al parecer ya desea, que culmina en la metaironía que la televisión provoca en su autorreferencialidad. Esta explicación parece extensible, en buena medida, a cualquier televisión nacional que maneje los estándares del país americano.

estética de la literatura contemporánea –el autor ironiza con la estética postmoderna- y cómo se hace imposible utilizar narrativamente la televisión como forma, ya que la misma televisión se sustenta mejor a sí misma en su propia narratividad que ninguna otra forma narrativa. Por otro lado, intentar atacarla o absorberla como forma, tampoco sirve de mucho, porque su constante autorreferencialidad y metaironía desacreditan cualquier intento de aproximación.

Es cierto que el libro y en general la lectura en Latinoamérica no alcanzaron a transformarse en una forma de comunicación más eficiente socialmente que en España, por lo que nunca estuvo realmente en el centro de la comunicación, por delante siempre estuvo la radio. Sin embargo, ni la radio ni la prensa penetraron en la escuela como lo hizo la televisión y luego Internet. Al inicio, la primera fue casi siempre rechazada en el contexto educativo a causa de la función exclusiva de entretenimiento que se le asignó socialmente, para luego ir ganando espacios; la segunda, en cambio, fue considerada desde un comienzo una herramienta de acceso a la llamada sociedad de la información – *quien posee información, posee poder*, rezaba el lema-, por lo que se transformó de inmediato en una herramienta educativa. Es así como la comunicación y en el aprendizaje dejan de tener el libro como principal medio de conocimiento y entretenimiento, mientras la prensa y la radio son desplazados por la televisión: la cotidianidad diversifica sus formas de comunicación social. Actualmente la atención se centra en un medio de medios, Internet, que cumple al mismo tiempo todas las funciones de los medios masivos de comunicación, así como la comunicación entre individuos y grupos de manera pública –redes sociales principalmente-.

Ahora bien, las influencias en los autores de las que hablábamos anteriormente no se producen por el mero contacto con las influencias globales, sino que se establecen en un contexto, en un espacio, en una comunicación cotidiana, en una interacción diaria. Hace algunas páginas atrás esbozábamos someramente los espacios físicos y los espacios virtuales en los que se producía la interculturalidad. Los primeros, son geográficos y establecen los lugares donde la multiculturalidad se asentará por medio de estructuras legales, instituciones y convenciones sociales. Los virtuales, en cambio, no están tan férreamente delimitados, justamente porque han tendido a lo largo del proceso globalizador a ir aumentando cuantitativamente el desvío del control hegemónico nacional, dejando “expuestos” a la interculturalidad a los sujetos y sus construcciones

identitarias: el salón, la oficina, la habitación se transforman en fronteras porosas del encuentro intercultural, donde los sujetos pueden elegir a través de un amplio repertorio de símbolos que los identifican y que solo se estabilizan y se definen parcialmente al momento de la representación.

### **2.3. Mecanismos de influencia y cambio cultural: hibridación y transculturación**

La ampliación de los espacios de contacto intercultural provocados durante la modernidad por los medios de comunicación y las industrias culturales, ha generado el desarrollo de espacios virtuales, es decir, espacios públicos a través de los cuales se distribuyen símbolos, significados y referentes que no pertenecen a la cultura local. Sin embargo, los espacios culturales no se restringen exclusivamente a los espacios físicos públicos, sino que reconvierten *virtualmente* los espacios privados en públicos a través de la proyección de estos últimos en los primeros. Estos espacios virtuales, que comprenden una frontera de encuentro multicultural en los que se pueden producir interacciones culturales, se corresponden en cuanto espacio difuminado de interacción cultural, en cuanto espacio practicado, aunque las normas de interrelación de los espacios físicos no se corresponden estrictamente con las de los espacios virtuales.

Con todo, los espacios virtuales se han hecho cotidianos en muchos lugares del planeta, provocando una influencia importante en las construcciones identitarias colectivas e individuales, a causa del descentramiento de la identidad nacional como pilar unificador de lo nacional, cuestión provocada por la intervención de una amplia gama de repertorios derivados de los flujos culturales a los que se ve expuesto todo Estado y nación que pretende alcanzar su propia modernidad.

Justamente, esos procesos de construcción y funcionamiento de la identidad cultural que trabajan dentro de los espacios interculturales, en el punto en el que los flujos se cruzan y negocian –espacios virtuales-, terminan infiltrándose en el *habitus* y la construcción de los imaginarios en los espacios fronterizos. Estos espacios fronterizos son cercanos a los espacios *in-between* a los que hace referencia Homi Bhabha, pero más cercanos a la oralidad y a la artesanía que a la literatura o el arte canonizados –

institucionalizados- por la hegemonía explicados por el autor indio. Por lo que entendemos a esos espacios fronterizos como más cercanos a los usos diarios como diría de Certeau o a la participación activa de las masas según Martín Barbero, es decir, a la participación activa del receptor y de su propio repertorio cultural.

Así, al decir de García Canclini:

Las identidades de los sujetos se forman ahora en procesos interétnicos e internacionales, entre flujos producidos por las tecnologías y las corporaciones multinacionales; intercambios financieros globalizados, repertorios de imágenes e información creados para ser distribuidos a todo el planeta por las industrias culturales. Hoy imaginamos lo que significa ser sujetos no solo desde la cultura en que nacimos, sino desde una enorme variedad de repertorios simbólicos y modelos de comportamiento. Podemos cruzarlos y combinarlos. Somos estimulados a hacerlo con la frecuencia de nuestros viajes, de los viajes de familiares y conocidos que nos relatan otros modos de vida, y por los medios de comunicación que traen a domicilio la diversidad ofrecida por el mundo (García Canclini, 2004: 161).

A partir de lo dicho por el autor vale la pena destacar que somos sujetos que construimos nuestra identidad desde la recolección de repertorios simbólicos, provengan de la cultura en la que nacimos o no, y del *habitus*. Y en este sentido nos parece que la influencia que puede tener sobre nosotros un repertorio simbólico que no se corresponde con la cultura en la que nacimos, depende en buena medida de cómo se conforme el *habitus*, es decir, de qué tan permeable sea a la irrupción de repertorios culturales *otros*.

Es curioso que García Canclini ponga como ejemplos “nuestros viajes, de los viajes de familiares y conocidos”, estableciendo un contraste con aquello de “que traen a domicilio la diversidad ofrecida por el mundo”, pero que no haga referencia al espacio liminal en el que se (re)producen los imaginarios desde la sala de estar, la navegación en un teléfono inteligente –estemos dónde estemos se genera este ámbito de privacidad parecido al del Walkman-, donde son los medios los que cumplen la función con las que ejemplifica en primer lugar. Los medios pasan a tomar el lugar de los viajes que nos estimulan a la vez que los parientes que nos cuentan de sus viajes, pero no solo cuando viajan –a menos que nuestros parientes sean vendedores viajeros o pilotos, por ejemplo-, sino diariamente. Y esa es parte también de la construcción del *habitus*, como explica Bourdieu cuando habla de la familiarización de las prácticas que se reproducen

mediante los mismos esquemas generativos que han formado las nuestras, esquemas que se alojan dentro de las divisiones sociales: “El espacio habitado -y en primer lugar la casa- es el lugar privilegiado de la objetivación de los esquemas generadores” (Bourdieu, 2007: 124). No obstante, Bourdieu parece pasar por alto que dentro de este “espacio habitado” y “lugar privilegiado”, estamos invadidos, por llamarlo de alguna manera, de símbolos y modos de significación que no son propios de la familia ni del grupo o grupos sociales en los que nos desarrollamos, porque la interculturalidad deja de ser una cosa limitada a ciertos espacios físicos específicos y se transmite a través de los medios; ya no son solo nuestros viajes o nuestros parientes los que nos transmiten lo que no conocemos, ahora todo esto se mezcla con el *habitus* y genera nuevos imaginarios.

Finalmente, esta interacción intercultural inevitablemente provoca que repertorios simbólicos de diferentes culturas se cuelen en el lugar privilegiado de formación del *habitus* para generar una *hibridación*. La hibridación como la propone García Canclini (2001: 259-319) está relacionada semánticamente con una red de conceptos: mestizaje, sincretismo, creolización, contradicción, mezcla y transculturación, donde los primeros tres suelen ser utilizados como antecedentes o equivalentes del concepto de hibridación, aunque los tres suelen referirse a “procesos tradicionales, o a la sobrevivencia de costumbres y formas de pensamiento premodernos en los comienzos de la modernidad”. Aunque el autor retoma el concepto de mestizaje y lo asocia con la hibridación, lo hace para extraer de él las consecuencias de ambos procesos, tan cercanos en sus acepciones biológicas, y que se ven enriquecidas, en sus conflictos, negociaciones y cooperación, a causa de la globalización. En este sentido entonces, entiende que la hibridación se construye para “designar las mezclas interculturales propiamente modernas, entre otras, las generadas por las integraciones de los Estados nacionales, los populismos políticos y las industrias culturales” (García Canclini, 2001: 22-23), donde el término implica “un proceso de intersección y transacciones”, que hace posible que “la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad”. Sin embargo, como bien advierte el autor, es útil tratar de evitar las versiones demasiado amables del mestizaje, por lo que “conviene insistir en que el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación”, de manera que pueda reconocerse “lo que contienen de desgarramiento y

lo que no llega a ser fusionado” (García Canclini, 2001: 20). Este argumento nace de las críticas hechas, entre otros, por Cornejo Polar<sup>74</sup>, donde apunta al sentido estable e infructífero de los dos términos en sentido biológico, y por otro lado, a la felicidad de las fusiones realizadas, olvidando las confrontaciones y lo que no se deja hibridar. Con respecto a la primera parte de las críticas, el autor argentino vuelve a poner el énfasis en el carácter transitorio e inestable de las identidades que se ciñen al proceso de hibridación. “Estos procesos [...] de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad” (García Canclini, 2001: 20), afirma, para explicar en el siguiente párrafo, que “no es posible hablar de las identidades como si solo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlos como esencia de una étnia o una nación” (García Canclini, 2001: 20). En este sentido, lo que ocurre con los movimientos identitarios muestra un proceso de selección de elementos de distintas épocas que son articulados por los grupos hegemónicos en una narración que “les da coherencia, dramaticidad y elocuencia” (García Canclini, 2001: 20). Con todo, respondiendo a la siguiente crítica, el antropólogo reconoce que fue desafortunado en el cúmulo de ejemplos que entregó cuando elaboró por primera vez su propuesta, asumiendo que efectivamente, no todas las hibridaciones son felices y que contiene un conjunto de elementos contradictorios en constante conflicto.

La metáfora de la *hibridación* hace referencia por tanto a una especie de red de malla, donde cada punto hibridado da paso a otro punto hibridado, un proceso en constante movimiento, dinámico. El proceso de hibridación no está constituido de elementos puros, sino de elementos que ya han superado diversos procesos de hibridación. La hibridación se compone de tres procesos clave: la descoleccion, que implica un quiebre y una mezcla de las colecciones que organizaban sistemas culturales; la desterritorialización de símbolos y procesos de significación; y, tercero, su reterritorialización y la expansión de géneros impuros. Veámoslo en más detalle.

La descoleccion implica, en primer lugar, una colección que establece un orden y por tanto jerarquiza los bienes en arte culto y folklore, por ejemplo, por medio de colecciones que han designado especialistas en la materia. Así, la literatura, el arte y historia se establecen a través de las colecciones en los museos o en las bibliotecas cuando estos se utilizaban solo para guardar, consultar y exhibir colecciones, definiendo

---

<sup>74</sup> En su artículo “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas” (1997), sobre la primera edición de *Culturas Híbridas* –de 1989–



evidentemente, lo que pertenece a ellas y lo que no. Al mismo tiempo, los sujetos pueden coleccionar estos bienes como capital simbólico sin la necesidad de poseerlas físicamente, ya que basta solo con el hecho de conocer su orden. Del mismo modo las artesanías se coleccionan en las ferias populares, mercados urbanos y fiestas populares donde se repiten ritos y costumbres tradicionales. Sin embargo, ni los museos ni las bibliotecas son hoy solo lugares de colección, en ellos hay performance y exposiciones itinerantes e interactivas que se adaptan a formas de conocimiento más amplias y que pretenden informar y educar al visitante; ya no solo acogen el arte clásico, culto o canonizado o colecciones etnográficas, sino que comparten espacio tanto con exposiciones de diseño industrial y gráfico, como con el cómic, el merchandising, las películas en DVD, los discos musicales que van desde el metal hasta la música clásica y contemporánea, pasando por la música electrónica y ritmos de diferentes localidades del globo. Por otro lado, las artesanías ya no se encuentran solo a la orilla de la carretera o en los espacios rurales donde eran fabricados, sino que han saltado al espacio urbano, territorio privilegiado para la hibridación según el autor, mezclándose entre productos masivos, industriales y cultos.

Así se van desvaneciendo las clasificaciones que tozudamente siguen separando lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo. Las culturas ya no se agrupan de manera estable, o más bien dicho, ahora es más perceptible la velocidad de cambio a causa de la globalización. Las colecciones ahora reestructuran su composición con las modas que se cruzan todo el tiempo y que, además, cada usuario puede personalizar a través de dispositivos como la fotocopidora, que permite desencuadernar libros y antologar lo que consideramos necesario de ellos; permite la fragmentación, que al mismo tiempo da un acceso más eficaz a ciertos contenidos, por ejemplo, el compendio de extractos necesarios para realizar un curso o el melómano que ya no necesita comprar discos para escuchar las canciones que más le gustan –si no prefiere escuchar los discos-, basta con comprar esas canciones en la red y hacer su propia lista de reproducción.

A lo anterior se suma un conjunto amplio de dispositivos que permiten esta personalización de colecciones, su fragmentación y un rearrreglo cultural: los videoclips, que a través de la selección de imágenes, música y letras recogen fragmentos de otros textos para insertarlos a modo de intertextos en sus producciones ordenándolos bajo diferentes criterios según el deseo, la estética o la necesidad de los creadores de la

representación. Así tenemos, aquellos videoclips que, por ejemplo, presentan formas de narrativa sostenidas por elementos audiovisuales que unen precariamente fragmentos, como ocurre en el video *Sabotage* de Beastie Boys, cuya referencia intertextual principal son la películas y series de policía de los setenta y principios de los ochenta; o aquellos que son más conceptuales –la mayoría de los videoclips-, como *I am the walrus* de The Beatles, cuyo principal intertexto son los libros de Alicia de Lewis Carroll, o como el video de la versión de *Imagine* de John Lennon que realizó la banda A perfect circle, y cuyos intertextos principales son la canción original del fallecido Beatle y los programas informativos de televisión, formato que se usa parcialmente en el video; o aquellos que mantienen formas narrativas más clásicas como *Take on me* de A-ha, usando como elemento intertextual las tiras cómicas para completar su narración.

La recomposición de las colecciones en función de la exposición a nuevos repertorios culturales también está dada hoy en día por los aparatos de grabación y edición de material audiovisual, cuya eficiencia, abaratamiento de costos y facilidad ha dependido hasta ahora del desarrollo tecnológico. Lo anterior facilita la masificación de este tipo de representaciones culturales que antes estaba restringida a profesionales, a causa de la complejidad técnica, o a las clases acomodadas, debido al costo de productos que cualquiera pudiera usar. Estas mismas herramientas permiten la personalización de colecciones con menor costo y que ocupan menor espacio físico –reproducciones de obras pictóricas o fotográficas en archivos de imagen, libros en archivos de texto, diferentes composiciones musicales en formatos de compresión de sonido-. De este modo, todo lo anterior se transforma en herramientas para generar nuevas significaciones y, al mismo tiempo, hacer más sencilla su distribución.

Esto nos permite tomar conciencia de que dentro de las estrategias descoleccionadoras y desjerarquizadoras de la tecnología existen asimetrías entre los países con mejor y más fácil acceso a la tecnología –que no se reduce exclusivamente a diferencias generacionales-, ya sea que tengan mayor poder adquisitivo o sean fabricantes, y aquellos tienen un acceso mucho más restringido, limitando al mismo tiempo las posibilidades de acceso a las innovaciones en el campo y de adecuación a las propias necesidades. Esto incide inevitablemente en la velocidad y profundidad con que la sociedad y la cultura cambian. En otras palabras, la brecha digital entendida como incapacidad de conexión se mantiene aún, a pesar de los “esfuerzos” realizados por

gobiernos y privados; como también se mantiene entendida en cuanto incapacidad de uso eficiente de la conexión por falta de conocimiento de las herramientas de hardware o software (Castells 2004b, 2004c; Rosa 2014; cf. Fernández del Moral 2012), debido principalmente a las iniquidades de acceso existentes en casi todo el mundo.

Ahora bien, quienes tienen acceso al uso de los aparatos de grabación y reproducción como la fotocopidora, las grabadoras de DVD, de Blue-Ray, las cámaras portátiles o cualquier herramienta audiovisual o de tratamiento de imágenes, tiene la capacidad no solo de descoleccionar y desjerarquizar, sino que puede elaborar sus propios símbolos y productos, de manera semi-industrial –como también ocurrió con las grabadoras de cintas magnéticas, principalmente VHS y casetes-, que se distribuyen a través de las redes sociales, OVP –siglas en inglés para Online Video Platform, que hace referencia a sitios web como Vimeo, Dailymotion o Youtube-, o sitios y dispositivos –plataformas P2P como Torrent, eMule o Soulseek- de descarga e intercambio de música en medios digitales. Estas herramientas a la vez que han ayudado a la descoleccionación y desjerarquización de los repertorios culturales considerados estables –los constructos nacionales, por ejemplo-, también han sido usadas como distribuidoras de réplicas no autorizadas de material con derechos de autor. Esto junto a las relocalizaciones van a dar nacimiento a los géneros híbridos como el graffiti.

En segundo y el tercero de los procesos de la hibridación, la desterritorialización y la reterritorialización respectivamente, apuntan primero hacia una pérdida de relación entre la cultura y los territorios físicos y sociales, y, paralelamente, a ciertas relocalizaciones parciales de las nuevas producciones simbólicas. Esto se produce fundamentalmente en los últimos cuarenta años a causa de la transnacionalización de los mercados simbólicos y las migraciones. En este punto, cabe señalar que la propuesta de desterritorialización propugnada por Arjun Appadurai<sup>75</sup> solo apunta a la desterritorialización desde una perspectiva más netamente material, es decir, relacionada directamente con la migración, con el movimiento de flujos de personas, de información, de ideologías, de imágenes, etc., perspectiva que a las luces de esta investigación se centra demasiado en el movimiento de los flujos y tangencialmente en los procesos de cambio, ya que solamente constata que estos se producen, pero no de qué manera inciden o evolucionan.

---

<sup>75</sup> En su artículo “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy” (1990), publicado un año después de la publicación original de *Culturas Híbridas* de García Canclini

En cuanto a la transnacionalización de los mercados simbólicos, es necesario tener en cuenta la relación que se da entre lo nacional y lo popular para poder entender la relocalización. Como explicábamos anteriormente, lo popular tradicional rural es idealizado con el fin de servir a la conformación de lo nacional y así comenzar el desarrollo hacia la modernidad –o sus intentos-, por obra de las élites nacionales en muchos países no metropolitanos, cuestión que dio sustento a la construcción de una identidad nacional estable y que se definió por oposición a lo extranjero. García Canclini postula que esta tensión fue desarrollada por la teoría de la dependencia a través de la pareja nacionalismo/cosmopolitismo, que apuntaba a que era posible explicar las relaciones entre la metrópolis y los países periféricos a través del enfrentamiento entre el imperialismo y las culturas nacionales-populares, es decir, el enfrentamiento entre lo ajeno y lo propio en una oposición maniquea. Si bien esta teoría ayudó a develar los mecanismos del centralismo metropolitano de producción artística, científica y comunicacional, no permite explicar la expansión económica, tecnológica, industrial y cultural de los países que no son conocidos históricamente como metropolitanos; como tampoco da cuenta de la necesidad de los países centrales –donde se generan estas producciones- de flexibilizar sus fronteras para conectar economías, sistemas tecnológicos y culturales a través de diferentes tratados y organizaciones supranacionales.

Aún afirmando que los beneficios de estas uniones se concentran principalmente en la burguesía, han permitido un mayor acceso a la información, gracias a la tendencia a la instantaneidad global y el *tayloring* de imágenes y saberes internacionales a los hábitos y conocimientos de cada país, entregados a través de las comunicaciones y las industrias culturales. Más precisamente, en palabras de García Canclini, “la deslocalización de los productos simbólicos por la electrónica y la telemática [...], impiden seguir viendo los enfrentamientos de los países periféricos como combates frontales con naciones geográficamente definidas” (2001: 282), esto porque muchos de esos productos simbólicos pasaran a formar parte de un nuevo repertorio cultural, provocando un cambio cultural.

Por otro lado, las migraciones funcionan desde antiguo como generadoras de desterritorialización, pero con el advenimiento de la modernidad y la globalización, han tomado un lugar preponderante en la hibridación. Octavio Paz (1950/1986), en su

ensayo “El pachuco y otros extremos”, habla de las particularidades de algunas bandas de mexicanos e hijos de mexicanos inmigrantes en Estados Unidos, que son excluidos, rechazados por la sociedad norteamericana, porque no son parte de ella, pero ellos tampoco reivindican su origen. Así Paz apunta la paradoja: “El ‘pachuco’ no quiere volver a su origen mexicano; tampoco –al menos en apariencia- desea fundirse a la vida norteamericana” (Paz, 1986: 13). Pero a pesar de ser parte de la “cultura de la frontera”, como llama García Canclini al ejercicio de los espacios liminales, la cultura del pachuco parece reterritorializarse en el mismo lugar donde se encuentra a través de su propio ejercicio, es decir, los pachuchos están produciendo significados independientes, propios; los elaboran, los distribuyen y los consumen, a través de sus bandas y estar en ellas requiere de una vestimenta, un lenguaje, formas de relacionarse con el entorno que son las que establecen las diferencias con otros grupos. En efecto, hay esquemas que se aprenden y se repiten, hay imaginarios que se proyectan y repertorios que se incorporan, se superponen y se rechazan.

Es posible, sin embargo, poner un ejemplo más actual y que no sea sencillo de explicar desde la subalternidad o de la teoría colonialista. En el primer capítulo apuntábamos que la globalización, si bien es un imaginario que se genera desde las localidades, ese imaginario está condicionado por una centralidad que se establece de una manera transnacional y que incide a través del mercado de los símbolos de diferentes maneras, dependiendo de la localidad que alcance. Desde esta perspectiva entendemos que la globalización no solo proyecta imaginarios propios o de terceros, sino que se apropia de elementos de repertorios que no pertenecen a la centralidad para reelaborarlos, distribuirlos y que los consuman quienes fueron los que alimentaron originalmente la reelaboración. Podríamos hablar de los movimientos humanos que salieron desde el tercer mundo para asentarse en el primero, exilios de las dictaduras latinoamericanas o africanas a EE.UU. o a Europa y cómo desde ahí han ido elaborado procesos de significación y representación propios. Dos ejemplos interesantes pueden ser Junot Díaz y Marjane Satrapi.

El primero es un escritor nacido en República Dominicana donde vivió hasta los seis años cuando su familia emigró a New Jersey, ahí prosiguió con sus estudios, obtuvo una maestría en artes liberales y publicó su primera novela *La maravillosa vida breve de Oscar Wao* (2013). Lo más interesante de esta novela desde la perspectiva de esta

investigación es que se trata de la saga de una familia dominicana inmigrante en *New Jersey* cuyo hijo, Oscar De León, es un *nerd* con sobrepeso y habilidades sociales limitadas que gusta de los juegos de rol, la ciencia ficción, los relatos fantásticos y que sueña con transformarse en el próximo J.R.R. Tolkien. Oscar es un chico que se siente apartado de la cultura en la que vive porque no sabe cómo encajar dentro de alguna de las categorías sociales, ni las “americanas” ni las dominicanas, y aunque se reconoce como dominicano, su familia y amigos lo ponen en duda a causa de su falta de hombría –que se traduce en que no logra hablar con las mujeres y porque es un nerd gordo-. Pero no solo el protagonista, el tema -un chico creciendo entre dos mundos: el país de donde proviene y el país donde vive, que también es parcialmente una mini reconstrucción del país de donde viene-, o la trama pertenecen a ese mundo liminal, sino también la marcada influencia de la estética de García Márquez, que a su vez se ve influenciado estéticamente por William Faulkner, y de Foster Wallace, de quien toma la forma de las notas de *The Infinite Jest* para aplicarlas a su propia novela. Finalmente, también cabe destacar el uso de neologismos y de spanglish, que compondrían algo así como las mínimas unidades significativas de hibridación en el texto y que evidenciaría el espacio en que los repertorios culturales se intersectan e interrelacionan, provocando que los elementos de esos repertorios o bien se mantengan de sus respectivas culturas, incapaces de hibridarse; o bien se superpongan, generando paradojas, contradicciones y tensiones; o bien se adhieran y complementen a la construcción cultural.

En esta misma línea, Marjane Satrapi es una directora, guionista e ilustradora franco iraní que pasó toda su infancia y parte de su adolescencia en Irán, donde presenció la revolución de 1979, para luego pasar una temporada en Austria y volver a Irán a graduarse de comunicación visual. Toda esta etapa de su vida quedó plasmada en su novela gráfica autobiográfica *Persepolis* (2008), con viñetas influenciadas por el dibujo del comic francés y escrita en lengua francesa, para hablar de su vida en Irán y Austria.

Ambos trabajos no solo han sido multipremiados en Estados Unidos y Francia<sup>76</sup>, sino que también han generado escuelas estéticas de las que se han alimentado otros artistas u otras tendencias. Y quizás, escapando un poco de la estética entendida tradicionalmente, podríamos mencionar el California Sushi, tipo de preparación que no

---

<sup>76</sup> País que resulta paradigmático en la preservación cultural de la nación.

pertenece a la cocina típicamente japonesa. Efectivamente el sushi es una de las formas de comida más conocidas provenientes del país oriental, sin embargo, esta preparación originalmente no poseía variantes como al aguacate, la mayonesa o quesos cremosos en su preparación, que fueron adaptadas al público occidental en Vancouver, Canadá, y Los Ángeles, Estados Unidos, y que finalmente crearon una nueva forma de cocina experimental (Issenberg, 2007). Estos casos tampoco resultan aislados, sino que simplemente son aquellos que se pueden mencionar rápidamente sin hacer un estudio etnográfico y sin tener que recurrir a los ejemplos de siempre, como los inmigrantes que han generado nuevas líneas de pensamiento en los centros de conocimiento a partir de sus propias vivencias e ideología desde los países periféricos o grupos marginales, con Edward Said o Gayatri Chakravorty Spivak, entre ellos; o aquellos que han generado nuevas formas estéticas o filosóficas como Joseph Conrad, Milan Kundera o Emile Cioran. Con todo, no resultaría difícil constatar que entre las comunidades de inmigrantes afincadas en un país se tienda a replicar las costumbres y los ritos que vienen desde las culturas de origen, y que sin embargo, el paso del tiempo y el grado de adaptación de los inmigrantes provocaran cambios en esas costumbres y ritos, cambios que serán más profundos en la siguiente generación, dependiendo del contacto y aceptación de otros repertorios culturales, así como también de la capacidad de apertura del repertorio local, y la influencia que pueda ejercer el extranjero sobre la cultura. Paralelamente, mientras mayor sea la adaptación a las diferencias que se establecen con el medio en el cual se vive, mayor será la probabilidad de que se hibriden repertorios culturales diferentes. Y es a partir de lo anterior que los inmigrantes afincados en un espacio territorial definido -ghettos, por ejemplo-, comenzarán a realizar sus propios procesos de significación, representando de diferentes maneras su propia cultura y la que los acoge. En general, este tipo de hibridación relacionada con la inmigración ha ocurrido desde hace mucho, pero los movimientos migratorios multidireccionales han aumentado en los últimos cuarenta años a causa de la globalización, un nuevo añadido que agudizó los factores por los que la gente decide dejar su país o su lugar de residencia para arribar a países de la región o del mundo que prometan mejores condiciones económicas y/o sociales.

Lo que evidentemente llama más la atención es el primer factor, la transnacionalización del mercado de símbolos, en los que aquella cultura que se adentra

en una cultura y proyecta en ella su mundo desterritorializado y reterritorializado, fragmentariamente, y que compite con otras culturas que se cuelan dentro de la misma. Un ejemplo que resulta interesante es el recurso que utiliza Javier Cercas en su novela *Las leyes de la Frontera* (2012), donde utiliza la serie japonesa *La frontera azul* (CCTV y NTV, 1973; título original: *Suikoden*) como correlato de la historia. En la novela, Ignacio Cañas, uno de los mejores abogados de España es entrevistado por un escritor que planea escribir sobre el Zarco –personaje inspirado en Juan José Moreno Cuenca, El Vaquilla-, delincuente que Cañas conoció uniéndose a su banda cuando era un adolescente en el verano del 1978. La novela puede ser leída como una narración local sobre la vida de la transición española o, más profundamente, como una alegoría de la bondad o la inocencia de los proscritos que luchaban, a través del bandidaje y la ayuda del débil, contra el poder impuesto por un regente déspota y absoluto, que choca con la realidad más degradada y degradante. La versión idílica del bandidaje contra el tirano es la historia que se plantea en la serie japonesa, y es el correlato de la visión idílica que tiene Cañas –alias «Gafitas»- acerca de El Zarco y su banda, visión que es desmitificada finalmente por un cúmulo de incertezas, celos y mentiras que terminan provocando la desconfianza y a su vez la salvación de Cañas, desvelando paralelamente la decadencia y patetismo de la banda. El final de esa decadencia es retratada en toda su crudeza primero en el hundimiento y muerte de El Zarco en la cárcel y luego en el epílogo, cuando Cañas va a visitar ya adulto a la Tere, ex-integrante de la banda y de quien se enamoró, y la encuentra sumida en la miseria<sup>77</sup> económica, física y espiritual. Y es quizás por esta razón que esta parte de la novela se titula “La verdadera historia de

---

<sup>77</sup> «Hola, Gafitas», decía. «Soy Tere. Ven a verme cuanto antes» Luego añadía un número y un piso de la calle Mimosa, en la Font de la Pólvora [...]. El barrio me produjo la misma sensación de siempre, una sensación de pobreza y suciedad enquistadas; pero la gente, que abarrotaba las calles, parecía contenta [...]. En el portal intenté encender la luz de la escalera, pero no funcionaba y tuve que subirla a oscuras, palpando las paredes descascaradas. Olía mal. Al llegar a la puerta del piso que me había indicado Tere apreté el timbre, pero tampoco funcionaba, y cuando iba a llamar a la puerta con la mano me di cuenta de que no estaba cerrada. La abrí del todo, recorrí un pasillo mínimo y desemboqué en una salita; allí estaba Tere, sentada en un viejo sillón de orejas, con una manta sobre las piernas y mirando por la ventana [...]. Tenía mal aspecto: estaba muy demacrada, con grandes bolsas oscuras bajo los ojos y los huesos muy visibles en la cara; sus labios, que habían sido colorados y carnosos, estaban secos y pálidos, y respiraba por la boca [...]. Esta es mi casa. Pero aquello, la verdad, no parecía una casa; más bien parecía un garaje abandonado: las paredes del cuarto eran grises y estaban llenas de manchas de humedad; no había más muebles que una mesa de formica, un par de sillas y, en el suelo, frente a Tere, un televisor viejo y apagado; también en el suelo vi papeles de periódico, colillas tiradas, una botella de Coca-Cola de litro vacía” (Cercas, 2012: 366 – 367).



Liang Shan Po”, en referencia a la corrupción de esa idealidad encarnada por la banda a la que Cañas perteneció el verano de 1978.

El procedimiento de representación de una cultura quinqui y de España en plena transición, en Girona, en el año de 1978, implica que Cercas trata de hacer una elaboración ficticia y mimética de la *realidad*. Hay estrechas relaciones entre la Girona real y la de la ficción, y entre personajes y personas, como la figura de El Zarco y El Vaquilla respectivamente. También existe un correlato dentro de la obra que refiere a la separación que existía entre los quinquis y la gente de clase media en Girona delimitada por La Devesa y el río Ter (Vilas-San Juan, 2012), del mismo modo en *La frontera azul*, programa emitido por primera vez el verano en el que está ambientada la obra, transmitido por TVE y constante correlato de la novela, hace referencia a un río, el Liang Shan Po, que separa a los bandidos de las tierras del emperador.

Cuando Cercas intenta representar la realidad a través de procedimientos de mímesis, es decir, por medio del realismo estético –con estratégicos insertos autobiográficos-, recurre a los repertorios culturales que tiene a mano y que impactan dentro de su realidad o de la realidad de la cultura que quiere representar: inserta la representación de una novela china realizada por una serie japonesa en una novela española, que se encuentra contextualizada en la transición nacional de la dictadura franquista a la democracia, que habla de la cultura quinqui y que relaciona con los rebeldes del otro lado del río, a saber, la banda de El Zarco y la de *La frontera azul*. Así, se produce un nivel de identificación entre el imaginario de Cañas con la serie y el imaginario de lo que es la banda. Por último, parece interesante notar que Cercas es uno de los buenos escritores españoles contemporáneos que trata de la memoria nacional – como ya lo ha hecho magistralmente en *Soldados de Salamina* (2001) y de una forma interesante en *Anatomía de un instante* (2009)-, tema ineludible en buena parte de su última obra y que, si bien esta penúltima novela no es una novela que se relacione directamente con la memoria histórica, sí tiene un marco epocal en el que se desarrollan los recuerdos de Cañas, que no es inocente, y dentro de ese contexto se inserta la correferencia mencionada, como parte de esa España y esta España. De este modo, fragmentos del repertorio chino y japonés mediatizados y mediados se unieron a la cotidianidad de España en plena transición, los recuerdos de Cañas y la representación de Cercas así lo atestiguan. La idealización de la banda de El Zarco, la lucha contra los

burgueses y la separación del río son parte del imaginario de la serie japonesa, basada en la novela China, que sirven como correlato de la cotidianidad de El Gafitas, añadiendo esos elementos míticos a la construcción de identidad grupal, en otras palabras, añadiendo repertorios culturales externos a una producción cultural de España, y además apropiándose de ellos a través del correlato.

Sin embargo, el influjo de esas culturas no es un influjo central en Occidente según la teoría de la hegemonía de la globalización cultural y económica, entonces ¿cómo puede tener influencia dentro de la representación nacional de otra cultura? Porque, como se explica al final del primer capítulo, hay flujos menores de localidades periféricas que también forman parte de lo que una localidad considera globalización.

La última parte del proceso de hibridación lo componen los géneros híbridos que son aquellas formas de expresión que nacen naturalmente del cruce de diferentes formas de expresión y de la descolección y desjerarquización de repertorios culturales en conjunto con la relocalización. Aquí García Canclini propone que el *graffiti* y las *historietas* son dos exponentes importantes de estas nuevas formas, “lugares de intersección entre lo visual y lo literario, entre lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva” (2001: 306). Analizando un poco más la proposición del autor argentino, nos damos cuenta que si consideramos el nacimiento de las historietas –comic strip-<sup>78</sup>, en el seno de los medios de comunicación, se hace difícil asumir el desplazamiento de lo industrial y masivo. En todo caso, a estos exponentes híbridos podríamos agregar el *Blog*, los *Gif* y *Memes*

El graffiti contemporáneo y en general el arte urbano establece su nacimiento entre la marca personal o territorial –tag-, un mensaje político, social y una forma de expresión y representación artística –no solo una “referencia estética”, como apunta García Canclini- de grupos o individuos que no poseían formas de distribución en circuitos comerciales, políticos y en medios masivos. De hecho, mucho arte urbano era y sigue siendo anónimo o de carácter colectivo, firmado por grupos o consignas, que funcionan con un lenguaje entre jerga, frases populares y giros publicitarios, y por sobre

---

<sup>78</sup> La historieta nace en los periódicos como una forma de entretener, informar y educar a las masas. Luego es desarrollado por individuos que artesanalmente han elaborado sus tiras en una mezcla entre lo culto y lo popular y estas luego se han comercializado, pero en ese caso sería mejor apuntar que el fanzine, en algunos casos, nace como una mezcla de panfleto informativo con entretención y que por lo general cumple el rol de entregar contenidos a un grupo definido, con una estética definida y con las expresiones correspondientes a ese grupo, pero cuando el fanzine se profesionaliza y masifica, pasa a ser una revista. Ejemplo claro y patente de esto es la revista musical Rockdelux.

todo efímero, esto último debido a que en general se consideran al arte urbano como decoración intrascendente o como vandalismo. Por lo mismo, no se puede reducir a la mera escritura en la ciudad como lo hace el autor argentino, ya que además esta forma de arte tiene conexión con el muralismo, la pintura clásica y el diseño gráfico en su evolución. El ejercicio del arte urbano es tan amplio que va desde los típicos rayados en los monumentos o sitios clave de la ciudad, marcas territoriales que explicitan una protesta hacia un orden impuesto; rayados como los de “acción poética” –una consigna más que un individuo o grupo organizado-, que pretenden ser más literarios o humorísticos, distribuyendo su mensaje a través del posicionamiento estratégico dentro de la ciudad o el barrio, y poniendo acento en el aspecto verbal antes que en su imagen; hasta los ejercicios de arte urbano como los de Banksy, Swoon o Fairey, donde se mezcla el mensaje publicitario, con la crítica social, y puede apreciarse la interacción de elementos populares y cultos, la desacralización o perversión de íconos pop en la misma medida que las obras cultas, a través de ejercicios artesanales o semi-industriales que funcionan por el mismo principio de valla publicitaria que pretende la masificación del mensaje. Sin embargo, paulatinamente algunas de estas obras han alcanzado las galerías, y a pesar que mantienen cierto espíritu de arte urbano, son pensadas para un espacio privado –opuesto al concepto de arte urbano, y por tanto, público-, excepto aquellas que han sido extraídas de los sitios donde habían sido colocadas. Esta canonización implica una tendencia hacia la profesionalización de esta expresión y su institucionalización como un nuevo género artístico. Efectivamente, aquí hay todo un entrecruzamiento de géneros, estilos, concepciones e influencias artísticas, populares y repertorios culturales que van de un lado hacia otro (Irvine, 2012; De Melker, 2011).

El Weblog o Blog es una herramienta digital que permite publicar en línea, en un servidor proveedor del servicio, cualquier cosa que uno desee, desde un diario de vida hasta una recopilación de recetas de cocina, pasando por información estructurada de forma periodística por reporteros independientes, grupos informativos o grupos en general que publican las noticias que les ocurren, o publicaciones que pretenden experimentar con diferentes tipos de arte. El blog es una herramienta de entretención, información y creación, ya que no solo permite la edición y publicación de textos, sino también de imágenes –video, gif, meme y fotografía-, sonido –podcast, midi, mp3, etc.- e hipertextos. De hecho, quién acuñó el término “Weblog”, John Barger, confesó en una

nota que su weblog, y por extensión todos los posteriores, no era una recopilación de noticias o un diario de vida, sino que “his site amounted to something of a day-to-day log of his reading and intellectual pursuits--and because it was online, he called it a ‘Weblog’”. Luego agrega en la nota con respecto a otro de los padres del blog, Dave Winer: “‘Winer called them ‘news pages,’ but I didn’t plan to do mainly news, but rather anything I found that I thought was worth reading or visiting’” (McCullagh, 2007). En términos burdamente sencillos, es una herramienta que permite crear una página web personalizada, que es posible diseñar y programar sin tener mayores conocimientos en ambas áreas. El blog nace pasada la segunda mitad de la década de los 90 cuando un grupo de gente en la red comienza a publicar páginas al modo de diarios de vida, información o recopilación de eventos diarios. Luego Blogger se transformaría en la primera plataforma que permitió la masificación de los blogs, que gracias a la simplicidad de uso de su estructura, crea la herramienta que permite producir las páginas y facilita el acceso a la publicación de material en Internet. Es popular porque cualquiera que tenga acceso a la herramienta puede fabricarlo, es masivo, porque su misma publicación en la red implica su masividad –siempre que esté bien etiquetado, para hacer eficiente su búsqueda<sup>79</sup>- y mezcla todo tipo de elementos: la información periodística con la informal. Blogs de arte culto que están plagados de publicidad que no está directamente relacionada con el contenido; blogs ensayísticos, que exponen arte y que son usados como medio para experimentar con el arte y la literatura; bloggers que opinan sin haber presenciado exposiciones o visto películas, etc., o todo lo anterior a la vez (Wortham, 2007).

En este mismo sentido el GIF –acrónimo en inglés para “Graphics Interchange Format”-, los microvideos Vine y los Memes<sup>80</sup> en general son formatos visuales

---

<sup>79</sup> Haciendo un paralelismo con el arte urbano, mal etiquetar un blog es como hacer un estencil en una calle por donde nadie pasa.

<sup>80</sup> El término refiere a la memética, especialidad que estudia la reproducción de ideas en las culturas al modo de la reproducción celular, idea planteada por el zoólogo sudafricano Richard Dawkins en su libro *El gen egoísta* (2004). En esta investigación no se considera la perspectiva de Dawkins a causa de su determinismo biologicista y sus problemas epistemológicos (cf. Méndez, 2012). Sin embargo, es necesario explicar que efectivamente los memes digitales tiene un comportamiento semejante al descrito en el libro, como una suerte de idea fija que se traslada a través de la red, que se viraliza, “infecta”, y se multiplica exponencialmente. Un buen ejemplo de esto son las imágenes estáticas que funcionan como concepto, expresión o descripción de un estado de ánimo, generalmente apoyadas por un texto. Estas imágenes son extraídas de los medios masivos, de la alta cultura o cualquier imagen que circule por la red y se preste para generar la expresividad buscada. Algunos de los más conocidos son *Bad luck Brian*, que es la fotografía de anuario de Kyle Craven, posteada en el foro Reddit.com, y luego viralizada; *Fry not sure if*, que muestra al personaje de la serie *Futurama* entrecerrando los ojos con una expresión de

digitales que permiten jugar con diferentes formas de imagen –quietas o en movimiento-, con textos escritos y/o sonidos, que en su interacción permiten expresar un estado de ánimo o una situación, y poseen una carga semántica semejante a la del ideograma, ya que describe una idea o un concepto sin dividirlo en cada uno de los grafemas o fonemas que los pueden representar verbalmente, y que a veces se hacen necesarios a causa de las limitaciones propias del lenguaje y del medio por el que se propaga. El GIF es una extensión de archivo que permite comprimir imágenes en 256 colores, pero la gran diferencia con otros formatos de compresión de imagen como .jpg o .bpm, es que además permite una animación de pocos segundos de extensión a través de un *delay* en la sucesión de las imágenes sin sonido y en constante *loop*, razón por la cual es considerada una herramienta que se sitúa entre la fotografía y el video. En un principio, esta extensión se utilizó para proveer de imágenes animadas a los primeros blogs y páginas de Internet, pero no fue sino hasta hace poco menos de diez años que se empezó a trabajar este formato no a partir de imágenes diseñadas exclusivamente como animaciones breves, sino recogiendo imágenes de los medios masivos audiovisuales para convertirlos en una nueva forma paraverbal de expresarse en medios virtuales, que en la mayoría de los casos, hoy día, no permiten una comunicación paraverbal eficiente como lo permite la comunicación en directo o la videollamada.

Con un planteamiento muy parecido, Vine es una herramienta que permite editar videos, que se ha popularizado por lo breve del formato –no permite videos superiores a seis segundos-, porque a diferencia de .gif posee sonido y porque es tan fácil de usar que permite a cualquiera producir videos cortos con su móvil, de ahí que una de las principales características de las narraciones que se producen por este medio sea la elipsis narrativa, como es posible observar en los segmentos Vine de Eh Bee Family bajo el hashtag #DeadHusbandWalking. Lo más destacable en general de los memes y

---

indecisión, que originalmente fue extraída del episodio *Pon tu cabeza sobre mi hombro* (Loudon, 2000); y *Joseph Ducreux*, que, como su nombre indica, es el autorretrato del reconocido pintor francés del siglo XVIII del mismo nombre, que aparece en una posición bastante particular, apuntando hacia quien mira el cuadro. Esta pintura representa y muestra parte de su estilo, que escapa de las poses habituales en los retratos de la época y contrasta con la gracia de algunas de sus obras. Esta misma característica lo hizo meme al mezclarse con letras de hip-hop y rap, de ahí que este meme también sea conocido como *Archaic rap*. Estos tres ejemplos dan cuenta de la influencia que ha tenido en el meme la cultura popular, que roba un trozo de cotidianidad de un anuario y lo extiende por la red, editando su mensaje acorde a la expresión; la cultura masiva, reproduciendo hasta el cansancio el trozo de un fotograma de una serie de televisión en la que un personaje idiota muestra indecisión; y la de la alta cultura con el autorretrato, que además se mezclaba en un principio con letras de música de “baja cultura”, de masas y popular, nacida de los barrios marginales de varias ciudades de EE.UU.

de las micronarrativas audiovisuales<sup>81</sup> desde nuestra perspectiva es la utilización de referentes de la cultura popular o de la cultura de masas, echando mano de imágenes obtenidas a partir de la cotidianidad y que a veces se relacionan con lo culto, pero todas ellas intervenidas anónima -muy pocas tienen un autor conocido- e individualmente, trabajando con el collage, la repetición en patrones, el maximalismo, la fragmentación, la elipsis y la remezcla para generar nuevas formas expresivas que permitan ampliar los límites de la comunicación verbal por medio de la red, formas que por momentos se estabilizan, circulan por la red, como Nyan cat, y que al mismo tiempo conviven con sus propias remezclas y collages.

Estos elementos formales resultan fundamentales para la hibridación, ya que permiten que los procesos de descolección, desterritorialización y reterritorialización sean más expeditos, a la vez que permiten desjerarquizar y masificar las representaciones que provienen de lo culto, lo masivo y lo popular, y que se retroalimentan entre sí constantemente.

Con todo, vale la pena recalcar que la hibridación es un proceso en constante devenir, que, haciendo un paralelo muy burdo con la teoría cuántica, se estabiliza – decide su estado- cuando lo visualizamos, es decir, cuando nos desmenuzamos los repertorios que permiten identificar a cierto grupo como una cultura particular, en un diferencial de tiempo definido, espacio en el que los observamos y establecemos una trayectoria de lo cultural –reconocimiento, institucionalización-. Cualquier tipo de hibridación proviene de elementos que han sido previamente hibridados, y estos últimos a su vez han sufrido el mismo proceso de hibridación de repertorios culturales que caracterizan a una cultura específica en función de límites espacio-temporales. Pero también hay que tener en cuenta que estos no son árboles o estructuras genealógicas, sino más bien elementos que se van fundiendo y tomando referentes culturales en el tiempo –*mediatizaciones* las llama Martín Barbero (1987)- dependiendo de los repertorios culturales que sean puestos en contacto. Por tanto, no es que dos culturas influyeran una nueva o se vayan potenciando en base dos, matemáticamente hablando, sino que conjuntos de repertorios culturales heredados, más sus evoluciones, más los repertorios nacidos en y desde la culturas hibridadas, en contacto, implican a su vez el

---

<sup>81</sup> Como su nombre lo indica, estas narrativas se caracterizan por lo corto de su metraje que llega hasta los dos minutos, y que contiene, además de los estilos antes mencionados -.gif, Vine, .png, etc.-, el video tradicional con sonido y/o musicalización –en Youtube, Vimeo, Instagram, etc.-.

nacimiento de un conjunto de repertorios diferentes, que variarán matices, y que incluso pueden eliminar completamente algunos elementos de los repertorios seleccionados, no obstante, sumarán otros y cambiarán otros tantos.

También vale la pena apuntar que tanto la descolectión como la desterritorialización y la reterritorialización no implican necesariamente una pérdida de todos los elementos del repertorio cultural, pero necesariamente implican modificación o adición de elementos. En otras palabras, la descolectión simplemente hace referencia a una desjerarquización de los saberes, tradiciones, valores, etc., para que se encuentren al mismo nivel que los que nuevos repertorios –nuevos para el sujeto que se expone o es expuesto- que se transan. Hay elementos del repertorio que tardan mucho más en transarse, algunos que no se dejan hibridar, algunos que se pierden y otros se superponen y generan paradojas. Por otro lado, es poco probable que tanto la desterritorialización como su contrapartida impliquen una anulación total de la relación con el territorio, sino un proceso a través del cual las cargas simbólicas de los repertorios culturales ligadas al territorio delatan un carácter laxo, que permite desprenderlas del territorio al que se encuentran ligadas sin perder totalmente sus características, pudiendo reterritorializarlas. Y esas cargas simbólicas cambiarán en la medida que se relacione con los repertorios del espacio donde se reterritorializa. Aquí, el proceso de transacción de repertorios también se relaciona con la jerarquía y los niveles de hibridación que van desde la eventual desaparición de elementos, hasta su no hibridación, pasando por todos los estados intermedios.

Por otro lado, y haciendo una nueva especificación, la hibridación según como la propone García Canclini, se produce en las ciudades, dejando de lado el impacto que tuvo en este sentido la masificación de la radio y la televisión en esa modernidad a medias que se generó en América Latina, y que estableció como medio de la modernidad la oralidad, como propone Nelly Richard (1994) y Gabriel Salazar (2004), Martín Barbero, y que es justamente otra de las formas a través de las que la hegemonía de las élites nacionales se posiciona en el mundo rural, además del latifundio, como estructura en la que se desenvuelve el habitus. Y es que en la periferia de la metrópolis, en general, la modernidad no se asentó en los países que la alcanzaron o que están sempiternamente en vías de alcanzarla a través de la comunicación escrita, del

modernismo, sino a través de la oralidad y la imagen<sup>82</sup>, y en los sectores rurales desde hace mucho existe el contacto con la ciudad a través de los constantes viajes, a causa de lazos familiares antes que cuestiones de supervivencia, los medios de comunicación – sobre todo la radio-, y por la aparición de las antenas de comunicación de microondas que no solo permitieron aumentar el alcance de la telefonía y medios como la televisión, sino que permitieron la transmisión de datos y, eventualmente, el acceso a Internet. Esta nueva ampliación tecnológica de las comunicaciones pone en jaque aquella parte de la teoría de la hibridación que propone que ésta se produce en la ciudad de cara a la globalización<sup>83</sup>.

A pesar de esto, podemos ver en la transculturación como la propone Rama (2008)<sup>84</sup> una solución parcial al problema de la relación entre las grandes ciudades y los regionalismos, en la que propone que éstos ceden en alguna medida frente a las

---

<sup>82</sup> Es quizás por esta razón que los memes se han desarrollado de manera tan apabullante por la red, ya que generan una forma de comunicación eficiente a partir de la imagen y el contenido paraverbal que entrega la comunicación oral.

<sup>83</sup> Es bueno volver a destacar a la luz de esta investigación que cada vez que hablamos de los desarrollos en los medios y formas de comunicación a causa de la tecnología, hacemos referencia a esa parte del planeta que se ha integrado en buena medida al proceso globalizador.

<sup>84</sup> La transculturación es un término adoptado por Rama a raíz de la precisión que hace Fernando Ortiz a propósito del término anglosajón *aculturation*, donde primero apunta lo que entiende por el vocablo *transculturación*, que “expresa mejor las diferentes partes del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura” (citado por Rama, 2008: 234), para luego precisar que si bien el término apunta a una adopción total de la cultura dominante, el proceso que él propone “implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (citado por Rama, 2008: 234). La idea de este proceso implica dos cosas: que toda transculturación se produce a partir de una cultura ya transculturada y que, además, no se reconoce una cultura inferior. Ambas cuestiones implican al mismo tiempo el reconocimiento de “una energía creadora que con desenvoltura actúa tanto sobre su herencia particular como sobre las incidencias provenientes del exterior y en esa capacidad para una elaboración original” (Rama, 2008: 234). Sin embargo, esta influencia que va de la metrópolis a las ciudades principales de Latinoamérica y desde ahí a los sectores rurales, debiese ser modulada por las urbes, pero en la provincia de los Estados se desarrollan muchos escritores regionalistas que son atraídos por las ciudades donde se ven abrumados por la presión que ejerce el camino a la modernidad.

Con todo, el autor uruguayo apunta que todo el proceso de Ortiz carece de la descripción de aquellos elementos estéticos o de contenido que “perviven e incluso se acrecientan” con la transculturación, por lo que sería impensable la desculturación sin su correspondiente reculturación, “o sea, la intensificación de proposiciones internas, identificadoras de una cultura, y sólo la estimación de estas dos variables permite medir el esfuerzo de la ‘neoculturación’” (Rama 2008: 236). Y a partir de lo anterior se generaría un proceso de destrucciones, reafirmaciones y absorciones.

Parecen evidentes los puntos de encuentro entre la hibridación y la transculturación, es decir, la desculturación se correspondería con la descolección como esa negación de inferioridad en las relaciones interculturales y se intersecaría con de desterritorialización bajo la desculturación, y la reterritorialización compartiría créditos con la reculturación, y la neoculturación que sería el fin del proceso y a la vez su inicio. Sin embargo, la proposición de García Canclini permite mayor precisión analítica ya que no solo se centra en las formas de representación y porque además considera las estructuras políticas, sociales y económicas que inciden en las culturas.



presiones de las representaciones vanguardistas y de crítica social para adaptarse a las nuevas formas de entender la literatura, y en general el arte, dentro de las ciudades, con el afán de proteger los valores y las expresiones literarias que se habían forjado en lo rural en un esfuerzo por la singularización cultural que había ayudado a diferenciarlos con otras culturas, con otras naciones. Para explicar esta aparente paradoja, Rama comienza por apuntar que el encuentro entre lo folklórico-tradicional rural del que surgían el regionalismo, el naturalismo y el realismo, y el modernismo, en cuanto vanguardia estética hacia principios del siglo XX, que había instalado en las ciudades la supuesta “universalidad” del pensamiento moderno, sufren un choque que desencadena una confrontación que pronto se disolvería gracias a que los regionalistas reconocieron que de no ceder perderían los valores y tradiciones que se forjaban en su literatura, pero sin reconocer que sus propios movimientos estéticos provenían de una negociación muy similar que había dado origen varias décadas antes a aquellos valores. Con todo, aceptaron adecuarse a las nuevas estructuras literarias que proponían estos modelos modernos de expresión, buscando soluciones cada vez más eficientes para su adecuación.

Rama continúa explicando que si bien el proceso literario urbano de principios de siglo mostraba signos “menos evolucionados” de modernidad, la literatura “venía signada por la urbanización y por una adhesión primaria a esquemas importados, como los del realismo socialista” (Rama, 2008: 228), cuestión que se puede ver reafirmada en algunas obras de Mariano Azuela, así como en las novelas de Manuel Rojas o Roberto Arlt. Estas mismas obras, al contrario de lo que propone García Canclini, no establecen un enfrentamiento directo entre el eje folklórico-tradicional y el modernismo cultural y estético literario, y a pesar de que el realismo socialista coqueteó con el realismo crítico y el fantástico bonaerense, por ejemplo, tampoco se opuso abiertamente a los anteriores. Y es que quizás la posición que establece el autor argentino plantea un enfrentamiento político y social que efectivamente se produjo, pero olvida que no se tradujo de la misma manera en el ámbito estético, porque de ser así se manifestaría en representaciones constantemente comprometidas de un bando y de otro, lo que plantearía una polarización irreconciliable. De hecho, la posición de García Canclini respecto de Borges como alguien más allegado a la modernización, debido a la relación con sus incondicionales, sus imitadores y los medios de comunicación, en

contraposición a Octavio Paz y su modernismo, se basa más en las actuaciones o intervenciones sociales de ambos, que en sus representaciones literarias, mostrándolos más bien como personajes nacidos de sus respectivas caracterizaciones públicas más que de aquello pesaban o creaban. Con Borges en particular la argumentación parece menos apoyada en su obra que en su biografía –en el caso de Paz tiende hacia su poética, pero apelando a su actuación política y social-, partiendo de la tesis de que al escritor de *Ficciones* había que entenderlo, sobre todo en sus últimos años, como “una biografía que se divulga” más que una obra que se lee, cuestión que respalda describiendo la tendencia a la frivolidad de su figura relacionada con “la cultura” -*lo culto*- pero masificada, cuestión que se acentúa con el matrimonio con Kodama y la cobertura de su muerte. García Canclini asocia, por tanto, el goce del público no con la lectura de sus textos, sino en relación con su imagen pública, cuestión que recalca finalmente diciendo que “hay que tomar en serio estas entrevistas y declaraciones ocasionales de Borges que, de un modo oblicuo, son parte de su obra” (García Canclini 2001: 115).

Más que la toma de posiciones y enfrentamiento en un campo al estilo bourdeano, Rama apunta a una suerte de adaptación para sobrevivir, rescatar rasgos de aquello que está cambiando para mantener los símbolos y valores de la cultura, de la escritura que se desea rescatar, es decir, una especie de renovación pensada desde una aculturación planeada y parcial, más en referencia a lo que plantea Fernando Ortiz hacia 1940, que al término de origen anglosajón *acculturation*. De este modo el autor uruguayo habla de una transmutación del regionalismo para mantener sus principios rectores, “en particular los que servían para elaborar los asuntos rurales y que por eso mantenían estrecho contacto con elementos tradicionales y aún arcaicos de la vida latinoamericana” (Rama, 2008: 228), porque a pesar del vanguardismo de la época, que toma fuerza en Latinoamérica a partir de la segunda década del siglo veinte -todos de influencia metropolitana, si no en el contenido, al menos en el gesto deshumanizador en el sentido orteguiano-, el regionalismo ni se perdió, ni se quebró, sino que supo adaptar los valores literarios y tradiciones locales a “nuevas estructuras literarias, emparentables, aunque no asimilables, con las que se abastecía la narrativa urbana en sus plurales tendencias renovadoras” (Rama, 2008: 228). Así, algunos autores entienden que la disputa entre el regionalismo-realismo, el realismo crítico –léase social- y el

vanguardismo, haría desaparecer al primero, “acarreado la desaparición de un contenido cultural mucho más vasto” (Rama, 2008: 229), asumiendo que la tradición que se desea mantener es por un lado parte de la cultura existente, como también un conjunto de elementos que provenían de una adaptación anterior, una adaptación de tradiciones en un sentido muy parecido a lo que explica Hobsbawm en “La invención de la tradición” (2002) y que debe adaptarse, *reinventarse*. De este modo, autores como Carpentier, Borges, Miguel Ángel Asturias y Juan Emar quedan encabalgados entre esos elementos tradicionales y los movimientos vanguardistas.

Vale la pena recordar de todas maneras que la literatura latinoamericana y, por supuesto, su regionalismo, tiene influencias del realismo decimonónico y costumbrismo romántico que se cuele a través del determinismo geográfico y natural de la región sobre sus habitantes como un conflicto frente a la naturaleza indómita, espacio donde reside la tensión entre progreso –civilización- y barbarie descrita ya en el realismo latinoamericano, pero más profundamente tratada en su mundonovismo –que se mantuvo invariable casi hasta mediados del siglo XX-, una de las vertientes del naturalismo. En España por otra parte, la evolución del regionalismo en la novela, a pesar de beber de las mismas fuentes del realismo y costumbrismo romántico, evoluciona de manera diferente gracias a la temprana influencia de esos movimientos estéticos en la narrativa española y a que el determinismo rural se ve más influenciado por su choque con la modernidad que con los elementos de la naturaleza.

Todas estas estéticas hispanoamericanas, no obstante, coinciden en la reafirmación de la identidad nacional resaltando los valores tradicionales folklóricos y las formas de la narrativa que permitan apuntalar la literatura nacional. De hecho, Pérez Galdós apunta (1870/1972) una crítica a la literatura romántica y costumbrista que producen sus coterráneos, postulando al mismo tiempo una nueva novela que mantenga el costumbrismo pero que no se apegue a formas extranjeras o extranjerizantes que resultan inservibles, sino muy por el contrario, que prestara atención fundamentalmente a la clase media nacional. En este sentido también despuntan como naturalistas de novela de corte regionalista y costumbrista Fernán Caballero, José María de Pereda, Pardo Bazán y Leopoldo García-Alas y Ureña “Clarín”, a quien algunos críticos

consideran en alguna medida también precursor de la generación noventayochista<sup>85</sup>, generación que a su vez profundiza el debate social, político y estético entre la tradición nacionalista en la representación literaria y la modernización que se había iniciado en el último cuarto del siglo XIX y que se extenderá a lo largo del inicio del siglo siguiente, sobre todo a causa de las turbulencias políticas y sociales generadas por la pérdida de colonias americanas y asiáticas -contexto histórico en el que se inserta esta generación- como se puede desprender del volumen sexto de la *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo* de Mainer (2010).

Así, podemos observar que en la narrativa española durante los primeros años del siglo XX se produce un proceso similar al descrito por la transculturación pero alrededor de treinta años antes que en América, y que en la época se transformó en la discusión del “ser España” y su relación con Europa –europeizar España o españolizar Europa-, es decir, en la discusión acerca de la inserción del país en la modernidad, lo que implica que autores como Unamuno, Azorín o Juan Ramón Jiménez se establecen en un espacio entre la crítica y la influencia de la literatura regeneracionista -realista, naturalista y de un costumbrismo revitalizado- y la renovación que implican las vanguardias del momento –simbolismo, impresionismo, modernismo-. Estos autores si bien no rompen absolutamente con las estéticas acuñadas hasta el momento en la metrópolis, como sí lo harán las vanguardias de entreguerras, sí implican una profunda crisis estética en el campo narrativo que llevan al mismo Unamuno a proponer formalmente un nuevo género, la *nivola*, para tratar de escapar a los esquematismos rígidos de la literatura regeneracionista, sin sacrificar buena parte de la temática regionalista que poseía esta literatura.

Cabe destacar, sin embargo, que buena parte del uso que estos nuevos autores dan a la influencia regionalista está relacionada con la crítica social que se inicia durante la década de 1890 y que parte de “la denuncia del sistema canovista y los problemas estructurales que aquejaban a la sociedad española”, lo que en la terminología de la época se llamó el “problema social” y la “cuestión regional” (Romero, 2003). Esta denuncia y la inclusión de los nuevos movimientos estéticos de vanguardia a las tendencias regionalistas se van acentuando a medida que avanza el siglo y se propaga no solo en la narrativa, sino también en el teatro –Valle-Inclán, por ejemplo- y en la poesía,

---

<sup>85</sup> No vamos a discutir por el momento la pertinencia de la estructura de generaciones y, a pesar de las críticas que se han hecho ampliamente a esta generación en específico.

en la que si bien tenemos a Antonio Machado y el mismo Juan Ramón Jiménez de la generación antes mencionada, no se queda estancada en ellos y se ve reforzada inclusive con la aparición del neopopulismo de exponentes de la generación del 27 como García Lorca y Alberti. Sin embargo, el gesto queda trunco con los vaivenes políticos de la Segunda República y la posterior Guerra Civil, década en la que si bien se mantiene esta vertiente folklórica popular dentro de la creación literaria, el foco gira totalmente hacia lo político durante esa década y termina de escorarse hacia el nacionalismo en su versión más “autista”, que se hizo “impudicamente hegemónico y fundado en una noción crudamente ideológica (religiosa) de nación” (Gracia y Ródenas, 2011: 25). Pero, a pesar de los pesares de la guerra y el exilio, se mantiene una fuente que proviene de esta tradición y que tiene a su exponente más potente en Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte* de 1942, es decir, poco después del fin de la guerra y con el nacionalismo religioso en su máximo apogeo.

El proceso de unión de elementos regionalistas con elementos vanguardistas para generar nuevas formas de expresión se inició tardíamente en Latinoamérica en relación a España. De hecho, el modernismo en algunas obras de Leopoldo Lugones – como *Odas Seculares* de 1910- y *Los Heraldos Negros* de Cesar Vallejo, publicado en 1919, poseen la impronta del entorno natural propia del mundonovismo y un regionalismo centrado en el mundo rural y en la identidad indígena, respectivamente, en la que ambos apuntan a una representación de la identidad propia a partir del campo<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Aunque en el caso de Lugones hay una actitud más decidida hacia lo cosmopolita en la construcción de lo propio y una idealización del campo argentino, es decir, una actitud modernista, culturalmente hablando que se puede extraer de *Odas Seculares*:

Alcemos cantos en loor del trigo  
Que la pampeana inmensidad desborda,  
En mar feliz donde se cansa el viento  
Sin haber visto límite á sus ondas.  
Simbolizando las alianzas nobles  
En las doradas tribus que escalona,  
Sobre el color indiano de las eras  
Florece un juvenil rubio de Europa.  
Fuerte aldeano que tiene una hija blanca  
Y un hijo blanco como en las historias,  
Dice del almidón y de la harina  
En que el hogar cimenta sus concordias.  
Como una rubia desnudez de niño  
Rueda la masa echando un tibio aroma  
Que á aquella simple industria dá el encanto  
De una maternidad blanda y recóndita. (Lugones, 1910: 47)

Al mismo tiempo, en la narrativa cuentos como “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga o “Un fenómeno inexplicable” del mismo Lugones -ambos precursores tangenciales del fantástico bonaerense-, sitúan sus argumentos en el campo, a pesar de que el primero tiene un afán científicista –es el creador del término “fantaciencia”, análogo a “science fiction” H.G. Wells- y en el caso del segundo no está ligado a la mitología o a la recreación de algún tipo de narración fantástica folklórica, sino a la aparición del monstruo, pero utilizado como una fuerza natural determinante y determinista.

En las primeras dos décadas del siglo pasado, la influencia del naturalismo estaba dando paso al criollismo y al mundonovismo, al mismo tiempo que se desarrollaba el modernismo y aparecían las primeras vanguardias históricas literarias. De hecho, ya en 1913 Vicente Huidobro publicaba el caligrama “Triángulo armónico” en su poemario *Canciones en la Noche*, con el que evolucionará su poesía hasta la aparición de *Espejo de agua* en 1916, donde es patente ya el creacionismo que además está estrechamente emparentado con el cubismo literario de Apollinaire. Así no es de extrañar que en la década del treinta, a la par que se resaltaba el indigenismo con Ciro Alegría o con Arguedas, se editaran las dos obras más importantes del mundonovismo y el criollismo Latinoamericana, *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1934) y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (1929), respectivamente; pero también se publicaron novelas vanguardistas como *Miltín* (1934) de Juan Emar o *La Amortajada* (1938) de María Luisa Bombal; y tomaran fuerza el realismo social y el fantástico bonaerense. Esta superposición de movimientos en evolución y desarrollo, en un periodo de veinte años –aproximadamente de 1915 a 1935-, suponen estéticamente la misma superposición que se iría produciendo social y culturalmente en el resto de la sociedad latinoamericana.

A la luz de lo anterior, ya no parece tan sencillo en el plano estético deslindar la influencia y la importancia del mundo rural en la hibridación que explicaba García Canclini. Efectivamente, a partir de la historia social no es difícil observar como las ciudades obligaron a quienes provenían de una cultura rural a descoleccionar, desterritorializar y reterritorializar gran parte de sus repertorios en función de la

---

El tema principal de esta obra es el rescate de los orígenes y virtudes de la patria, donde el tema que predomina es un campo proveedor de la gente y de los materiales que construyen la nación, ensalzando a la vida simple por sobre la complejidad y superficialidad de las ciudades.

adaptación social y el progreso, llegando casi a una completa aculturación en su sentido más clásico. Sin embargo, y a riesgo de caer en la majadería, la explicación política y social del autor de *Hibridaciones* no da cuenta del rescate estético y temático conciente de esa cultura local-rural-popular –que no necesariamente tradicional e idealizada, como apunta el modernismo cultural- que realizan el indigenismo y el criollismo con miras a la definición diferencial de la cultura nacional, y que termina de ligar parte del realismo decimonónico latinoamericano con la crítica social proveniente del realismo socialista.

Quizás es por esta razón, por esta hibridación y superposiciones varias, que muchos escritores, críticos y teóricos literarios consideran a Borges como un escritor postmoderno, así como a varios otros que nacen literariamente entre el argentino y el grupo del llamado *Boom*, y que heredan -como heredarán posteriormente varios otros movimientos literarios hasta el día de hoy- la preocupación por lo popular propia de los movimientos estéticos provenientes del siglo XIX, trabajada, no desde una idealización trascendente –aunque cercana a una mitologización inmanente-, pero sí desde cierta incertidumbre y alguna fijación con el fragmento, entre otros elementos que en la actualidad se consideran propios de las estéticas postmodernas. No obstante, es importante notar que para muchos de estos escritores la modernidad era un concepto abstracto imposible de representar en su entorno social. Lo que ahí había eran chispas de modernización y un modernismo cultural anidado en el seno de las élites, que entregaban digerido al resto de la sociedad, a través de las instituciones educativas y de los medios masivos. Así, la postmodernidad de Borges y compañía se constituiría avant la lettre.

### **3. Globalización y literatura, la (im)probable homogenización cultural**

La reducción de la globalización a un proceso económico planetario o a un mecanismo de comunicación mundial que transformará el mundo en una sola cultura, que pensará e interpretará la realidad de la misma manera, es una visión distópica y poco probable al parecer. Con esto de ninguna manera se pretende insinuar que no sea cierto que existe un conjunto de poderes fácticos de la más diversa índole, que pretenden instalar su visión de mundo por sobre las demás. Es quizás por esta razón que se suele repetir la advertencia de la probable homogenización cultural a la que se ve expuesta la sociedad mundial, ya que, justamente, son estos poderes fácticos los que controlan la forma en que consumimos y distribuimos el grueso de los bienes simbólicos que producimos, y, por lo tanto, les es más fácil generar sus propias visiones de mundo y reproducirlas ampliamente.

Efectivamente, como apunta Martín Barbero (1987), desde periodos premodernos en los países periféricos las élites nacionales han controlado tradicionalmente esos poderes fácticos. Sin embargo, y como ya esbozamos, esos poderes se han ido desplazando justamente a raíz de lo ocurrido durante la *carta de ajuste*, es decir, la universalización de la moral y el desarrollo de una economía que se ha ampliado a escala planetaria a partir del Plan Marshall; esos procesos han creado un conjunto de entidades supranacionales, al tiempo que aparecían los nuevos agentes sociales, las multinacionales. A esto también podemos agregar el impacto de las nuevas tecnologías en los medios masivos y las interacciones personales a larga distancia, que permiten a las transnacionales mejorar su comunicación intercontinental y al mismo tiempo evadir los controles ideológicos impuestos por la élites nacionales. Esta evasión es posible gracias a que existe una separación clara y tajante entre las élites y quienes no pertenecen a ellas, porque lo nacional, sobre la base de la soberanía, entre otros actores, en realidad es una imposición de las élites al resto de la sociedad bajo la excusa de los valores de la modernidad. Esta imposición se ha visto diluida a medida que las clases subalternas han tenido más acceso a mayor cantidad de información, a otras formas de ver la realidad, en suma, a otras culturas. Este hecho ha sido posible gracias a los mismos Estados, como en el caso del Estado de bienestar, o bien se ha dejado en manos



de privados regulados por políticas públicas, aunque en la mayoría de los Estados esto funciona de manera mixta. Bajo cualquiera de estos esquemas se ha dado preponderancia a la creación y distribución de productos simbólicos y a la posibilidad de su acceso al mercado en casi todo Occidente, en los últimos treinta años, cuestión que a la vez que ha permitido el acercamiento de las clases subalternas a mayor cantidad de información y provocado cierta tendencia a la uniformidad cultural, debido a la influencia de los valores económicos y sociales acuñados en y desde el mundo anglosajón.

Hemos hablado anteriormente de cómo ha cambiado el mundo desde la Segunda Guerra, la injerencia de los poderes supranacionales -políticos y económicos- y del desarrollo tecnológico y social de las comunicaciones, no solo a través de la modernización de los Estados, sino en conjunto con la sociedad de consumo. Todo lo anterior ha transformado los comportamientos de los individuos dentro de la sociedad durante la *Carta de ajuste* y el inicio del proceso de globalización. Sin embargo, la dislocación de la sociedad nacional recién la hemos empezado a tratar hace muy poco dentro de esta investigación, y es quizás este el punto de quiebre en el que la teoría de la dependencia no pone suficiente atención.

De hecho, buena parte de la distribución mundial de la cultura en las pasadas tres décadas quedó en manos de transnacionales que no se rigen por los valores nacionales, o más bien dicho, no estrictamente, ya que hay empresas como Coca-cola o Telefónica, que a pesar de promover la globalización –la dimensión primordialmente económica del término-, mantienen estrechas relaciones con las naciones de la que son parte, rescatando y manteniendo algunos de sus valores. A pesar de que esto puede sonar paradójico, lo que en realidad sucede es que el discurso de esas empresas efectivamente tiene mucho de su propia cultura, tanto como su *Know-how*. No es difícil esquematizar las diferencias entre la forma de producir tecnología de Phillips o Sony, por ejemplo, o la forma de concebir industrialmente el diseño entre Ikea y Muji, y aunque ambas compañías apuntan a públicos objetivos diferentes, es posible establecer relaciones entre productos comunes.

Y es justamente en este mismo periodo que ha empezado la pérdida de autonomía económica, jurídica y política de los Estados nacionales frente a los poderes supranacionales, las multinacionales y las potencias nacionales, que o bien son parte de

estas instituciones mundiales, y que por lo mismo pueden actuar escudadas en ellas, o bien actúan de manera independiente. El poder hegemónico ha cambiado de manos los últimos cincuenta años, pero no ha saltado de un imperio a otro, de un poder definido a otro poder definido por una estructura social, sino que se ha diseminado de manera multipolar: en estos polos se encuentran naciones –el G-20-, cuya predominancia está determinada por el poder geopolítico, económico y militar; empresas transnacionales con poder de influencia en las políticas de las naciones; e instituciones supranacionales –ONU, BM, FMI y UE, principalmente- que apoyan o resisten lo anterior en diferentes niveles, pero que al estar conformadas o administradas por Estados nacionales, también están a merced de los lobbys empresariales. Esto inevitablemente genera diversos tipos de tensiones cruzadas, tensiones al parecer bien diagnosticadas en *Empire* (Negri y Hardt, 2000), a pesar de que su intento de adaptar la teoría del imperialismo de Lenin y modificarla en la medida del mercado y las redes informacionales contemporáneas, con el fin de fundar una nueva forma de soberanía de un imperio que no tiene afuera, que es global y descentrado, termina describiendo esta nueva forma de organización a través de un centro monárquico en EEUU, quienes poseen la potestad del orden, junto a la OTAN, y que tienen como corte a las corporaciones transnacionales y los Estados nación más centrales.

Esta investigación resulta mucho menos sistemática que las descripciones de los procesos económicos y sociales explicados por Ulrich Beck (1998, 2004), donde se establecen negociaciones, colaboraciones y conflictos entre los poderes supranacionales, los agentes transnacionales no gubernamentales –de corte económico casi todos ellos-, los Estados nacionales y los agentes de la sociedad nacional de manera más directa que en el periodo anterior a la explosión tecnológica y comunicacional, cuando los actores de todos los niveles debían realizar estas acciones solo a través del filtro de las élites económicas y políticas nacionales –ergo, culturales, según la propia visión de las élites- que funcionaban como filtro dentro del ámbito nacional. Así, el contacto entre la sociedad nacional y los poderes globales tiene diversas consecuencias, ni todas ellas negativas, ni todas ellas positivas.

En otras palabras, existe una clara tendencia homogenizadora por parte de diversos poderes nacionales, transnacionales y supranacionales que pretenden la

hegemonía cultural; no obstante, parece poco probable que esa hegemonía se instale, por lo que se hace necesario matizar todo el discurso anterior.

### **3.1. Hegemonía e industrias culturales**

En los últimos sesenta años un grupo de industrias culturales se ha extendido a lo largo del planeta gracias a la estructura del sistema capitalista y su globalización. Parece claro que esta industria ha perfeccionado los modos de producción y distribución para alcanzar a la mayor cantidad de consumidores posibles, de ahí que sea con mucho una forma más eficiente que cualquier producción y distribución nacida de los países con industrias culturales menos desarrolladas o menos extendidas. Esta condición, en los periodos previos al desarrollo de las comunicaciones y la sociedad de consumo en cada país, implicaba para quienes no pertenecieran a las élites nacionales que el acceso a los productos culturales no locales –y en muchos casos incluso estos- eran controlados por las mismas élites –privados nacionales- o por el Estado, a través del control de industrias culturales o políticas públicas. Esto implicaba que los ciudadanos solo alcanzaban aquellos productos que les eran accesibles y que además estaban mediados por las clases privilegiadas. Así, muy probablemente, los productos que alcanzaban a los ciudadanos eran aquellos que tenían mejor distribución y marketing, músculo bien desarrollado por la industria cultural transnacional. Este pareció ser, a grandes rasgos, el esquema de funcionamiento de los Estados nacionales hasta la irrupción de las nuevas formas de comunicación que pasaron a funcionar como verdadero *by pass* de flujos de información, con conexión directa a las clases populares nacionales. Es decir, la globalización de las industrias culturales permitió por un lado la democratización de la cultura, entendida como se propuso anteriormente, y, por otro, entregó representaciones, valores, símbolos o significaciones más directamente a la masa, sin la esmerada supervisión de tradicionalistas y conservadores, cuestión que ha influenciado fuertemente las culturas que han alcanzado.

¿Cómo las industrias culturales transnacionales han logrado ese poder de influencia sobre las culturas? Para responder esta pregunta se hace imprescindible saber qué entendemos por industrias culturales. David Hesmondhalgh (2010), explora el

origen del término en Adorno y Horkheimer y critica el pesimismo de estos pensadores al asumir que la batalla de la cultura contra el capitalismo había sido perdida y lo contrasta con el texto de Benjamín citado anteriormente. Así, el autor concibe las industrias culturales como “those institutions (mainly profit-making companies, but also state organizations and non-profit organizations) that are more directly involved in the *production of social meaning*” (Hesmondhalgh, 2010: 12). Esta definición resulta interesante porque recoge el concepto de cultura propuesto por Raymond Williams, entendida como “*the signifying system through which necessarily -though among other means- a social order is communicated, reproduced, experienced and exploited*” (citado por Hesmondhalgh, 2010: 12). Lo que provoca cierto recelo en esta definición es que cultura se entiende como un sistema significativo a través del cual determinado *orden social* se distribuye, se vive, se reproduce y se explota, pero, como hemos visto anteriormente, no es necesario que ese “orden” completo sea parte de la experiencia y se reproduzca, basta con que elementos de un sistema significativo se produzcan, interpreten y distribuyan para que funcione.

Y aunque la definición de Williams se acerca a la que utilizamos en esta investigación, no entendemos por qué Hesmondhalgh estrecha la definición de las industrias culturales al definirlas primordialmente como productoras de significado, cuando también es habitual que esas industrias trabajen con la distribución, interpretación y reinterpretación de esos significados o símbolos, de hecho, podemos estar de acuerdo con Lipovetsky y Serroy en que el cine educa una mirada (2010: 27); no estamos seguros si la precisión global sea adecuada, pero ciertamente educa en una estética y en una forma de interpretación definidas que también se extienden a la televisión, y que dificultan la recepción de otro tipo de productos culturales. Por ejemplo, quien esté acostumbrado a ver el cine masivo de Hollywood de los últimos quince años, con un ritmo vertiginoso de edición de imágenes y una estética visual estilizada y plagada de efectos visuales CGI, encontrará el ritmo opuesto en la *nouvelle vague* francesa o en Kubrick, lo que en alguna medida puede dificultar el acercamiento a esas obras.

Si tomamos en consideración que dentro de la industria de la música y del cine, al menos, existen corporaciones que se dedican a la creación y distribución de productos culturales, la definición antes mencionada parece insuficiente. Es cierto que el mismo

autor considera que “[the] cultural industry companies keep a much tighter grip on the *circulation* of texts than they do on the production” (Hesmondhalgh, 2010: 8), pero también considera la distribución como elemento activo y con la misma importancia que la producción, ya que sin la circulación de las significaciones, tanto su producción como la publicidad involucrada, no servirían de nada.

Hesmondhalgh también explica que dentro de la especificidad de las industrias culturales, un aspecto relevante es aquel que se relaciona con los problemas particulares a los que se enfrentan: un negocio sumamente arriesgado, creatividad en relación con el comercio, altos costos de producción y bajos costos de reproducción, que los productos culturales sean semi-públicos, por lo que es necesario crear escasez artificial –que hoy día se maneja mediante las legislaciones de copyright-, y que se originen fundamentalmente en lo imprevisible del impacto de los productos culturales. Desde que la cultura se fue transformando en un *commodity* más, mediante la introducción del capitalismo y la sociedad de consumo, se han tratado de solventar estos problemas a través del desarrollo de muchos productos fallidos que, por reducción de probabilidades –donde los estudios de marketing y la construcción estrellas y genios son fundamentales-, producen un éxito, pero al mismo tiempo componen un repertorio de productos aprovechables en el tiempo; tienden a la concentración e integración de la industria; desarrollan formatos estándar exitosos y de fácil reproducción como los géneros televisivos –series, informativos, programas de conversación, etc.-; y poco control sobre los creadores de símbolos, al contrario de lo que ocurre con la distribución y el marketing (Hesmondhalgh, 2010: 18).

Es interesante observar como las mismas soluciones enumeradas ponen en relieve la importancia de la distribución en las industrias culturales. De hecho, podemos tomar en cuenta que hoy día las industrias culturales de la música, del cine y del ámbito editorial, se encargan al mismo tiempo de la producción de símbolos y de la distribución de los mismos, además de generar formas diferentes –y homogeneizadoras- de interpretación y reinterpretación.

Ahora bien, si consideramos que el principal objetivo de cualquier industria es la ganancia, entendemos perfectamente el porqué de los problemas que enfrenta esta en particular, sobre todo considerando que, aunque existe la estrategia de llegar a un público definido pero fiel a una estrella –actor, director, escritor, guionista, etc.-, a un

género definido –fanáticos de la novela negra, del cine de terror o el de ciencia ficción, de las series y miniseries políticas o de conspiración- o a la serialización de un producto –comic o las soap comedy-, el ideal es alcanzar a la mayor cantidad de receptores posibles, justamente a causa de esta economía de un éxito tras muchos fracasos<sup>87</sup>. De este modo, las compañías que han podido expandirse por el mundo lo han hecho en la medida que la expansión del capitalismo y la modernidad lo han permitido, cuestión que evidentemente se ha agudizado en las últimas tres décadas, principalmente a causa de las dimensiones política y económica de la globalización.

Como hemos mencionado con anterioridad, la internacionalización de las corporaciones se había iniciado bastante tiempo antes de la Segunda Guerra, de hecho, las primeras corporaciones de medios de comunicación que se internacionalizaron fueron las agencias de noticias de los imperios británico y francés, Reuters y Havas, por medio del despliegue de noticias mundiales a través de la comunicación por cables submarinos –precursores estructurales de Internet- en la década de 1870. Los flujos culturales a los que hicimos referencia en el primer capítulo y que apuntábamos se producían desde muy antiguo, comienzan a intensificarse, pero no es sino hasta los desarrollos tecnológicos de la segunda mitad del siglo XX, junto a la economía internacional y la globalización como proceso, donde el crecimiento de estos flujos se dispara exponencialmente.

Durante las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra, Estados Unidos desarrolló un conjunto de avances tecnológicos, económicos y sociales, impulsado por las políticas del New Deal y por liderar los procesos de paz y de reorganización de Europa y el Este asiático, que conllevó al mismo tiempo las ventajas concedidas en el FMI y en la ONU, junto a un grupo muy reducido de países que no lograban competir con su velocidad de desarrollo y su creciente economía<sup>88</sup>. Como ya explicamos, la guerra fría no solo implicó una carrera armamentística, sino también una tecnológica y económica, esto implicó esfuerzos por el desarrollo social que se vieron reflejados en el

---

<sup>87</sup> El ejemplo paradigmático de esta clase de economía se produce en la industria musical con los llamados *one hit wonder*. El término hace referencia a un éxito fulminante protagonizado por un creador o por un productor musical, que no genera otros productos con una repercusión similar ni le permite generar una carrera a partir del producto.

<sup>88</sup> Quizás la única potencia internacional que se alzó como contrincante de EEUU luego de la reconstrucción europea fue Alemania Occidental, pero el movimiento monetario de Richard Nixon, eliminando el respaldo en oro, repercutió negativamente en el marco, como se sugiere en el primer capítulo.

caso del país americano en el desarrollo del cine, la televisión, la carrera espacial, la informática, y por extensión, las comunicaciones, junto a las ya mencionadas sociedad de consumo y un capitalismo que deviene en un neoliberalismo creciente. Este conjunto de elementos, dadas las condiciones mundiales descritas en la *carta de ajuste*, provocaron que las corporaciones estadounidenses se expandieran rápidamente por el mundo, junto con un puñado de compañías de los países más modernizados, y entre estas, evidentemente, las industrias culturales.

Hesmondhalgh explica que todos estos elementos se conjugan para que EEUU se transforme en la década de los 60 en el dominador mundial de las industrias culturales, entre otras. El autor británico explica que hay dos factores fundamentales de la dominación de la nación americana que lo han convertido en un dominador de la cultura mundial: el tamaño y la naturaleza del mercado local para el esparcimiento en EEUU y el apoyo activo del Estado a estas corporaciones. (Hesmondhalgh, 2010: 213).

Debido a su mercado, compuesto por un multiculturalismo creciente, un conjunto de inmigrantes de la más variada índole y extracción geográfica, el desarrollo del mercado del cine y la televisión se vio obligado a generar productos culturales dirigidos a un amplio espectro social y cultural, cuestión que implicó variedad dentro de las salas y las breves parrillas programáticas de la época, con el fin de llegar a la mayor cantidad de receptores. Esto generó una ventaja comparativa, en términos neo-clásicos de economía, donde la variedad de productos permitió a las compañías que los creaban, venderlos a los países que comenzaban con la televisión o que tenían muy poca o nula producción cinematográfica. Al mismo tiempo, si el Estado norteamericano no ha apoyado directamente a las industrias culturales del país, al menos ha hecho promoción de sus productos culturales no solo como una forma de aumentar los ingresos de sus exportaciones, como las de cualquier otra industria, sino también con el afán de promover “a set of beliefs and values concerning how to organize production and consumption” (Hesmondhalgh 2010: 214).

De hecho, en la era posterior a la Segunda Guerra mundial, EEUU presionó constantemente para favorecer la libre circulación de la información y entretenimiento en el mundo –al contrario de lo que ocurre hoy-, que permitiría a las compañías multinacionales dedicadas a la producción y distribución de productos culturales funcionar en el extranjero y así evitar los controles gubernamentales. El mismo

desarrollo tecnológico del Estado imprimió potencia, indirectamente, a la distribución de símbolos por parte de las industrias culturales, que inevitablemente contienen una carga ideológica que en alguna medida está influenciada por el territorio donde fue producido. Podemos complementar lo anterior con la *educación de la mirada* que homogeniza una estética. Deberíamos asumir por lo tanto que el rock y el pop como géneros musicales anglosajones del binomio británico-americano, más una forma de televisión y cine proveniente de la más “pura” estirpe estadounidense, serían argumentos, entre otros, para hablar de un imperio cultural estadounidense.

Las investigaciones y reflexiones que se centran en el imperio cultural de Estados Unidos sobre el mundo ponen el acento en algunos elementos que vale la pena considerar como la imposición de la cultura occidental sobre las culturas no occidentales, los potenciales efectos homogenizadores derivados de la difusión de la cultura occidental en el mundo y la destrucción de culturas locales a causa de estos flujos culturales. Sin embargo, los problemas que propone esta teoría pasan por alto algunas precisiones importantes al momento de ser planteados. En el primer caso, asumir que existe *una* cultura occidental homogénea que se pueda imponer sobre culturas “no occidentales”, parece por lo menos arriesgado. Es cierto, como se argumentó en el primer capítulo y en el párrafo anterior, que existe un conjunto de estructuras formales y significados que se han ido adhiriendo como elementos externos en otras culturas o que se han hibridado, por diferentes razones: afinidad cultural, cercanía geográfica, mera casualidad, imposiciones culturales o sus resabios, etc., y, por tanto, unas culturas contendrán más de estos “elementos externos” que otras. Pero más allá de una constatación analítica, son difíciles de deslindar, ya que los elementos del repertorio cultural que se hibridan, lo harán según el uso, interpretación y significados que realizan los sujetos de la cultura receptora. Esto evita que la cultura receptora se convierta totalmente en la cultura externa, gracias a los permanentes intercambios, negociaciones, conflictos y resistencias que existen en la interculturalidad. Por más imposición que exista, no todos los valores, símbolos, significados, etc., de la cultura dominante van a asentarse en la dominada ni del mismo modo. De aquí se desprende, por tanto, que los efectos homogenizadores tampoco lograrán su objetivo, y aunque la intención homogenizadora exista, mientras existan culturas acotadas por manejo común



de significados y decodificación de los mismos, solo podrán hibridarse, asumiendo que ellas mismas ya han sido hibridadas.

Con todo, es cierto que las culturas locales se ven afectadas por esta circulación de flujos culturales, adoptando elementos culturales externos y modificándose. Sin embargo, también es necesario tomar en consideración que Estados Unidos no es el único polo de creación y distribución de productos culturales. En este sentido, no solo nos referimos a las industrias culturales de la llamada “cultura occidental”, que en un ejercicio de flexibilización suele incluir a los países occidentales con mayor producción cultural en el mundo -como Reino Unido, Francia, Italia, entre otros, agregando además a Japón, Taiwán y, eventualmente, Corea del Sur-, sino que nos referimos también a los productores de las culturales que tienen influencia regional.

Al menos en el caso del cine, la televisión y los medios masivos de comunicación, los productos culturales que circulan en un punto no solo provienen de las corporaciones transnacionales que alcanzan todo el planeta, sino que compiten en diferentes medidas con diferentes *mercados geoculturales* (Hesmondhalgh 2010: 220). Hesmondhalgh explica mediante los datos otorgados por Jeremy Tunstall que existen mercados que están dominados culturalmente en diversos aspectos por productores regionales, con los que suelen tener una cercanía geográfica, cultural y/o lingüística. Así, en el caso de Latinoamérica, los centros culturales dominantes serían México y Brasil, e Hispanoamérica estaría dominado por los productos culturales de México y España, independientemente de que también a estos países, como en otros de la región americana, lleguen productos culturales provenientes de Colombia, Argentina, Chile o Venezuela. El autor británico explica en torno al ejemplo de la televisión las razones por las cuales se va produciendo el efecto de los mercados regionales. En los sesenta, el imaginario colectivo considera que en aquella época Estados Unidos era el dominador absoluto de la televisión mundial, no solo porque era el estándar estructural y estético, sino también por la dominación de sus programas en la parrilla programática de la mayoría de los canales de la época. En realidad –tal y como señala Tunstall, citado por Hesmondhalgh (2010: 219)-, la mayoría de los países fuera del mundo anglosajón dominado por el binomio EEUU – Reino Unido, prefería programas locales en el horario prime, o programas producidos por países con los que tenían cercanía

lingüística. Es más, según afirma este autor, durante esa década se produjo la declinación de la televisión como producto adquirido por países de habla no inglesa.

Pero hablar a grandes rasgos de las industrias culturales resulta arriesgado en este contexto, ya que los mercados regionales no suelen dominar y ni siquiera competir en todos los aspectos; en general, los mercados regionales suelen dominar o competir en diferentes géneros específicos. Por ejemplo, volviendo al caso de Latinoamérica, si bien en televisión abierta suelen predominar las producciones locales, es común que durante las tardes de la semana laborable el producto que se transmita en la mayoría de los canales sean telenovelas venezolanas, brasileñas, mexicanas o colombianas. Ahora bien, sin profundizar demasiado en el mercado y las consecuencias culturales de las telenovelas en la región, podemos decir que efectivamente este género en Latinoamérica, al contrario que las películas de Hollywood, está diseñado para complacer en primer lugar al mercado local y es, por tanto, producido de esa manera, es decir, el costo y los réditos asociados a una telenovela deben ser cubiertos por el consumo de la producción a nivel nacional. La venta de este producto cultural al extranjero solo representa una ganancia eventual y por lo general marginal, un plus, y “la única manera probada de asegurarse ese ‘plus’ es pudiendo mostrar a los potenciales compradores extranjeros del producto que el mismo ha dado excelentes resultados en el mercado de origen” (Mato, 1999: 234). Podríamos afirmar incluso que el mercado local de las producciones, que roza en algunas obras el exotismo, es justamente una de las características que permiten que la telenovela tenga buen rating en los países extranjeros. Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta forma de producción es la telenovela *Yo soy Betty, la fea* (1999), cuya repercusión mundial la llevó ser traducida a 25 idiomas y a tener 28 adaptaciones oficiales, datos que impactan si tenemos en cuenta que efectivamente esta telenovela como todas las exitosas de Latinoamérica, fueron hechas para el mercado local (Wallace, 2014).

Otra de las razones por las cuales la hegemonía comunicacional de Estados Unidos no crece como nación dominante, es porque, si bien en un principio poseía el monopolio de la tecnología que se usaba para la transmisión y recepción de la información, ésta no era exclusiva y fue desarrollándose también en otros países y abaratando costos, a causa del mismo impulso competidor otorgado a la producción internacional por el capitalismo. No obstante, no hay que perder la perspectiva, ya que

muchas de las compañías distribuidoras transnacionales de productos culturales, tanto como buena parte del software y de las corporaciones más importantes de Internet – Microsoft, Apple, Oracle, Adobe, Google, Facebook, etc.-, que solo tienen contrapeso real en Asia -India, China, Japón, Corea-, tienen una influencia decisiva en muchas cuestiones relacionadas con la cultura, baste mencionar el ejemplo paradigmático de Gangnam Style o Harlem Shake, y el papel que han jugado Google a través de su buscador y Youtube, así como Facebook, Twitter, etc.

Pero la ampliación del repertorio cultural en mercados internacionales, es decir, el aumento del flujo de productos culturales de los países sin predominio industrial a nivel regional o local, se produjo en buena parte con Internet y la digitalización de herramientas de producción cultural; por ende, el abismante abaratamiento de los costos de producción y distribución de cualquier producto cultural, a la par de una simplificación de las habilidades técnicas requeridas para la producción, hicieron posible la fabricación de una amplia gama de productos culturales solo con un computador desde el hogar y con un mínimo de herramientas complementarias. Ejemplos patentes de lo anterior son el gran número de usuarios que suben sus propias producciones a la red a través de servidores como Vimeo, Youtube, Soundcloud o Bandcamp. Quizás dos de los ejemplos más importantes de producciones independientes con bajo presupuesto son *Primer* (Carruth, 2004) y *Paranormal activity* (Peli, 2007), cuyas producciones no superaron los \$7000 y \$15.000 dólares respectivamente, y que descansaron buena parte de su estética en la crudeza de la imagen que proveían las cámaras y herramientas de producción caseras, obteniendo el gran premio del jurado en el Sundance Festival en 2004, la primera de ellas, y una recaudación de más de cien millones de dólares la segunda (Box Office Mojo, 2014) –ambas películas son estadounidenses, y por más artesanales que sean, se relacionan más con la cultura popular urbana o de masas que con la tradicional-. En música hoy en día solo es necesario un *launch pad*, algunos *samplers* y un computador para grabar un disco completo, producirlo, mezclarlo, editarlo y distribuirlo en algunas plataformas de Internet como las ya mencionadas.

En otras palabras, podríamos decir que los productos semi-industriales de productoras independientes y los productos artesanales podrían tener difusión mundial si tienen potencial de ser aceptados por las masas, es decir, todo aquello que cumpla con la lógica del mercado y que pueda ser decodificarlo fácilmente como mínimo a nivel

superficial. Esta es una de las agudas críticas que vierten Antonio Cornejo (1997) y Franklin Miranda (2004), entre otros, a García Canclini y su visión optimista de la aceptación de las artesanías por parte de las masas y los productos culturales, que a pesar de pertenecer a estas *industrias culturales periféricas*<sup>89</sup> (Hesmondhalgh, 2010: 13), si no gusta a las masas, no se distribuirán ni menos se venderán, principalmente porque el acceso de las artesanías y de esta industrias periféricas al circuito de la cultura de masas ocurrirá siempre y cuando sea vendible, y lo vendible, en este sentido, tiende a ser todo aquello que, lejos de lo hegemónico, es probable que termine atrayendo al público por su exotismo, en otras palabras, es todo aquello que plantea un imaginario *diferente* al habitus y reafirme cierto repertorio de imaginarios.

Una de las principales razones por las que los Estados económicamente liberales aún se hacen cargo del desarrollo y mantención del acervo de la cultura popular tradicional y de las producciones independientes de asociaciones o individuos, es mantener la estabilidad de la idea de nación unida y homogénea, y que puede ser simbolizado a través de significaciones que realcen esa unión, sea real o ficticia –como afirmar que Roberto Bolaño es exclusivamente chileno o Vladimir Navokov estadounidense-. De ahí que el Estado se haga cargo de ciertos productos culturales relevantes para la construcción de la nación deseada -o de su discurso más bien- y con poca capacidad de captura de las masas –efecto provocado en parte por la *educación de la mirada* comentada anteriormente-, para que esas significaciones puedan circular y afianzar los valores nacionales y la idea de pertenencia a una comunidad.

Esto se relaciona estrechamente con lo que el Estado dicta como políticas públicas, definiendo con esta acción qué entiende por cultura, por tradiciones populares y por industrias culturales periféricas<sup>90</sup>. Del mismo modo, muchos Estados han decidido desligarse de buena parte de la cultura popular entendida de manera amplia y mantenerse como un ente regulador de privados, dejando muy pocas instituciones a cargo de la administración pública, lo que ha provocado que sean los privados, bajo los lineamientos del Estado, quienes definan qué entienden por cultura, cultura popular y la forma de distribución de esos significados. De uno u otro modo, en buena parte de los

---

<sup>89</sup> El nombre no pretende ser despectivo según el autor, sino más bien apuntar a aquellas industrias que en la reproducción de los símbolos que crean “uses semi-industrial or non-industrials methods” (Hesmondhalgh, 2010: 13).

<sup>90</sup> Hacemos referencia a las políticas públicas que caben en la definición mencionada en la nota anterior, no a que necesariamente los Estados usen esta definición para ese tipo de industrias.

casos podemos ver la entrega de ciertos valores sociales, de ciertos estereotipos, de ideologías como visiones de mundo.

Pero aquí entramos nuevamente en terreno de las paradojas y contradicciones que nos provoca la globalización: los casos de corporaciones transnacionales como Sony y Apple, son casos paradigmáticos de la entrega de una “filosofía”, una forma de ver el mundo a través de la forma en que diseñan, fabrican, distribuyen, comercializan y otorgan atención postventa del producto; pero parece importante destacar que existe una diferencia fundamental entre ambas compañías. Apple nació en una economía que ya perfilaba claramente sus políticas transnacionales dentro de la dimensión económica de la globalización; Sony, en cambio, encarna aquellas compañías nacionales que crecieron bajo un sistema capitalista y se desarrollaron de manera multinacional, para transformarse en una corporación global, pero no solo como desarrollo de estrategias económicas transnacionales, sino también como un discurso. El mismo Akio Morita, uno de los fundadores se refirió a la compañía en una entrevista a de principios de los ochenta como una corporación global: “I use the term [globalization] because I don’t like the the word multinational... If it means a company with many nationalities, then that is not Sony” (en Du Gay *et al.* 1997: 78), de lo que se desprende que considera que su compañía tiene solo un origen nacional, pero al mismo tiempo es global, curioso teniendo en cuenta que el nombre mismo de la compañía, que originalmente se llamaba *Tokyo Tsushin Kogyo Kabushiki Kaisha* -Corporación de ingeniería en telecomunicaciones de Tokio-, nació de los constantes viajes de ambos dueños a Estados Unidos, desde donde pensaron que todos los productos internacionales tenían la impronta estadounidense, asumiendo al mismo tiempo que la mayoría de los productos provenían de ese país. Es por esto que deciden transformar su nombre a una mezcla de término latino *sonus* y el término *sonny* (Sony Global, 2014) del inglés que hace referencia a la forma en que una persona mayor puede llamar a un chico joven (Merrian-Webster, 2011).

El cambio de nombre apuntaba a mercados extranjeros, a un sonido genérico en 1958. Pero este es el primer movimiento hacia la internacionalización de la marca, que se afianzaría años después tratando de estar presente en todos los mercados para llegar a la mayor cantidad de gente posible. Para ello reorganizó los procesos de producción de tal manera que no estuvieran constreñidos por los límites que impone el Estado nación,

trasladando la fabricación y el ensamblaje de sus piezas junto a sus operaciones de marketing a lugares donde existía mano de obra más barata y podía aprovechar legislaciones nacionales o regionales más flexibles en todo orden -ambiental, impositivo, social, etc.- en su propio beneficio, buscando las condiciones más idóneas para desarrollar su labor con el mínimo costo económico, estableciendo acuerdos que muchas veces les permitían negociar como compañía local, pero sin perder su “globalidad” (Du Gay *et al.*, 1997: 80). Es decir, la compañía apuntaba a una desterritorialización con el fin de reterritorializarse a través de la adaptación de sus productos y políticas para mercados definidos.

Sin embargo, el paso que en realidad llevó a la compañía a otro nivel fue la comercialización del contenido que sus máquinas eran capaces de reproducir: la compañía ya no solo pondría a disposición los medios de consumo, sino también el contenido a través de la productora de televisión y cinematográfica, su compañía de videojuegos y distribuidora musical, entre otros.

Con todo, Sony no ha dejado de ser vista como una compañía japonesa cuyo nombre no recuerda su origen americano, sino que se encuentra estrechamente ligado a la isla, la forma en que produce la tecnología y con los valores que representan los productos. Sin embargo, dentro de Japón, la corporación ha sido vista de manera sospechosa debido a su cosmopolitismo y a introducir formas de trabajo extranjeras. (Du Gay *et al.*, 1997: 43). La carga ideológica de los productos fabricados por Sony no solo tienen la impronta global, sino también un origen definido, como Toshiba, Yamaha o Suzuki, pero para ese origen, para esos Estados nacionales, esas empresas no necesariamente van a ser representadas exclusivamente como globales, porque dentro del imaginario de lo global en esa localidad existen predominantemente símbolos y significados que se distribuyen desde otras culturas. Así la representación que encarnan los productos Sony está ligada a la globalización, pero también a la forma de producción y tecnología asiática, específicamente japonesa.

Esto no implica que todas las empresas transnacionales se establezcan como una empresa nacional –su producción y sus distribución pueden estar diseminadas por el mundo, sus accionistas y su directorio puede estar compuestos por personas de diferentes nacionalidades, por más que los dividendos o el centro administrativo se encuentre en un territorio definido-, como tampoco quiere decir que siempre la creación

de productos culturales tendrá relación directa con los valores que la empresa quiere promover. De hecho, en algunos casos es probable que las pretensiones ideológicas de una empresa transnacional sean dejadas de lado con el fin de obtener la máxima rentabilidad posible.

Así, hay algunos ejemplos que ponen en duda la influencia de la ideología de las industrias culturales y medios globales por sobre el afán comercial. Uno de ellos es la serie estadounidense *The Simpsons* que juega principalmente con los elementos retóricos relacionados con el humor: lo grotesco, la parodia, la metáfora, la inversión, la ironía y un largo etcétera, y que se posiciona como una crítica, por momentos satírica y casi violenta, a la sociedad norteamericana. Paradójicamente, esta serie es producida y emitida por uno de los medios más ultraconservadores del país, la News Corporation, para su filial Fox Broadcasting Company, dueña de Fox Network. Y es que la familia más querida de USA hace mofa de los valores más reaccionarios del “país de la libertad”, lo que implicaría que el programa debería haber salido del aire hace mucho tiempo, pero es tal la masividad, la capacidad de venta de la serie que les es imposible cancelarla sin matar a una de las gallinas de los huevos de oro de la compañía. Es tan profundo el impacto económico y social que produce la serie que incluso hay capítulos en los que han acusado abiertamente a su compañía productora de explotación e hipocresía. Así tenemos por ejemplo, que parte de la presentación del capítulo, el llamado “couch gag” -el chiste del sofá-, del tercer episodio de la temporada veintidós, llamado *MoneyBart* (Kruse, 2010), muestra como en una cueva asiática –probablemente Corea, donde realmente se terceriza la producción de los capítulos y se fabrica el *merchandising*- trabajadores con cadenas dibujan y animan la serie, y niños se dedican a fabricar juguetes, otros tipos de mercancía relacionadas y DVD, con materias primas tóxicas y hasta con la ayuda de un unicornio en pésimo estado de salud para perforar el centro a los DVD con su cuerno (BBC News, 2010).

Por el contrario, *Futurama*, una serie también creada por Matt Groening, padre de *The Simpsons*, planteaba el mismo tipo de humor, siendo incluso un poco más evidente en sus críticas a la sociedad estadounidense<sup>91</sup>, lo que le valió ser primero

---

<sup>91</sup> Quizás el hecho de ser ciencia ficción y además animada, puede haber alentado al equipo de producción a tener guiones más arriesgados, sin embargo al parecer la carga política de la serie fue demasiado fuerte.

cancelada por la Fox a causa de su bajo rating<sup>92</sup>, resucitada posteriormente por Comedy Central -canal de televisión por cable de la transnacional Time Warner-, un canal dedicado casi exclusivamente al humor, y luego cancelada nuevamente por las mismas razones.

Todo lo anterior supone que, desde las industrias culturales transnacionales existe un conjunto de formas que se cuelean a través de los espacios físicos y virtuales, fronteras reales o comunicacionales que nos permiten establecer un conjunto de repertorios que estarán influenciados por un habitus y un imaginario local de lo que es lo global y lo local, construido en buena parte por la intervención de los Estados nacionales de manera activa, a través de la interpretación, producción y circulación de significados dentro de su sociedad, asumiendo las labores de la industria cultural; o en su defecto, delegando buena parte de esta labor a la industria privada, pero estableciendo políticas públicas y legislaciones, que se han vuelto insuficientes frente a la aparición de Internet y las redes sociales.

Estos movimientos inevitablemente influyen a las culturas receptoras provocando una hibridación de la que hemos dado algunos ejemplos, pero vale la pena destacar que estos movimientos no se producen exclusivamente desde afuera hacia adentro de las culturas, sino que también a la inversa, dependiendo en buena parte del desarrollo de las industrias culturales internas y su distribución en el exterior. Más aún, podemos destacar la circularidad de algunos de estos movimientos. En este sentido, parece pertinente agregar un ejemplo más de las interinfluencias culturales de ida y vuelta.

El Blues es un género musical que encuentra sus raíces en el sur de Estados Unidos, en los cantos de los esclavos que trabajaban el algodón, llamados *ring shouts*, o prisioneros negros que cumplían condenas de trabajos forzados a finales del siglo XIX principios del XX, llamados *field holler* o *field call*. Evidentemente todos ellos eran descendientes de generaciones de esclavos traídos de diversos lugares del continente africano, que se mezclan dentro de la pertenencia a la misma casta y cuyas interpretaciones musicales decantan, entre otros, en un ritmo particular –hoy institucionalizado en una estructuración clásica, el *Twelve-bar blues*-, con una expresión que exalta el quebranto, la tristeza y la desesperanza. Ritmos con una influencia africana

---

<sup>92</sup> La revista *Wired* achaca la bajada de rating de la serie a la mala promoción de la Fox y a los constantes cambios en la programación de la emisión de la serie.



similar se pueden encontrar en casi todos los lugares del continente donde alcanzó la esclavitud. Sin embargo, uno de los aspectos que más resalta de este género es la forma y velocidad en la que se ha extendido en el globo, junto al rock, el r&b y el jazz, de un modo en el que ni el bolero cubano ni la samba se han extendido. Esto se debe a varios factores, pero reduciéndolo a los más evidentes, podemos afirmar que es gracias a la producción y distribución en masa de las industrias culturales, sobre todo las estadounidenses en épocas tempranas, que mucha de la música producida en distintos rincones del mundo ha cambiado dramáticamente, provocando diversas reacciones. Una de esas reacciones se ha generado a partir de la distribución y recepción del blues en África, donde músicos como Ali Farka Touré, paradigma del blues africano, han hecho una reinterpretación del blues dando nacimiento a un estilo totalmente híbrido, que tiene elementos reconocibles del blues del delta del río Mississippi, pero que también tiene elementos muy reconocibles del folclore de Mali. Del mismo modo, el afrobeat, incluye una relectura de ritmos africanos desarrollados en EEUU como el soul, el funk y el jazz, que se acoplan con diferentes elementos folklóricos, como los que solía usar Fela Kuti en sus composiciones.

Así podríamos seguir mencionando flujos culturales de ida y vuelta –y en todas direcciones- provocados por el proceso globalizador, pero no por eso estaremos afirmando que sean de igual calibre o se distribuyan homogéneamente. Es cierto que los flujos más potentes se generarán desde las industrias culturales transnacionales que tengan mejor desarrollo de productos y posicionamiento global, pero no muchas de ellas se corresponden exclusivamente con el mundo anglosajón o con EEUU. Además, vale la pena tener en cuenta, por un lado, que este país americano es un crisol de culturas en constante hibridación, es decir, durante los últimos 150 años han llegado oleadas ininterrumpidas de inmigrantes que han traído consigo su cultura y desarrollado la misma a través de las industrias culturales nacionales; y por otro, que es un mercado que ha ido creciendo de manera acelerada en los últimos 60 años tanto en población como en consumo, lo que lo convierte en el lugar ideal para vender cualquier producto que pueda ser aceptado. Así, al mismo tiempo que Estados Unidos expande su cultura a partir de las industrias culturales que son más fieles a los valores relacionados con esa nación, a su vez recibe a través de la inmigración nuevas formas que se van consagrando. Así lo atestiguan casos como los de Nabokov, Capra, Rachmaninoff,

Asimov, Rothko, Siegfried and Roy o Auden, casos que no son aislados, pero que se concentran en su gran mayoría durante el siglo XX.

Por otro lado, no son solo sujetos aislados que han llegado como inmigrantes al país, sino también productos acabados. Ha habido canciones populares extranjeras muy populares que han alcanzando altas posiciones en la lista Billboard como “La Macarena” de Los del Río; “Da, da, da” de la banda alemana Trio; “Sukiyaki” de Kyu Sakamoto; “Gangnam Style” del Surcoreano PSY o “La Bamba”, ejemplo paradigmático de cómo un producto cultural extranjero fue absorbido por la cultura norteamericana, no solo porque fue interpretado por artistas y grupos mexicano-estadounidenses, como Ritchie Valens, Los Lobos –quienes alcanzaron el número uno en la publicación Billboard en 1987-, Selena o Trini López, sino por artistas americanos como Ray Conniff, Kiss, Metallica, Neil Diamond y hasta el mismo Bob Dylan reconoce su influencia directa en la canción *Like a Rolling Stone* (*Rolling Stone*, 2014). De ahí en adelante, diferentes artistas de las más diversas latitudes han realizados versiones del tema o han trabajado sobre la misma secuencia de acordes y/o el mismo ritmo armónico, como The Beatles en *Twist and Shout*. Pero el hecho de que Estados Unidos absorba otros símbolos o significaciones, las (re)interprete, las (re) produzca y las distribuya, asumiendo cada uno de los productos como una producción original y propia, es la demostración de que funciona como cualquier otro país globalizado.

En este mismo sentido, la televisión y la animación, bastiones de la creación original en el país norteamericano se vieron invadidas por influencias extranjeras con el inicio del proceso globalizador. A pesar de que Hollywood poseía una larga historia en formas de animación creadas en sus propios laboratorios –donde destacaban muchos inmigrantes, pero lo olvidaremos por un momento-, hacia principios de los ochenta, cuando la animación japonesa empezaba a apuntalar su distribución mundial, dos productoras, Harmony Gold USA, Inc., asociada con Tatsunoko Productions Co. Ltd., tomaron tres animes japoneses *spin offs* de una misma historia, *The Super Dimension Fortress Macross* de 1982, *Super Dimension Cavalry Southern Cross* de 1984, y *Genesis Climber Mospeada* de 1983, hicieron un trabajo de edición de diálogos y unieron las historia en una sola con tres generaciones llamada *Robotech* de 1985. Esta serie no solo insertó el germen de la animación japonesa como una vertiente más de la animación de Estados Unidos, sino que a través de su capacidad de distribución llegó a

países de Latinoamérica, teniendo especial impacto en México, Colombia, Chile y Argentina, así como en Italia y Australia (Bertschy y Sevakis, 2010). Esta mezcla tiene un elemento más interesante aún, uno de los padres del manga japonés contemporáneo, Osamu Tezuka, creador de *Astroboy*, se vio fuertemente influenciado por los dibujos animados de los estudios Fleischer y por Walt Disney, por lo que “imitó” de manera muy particular la dinámica de estas animaciones a las viñetas y el estilo de dibujo, que se difundió a través de todo el manga gracias al éxito entre los lectores, por lo que también parece natural que haya influenciado prácticamente todas las animaciones posteriores (Schodt, 2007), incluyendo *Robotech*.

El desarrollo en EEUU no se limitó simplemente a la edición y/o retransmisión de serie japonesas, sino que evolucionó hasta recoger el estilo de animación japonés, cuestión que se verá reflejada en series como *Avatar: The last Airbender* o *Avatar: the legend of Aang* (2005 – 2008), y *The Legend of Korra* (2012 – 2014), donde el canal de televisión por cable Nickelodeon, especializado en público infantil, planteó un argumento basado en la cultura china, con una estética que tiene elementos característicos de la animación japonesa, pero que al mismo tiempo presenta elementos distintivos de la animación típicamente estadounidense. Así, para quienes hayan visto *Scooby Doo*, *Where are you?*, *He-man and the masters of the universe*, *Astroboy* o *Doraemon*, reconocerán fácilmente elementos de ambas formas de animación, pero inclasificables desde la animación del país americano o desde el país asiático. Estos no son los únicos ejemplos, podríamos hablar de las series inglesas adaptadas al mercado del país del tío Sam y que luego se proyectan en el mundo, o películas externas a Hollywood de las que se han hecho remakes de éxito como la francesa *La totale!* (1991) de Calude Zidi, base para el best seller *True Lies* (1994) de James Cameron; las alemanas *Die Trapp-Familie* (1956) y *Viktor und Viktoria* (1933) de Reinhold Schünzel, bases respectivamente para *The Sound of music* (1959) de Robert Wise y *Victor and Victoria* (1982) de Blake Edwards; o *Vanilla Sky* (2001) de Cameron Crow, versión de *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Y al respecto de la influencia de España sobre el cine de Hollywood, vale la pena mencionar los episodios donde a causa de la presión de la diplomacia española, fueron cambiados los guiones de *For Whom the Bells Tolls* y *The snows of Kilimanjaro*, en 1942 y 1952 respectivamente (Cruz, 2013). En el primer caso, el hecho de que Hollywood y Estados Unidos accedieran a la petición de Franco tiene que ver con que el país de habla inglesa no quería abrir otro frente en Europa en medio de la Segunda Guerra Mundial, y, principalmente porque muchos en ese país apoyaban el régimen franquista. En el segundo

Turquía, a través de Yeşilçam, su industria filmica –que a veces incluye otras adyacentes o muy menores-, generó un gran número de películas desde principios de los cincuenta hasta finales de los setenta, cuando la gente comenzó a desaparecer de las salas a causa de las crisis económicas, la introducción masiva de la televisión y luego el VHS. Una de las características de este cine, además de su estética marcada por la mala calidad de la producción, que contrastaba con las películas europeas o estadounidenses que se estrenaban en el país, eran las llamadas “quickies” (Arslan, 2005: 137), producciones que se completaban en menos de un mes, presionados por la constante falta de financiación del cine nacional y, derivado de lo anterior, su incapacidad de competir con producciones extranjeras. Esto se traducía no solo en la poca capacidad técnica de las producciones, sino también en la copia de personajes y argumentos de las películas occidentales adaptándolos a sus producciones en un camino opuesto a lo sublime<sup>94</sup>. Así se desarrollaban producciones como *Bedmen-Yarasa Adam* (1973), inspirada en las series estadounidenses de *Batman* de 1938 y de 1966; *3 Dev Adam -3 Hombres grandes-* (1973), donde dos héroes con los disfraces de El Capitán América y El Santo, un luchador de la lucha libre mexicana de la época, combaten a un villano disfrazado de Spiderman; *Seytan –Satán-* (1974), reelaborada a partir de las mismas escenas de *The Exorcist*; y *Dünyayı Kurtaran Adam –El hombre que salvó la tierra-* (1982), que no solo es una copia argumental de la saga *Star Wars*, sino que usa partes de la filmación y de la banda sonora original, por mencionar algunas. Procesos parecidos ocurren en el cine y la televisión india, taiwanesa y más recientemente con el cine nigeriano.

En este sentido, parece importante resaltar que el abaratamiento de costos hace más viable cualquier producción cultural, por lo que es común en el ámbito masivo que muchas obras se estructuren mediante fórmulas básicas que definen un género, como el *reality*, series o miniseries en televisión; las franquicias, sagas y *remakes*, en el cine; o los best seller de moda y las obras de género, en literatura, por mencionar algunos. Esto se debe a que estas fórmulas están dadas para su reproducción en línea, a bajo costo y

---

caso, el deseo de Franco coincidió con la llamada caza de brujas del McCartismo. Estas modificaciones en el guión estaban dirigidas a cambiar la carga ideológica de la obra para el beneficio del régimen franquista. Esto implica que la representación de España ha sido manejada por España a través de Hollywood. Es una intervención política que se proyecta sobre un imaginario cultural, cambiando la representación que Hollywood está haciendo de España.

<sup>94</sup> Las productoras más modestas solían imitar casi exclusivamente el cine italiano y alemán (Arslan, 2005: 139), evitando el uso excesivo de efectos especiales.

que satisface las expectativas del espectador, siendo innecesaria la investigación de nuevas formas, que muchas veces aparecen a través del cine o la televisión independiente y que se pueden adquirir también a bajo costo. Esta consideración puede llevar a afirmar la tesis del imperialismo cultural, a causa de la adquisición de esas formas por parte de los países que deseen desarrollar sus industrias culturales con escasos o nulos recursos –muchas veces debido a las desigualdades económicas provocadas por la globalización- o simplemente por adquisición de poder simbólico y que imitarán esas formas, modificando su propia cultura y, por ende, tendiendo a la homogenización que conlleva el proceso globalizador. Sin embargo, y como ya apuntamos algunos apartados más atrás, la interpretación, reinterpretación y uso que los sujetos harán de esos significados dentro de su propia cultura, estará mediada por las negociaciones, cooperaciones y conflictos que se produzcan para establecer en qué medida sujetos o grupos sociales aceptan o rechazan tal influencia, guiados al mismo tiempo por el predominio del habitus que se establece a través de la cultura local, y los imaginarios que se generan a partir de la cultura local y de la interacción con otras culturas a través de los espacios físicos y virtuales, o, en otras palabras para el caso de esta investigación, el imaginario de lo local y lo global en cada localidad.

### **3.2. Globalización, consumidores y desterritorialización**

El devenir de la tecnología y específicamente el desarrollo de Internet en los últimos veinte años ha impactado de tal modo la sociedad y el pensamiento que ha llevado a replantearse las posturas del imperialismo y la homogenización cultural, redefiniendo estos conceptos, como en el caso de Hardt y Negri ya mencionados (cf. Salvatore, 2005), a causa de la insuficiencia de los conceptos modernos relacionados con la estructura administrativa e identitaria de territorios delimitados; al reconocimiento de la tendencia a la fragmentación social en diversos grupos y la exigencias de autonomías étnicas y nacionales al interior Estados independientes –y no todos estos movimientos surgen como reacción contra la globalización-; y al reconocimiento de que el consumo de productos, si bien funciona a través de un acto económico, también contiene las dimensiones ideológica y cultural, y predominará una

o la otra –u otras dimensiones más- dependiendo del contexto: no es lo mismo comprar un destornillador para reparar un mueble que un par de anteojos a causa de la miopía o que un celular.

### 3.2.1. Consumo e identidades desterritorializadas

Lipovetsky y Serroy describen de manera bastante clara el desconcierto que provocan las paradojas capitales generadas por la globalización, ya que ésta efectivamente contiene algunos elementos que son de por sí depredatorios, y que provienen en buena parte de la imposición mundial del capitalismo propuesto por Harry Dexter White –en contraste al keynesiano, en Bretton Woods-, a través de las políticas del FMI y del BM –y que luego evoluciona hacia el neoliberalismo-, y del alcance mundial de las comunicaciones, la distribución y la tecnología del entretenimiento internacional, por parte de los países anglosajones, que se extendió por el planeta durante la segunda mitad del siglo XX.

De ahí que el tono de optimismo cuasi celebratorio de *La pantalla global* (2007) se decante en su siguiente obra, *La cultura mundo, respuesta a una sociedad desorientada* (2008/2010) en una panorámica bastante oscura de la globalización. Así apuntan: “En la era hipermoderna<sup>95</sup> se consolida la cosmopolitización de los miedos y las fantasías, las emociones y las formas de vida” (Lipovetsky y Serroy, 2010: 18), a causa de la velocidad de la vida contemporánea y del capitalismo, y esto a su vez produce una *desorientación cultural*: desaparecido el respaldo de la sociedad nacional unitaria y moderna y los grandes metarrelatos, los individuos, al decir de Lipovetsky, quedan a merced de los medios de comunicación y el mercado, lo que implica un acento en los valores más superficiales de la sociedad nacional influenciada por la globalización. De hecho, según la misma definición de cultura dada en esta obra, “sistema de valores, metas y mitos” (Lipovetsky y Serroy, 2010: 10), podríamos colegir

---

<sup>95</sup> No explicaremos la hipermodernidad porque no consideramos que sea un concepto vital para el desarrollo de la investigación, sin embargo, vale la pena destacar que los autores franceses relacionan el término con el aumento vertiginoso de las comunicaciones y las relaciones sociales, la pasión por la actualidad y el acento que la sociedad contemporánea pone sobre la obsolescencia, muy en la línea de Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967/1995) en su tesis 143. Todo esto contextualizado en una sociedad de mercado, con las repercusiones que este conlleva.

que lo que se propaga a través de la globalización es un tipo de cultura económica, de consumo de masas e individualismo, que determina *la* cultura en general provocando el crecimiento de su dimensión económica, por lo que importa más la eficiencia económica de un producto cultural que su contenido. Todo está determinado por el mercado:

[E]l dinero soberano, el consumismo desatado, el universo superficial del ocio parecen fuerzas que destruyen los valores morales más elevados. Un individualismo que se mueve por egoísmo codicioso, un repliegue en uno mismo que cierra el sepulcro de la solidaridad y la fraternidad [...], una democracia sin fervor cívico, derechos humanos desatendidos (Lipovetsky y Serroy, 2010: 24).

Y si a esto agregamos la influencia de la técnica, el panorama parece más que aterrador: “La cultura-mundo aparece como una de las facetas del avance irresistible de la técnica, que somete lo cultural a los valores de la eficacia” (Lipovetsky y Serroy, 2010: 18). Sin embargo, se contraponen a estos aspectos de la globalización, los principales culpables de la desigualdad y las marginaciones a nivel planetario, un conjunto de reacciones que parten desde las cuestiones culturales como problemáticas de “las identidades colectivas, las «raíces», el patrimonio histórico, las lenguas nacionales, lo religioso, el sentido [...]”, de este modo, se hace evidente que “la cultura mundo no se reduce a la sola racionalidad instrumental y calculadora” (Lipovetsky y Serroy, 2010: 18). De ahí que se multipliquen las demandas comunitarias de diferencia, ya que las comunidades toman conciencia de la globalización y los problemas que ésta acarrea, ante lo que es posible reaccionar, pero también es importante destacar que en algunas colectividades no se plantean estas problemáticas como reacción a la globalización, sino que esta funciona como catalizador o marco de problemáticas y tensiones que estos grupos arrastraban con anterioridad. Así, Lipovetsky y Serroy, resumen señalando a lo cultural como el punto desde donde se construyen nuevas demandas y divergencias que gatillan la fragmentación frente a la homogenización hacia la que tiende la cultura-mundo a través del mercado y las comunicaciones.

El aporte en enfoque del análisis de Lipovetsky y Serroy se complementa con la explicación al respecto de García Canclini, que a su vez parece más acorde y productiva para esta investigación: “La globalización, más que un orden social o un único proceso, es resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos,

que implican diversas conexiones ‘local-global y local-local’” (García Canclini, 1999: 47), y es que no hay una sola forma de relacionarse con lo propio y con lo ajeno, de ahí que las negociaciones, conflictos y cooperaciones se multipliquen. Así, el autor argentino establece que aquello que “suele llamarse globalización se presenta como un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y desigualdades sin suprimirlas” (García Canclini, 1999: 49). En este caso, resulta un ejemplo interesante la globalización selectiva que se produce en Europa, que implica que cierto grupo de habitantes consiga los beneficios de las dimensiones del macroproceso, al mismo tiempo que excluye a desocupados y migrantes de sus derechos humanos básicos.

Por tanto, los procesos de comunicación que han permitido, en parte, la globalización, establecen nuevos espacios virtuales interculturales donde se amplían o contraen los imaginarios de lo que es lo local y lo que es lo global, estableciendo la conciencia del mundo como un todo, ya que el alcance de estos espacios de interculturalidad nos permiten enterarnos de lo que existe y suponer, imaginar, el constructo de todo aquello que nos falta saber en función de extrapolaciones e interpolaciones, es decir, nos permite construir aquellos imaginarios de lo que creemos propio, pero tomando en cuenta aquello que en cada localidad o colectividad se considerará de diferente manera lo que es propio y ajeno. Las diferencias y desigualdades son las bases sobre las cuales se desarrollan esas visiones y que, del mismo modo, diferencian lo que cada colectividad considera propio.

Pero ¿cómo se relacionan los conflictos económicos, políticos y sociales con las definiciones identitarias de los individuos? En este sentido, García Canclini en *Consumidores y Ciudadanos* (1995), no establece una diferencia analítica entre los conflictos para luego intentar definir sus relaciones, sino que los reúne a través de un análisis más antropológico. En resumen, lo que propone es que dentro de la sociedad de consumo los espacios políticos han dejado la esfera pública como la conocíamos hasta ahora, es decir, se ha trasladado desde los espacios abiertos de debate comunitario, de la protesta social, de los discursos públicos, a los espacios virtuales: hoy uno sigue los debates y opiniones de políticos, especialistas y celebridades a través de la televisión, la radio o Internet, y participa a través de encuestas directas –vía telefónica por lo regular-, debate y discute en redes sociales. De la misma manera,



cuando alguna de las instituciones sociales no funciona, se suele recurrir a estos medios como forma de reclamo y resonancia popular: llamadas telefónicas y cartas al director. La descripción se acerca mucho a lo que se concibe de manera general como sociedad del espectáculo, pero en realidad apunta hacia otro lugar.

Teniendo esto en cuenta y retomando lo dicho anteriormente, se hace necesario apuntar que la modernidad en muchos países periféricos recién se empieza a instalar con la modernización y en la aparición de la sociedad de consumo hacia mediados de los sesenta, principios de los ochenta; los grandes movimientos masivos del mundo rural se habían empezado a producir durante las dos décadas anteriores, al menos en Latinoamérica. Lo popular rural se instala en la ciudad sin tiempo para adaptarse a una modernización sin modernismo, en términos de García Canclini, y que además se asume a medias, del mismo modo que lo hace con un modernismo asociado al consumo. La misma generación se ve obligada, en un mismo período de tiempo, a ir del campo a la ciudad, a adaptarse a los avances económicos y de infraestructura, a la vez que a un proceso de incipiente modernismo institucional, a medida que la tecnología en telecomunicaciones avanzaba. Paralelamente, en el ámbito internacional comenzaba a imponerse el capitalismo como sistema mundial. Algo parecido ocurrió en España con las décadas del desarrollismo, y un paréntesis en el proceso de modernismo que evolucionó tímidamente hacia el final de la dictadura, pero que de todas maneras provocó un salto obligado hacia la modernidad con la restauración de la democracia y la adhesión a la Unión Europea, con la salvedad de que antes de 1936 el país se encontraba mucho más cercano a la modernidad que la mayoría de los países de Latinoamérica, y que el movimiento desde el campo a la ciudad se había iniciado a finales del siglo XIX y se había mantenido en oleadas. En el resto de países habla hispana esto no empezaría a ocurrir sino hasta poco antes de la mitad del siglo XX.

Esa generación -o dos- que salta del campo a la ciudad, de ahí al modernismo a tropezones y una modernización dominada por un aparato burocrático, reificador y racionalista (Weber, 1985), montándose al mismo tiempo en el carro del consumo masivo, asume inevitablemente una nueva forma de conexión con el mundo. El progreso, el desarrollo, la modernidad que se persigue y parece nunca alcanzarse, se transforman en la sociedad capitalista de consumo, que se instaura como neoliberalismo en EEUU y Reino Unido. Cabe destacar, además, que muchos casos en

Hispanoamérica, como el de Chile, las instituciones modernas que habían empezado a consolidarse, son destruidas y/o modificadas –pensadas a través de una razón instrumental- por las dictaduras que se instauran, obligando a pasar de una modernidad frustrada a la conexión global, superponiendo procesos.

Es por esto que en el caso de los países hispanoamericanos la modernidad está tan fuertemente asociada a la cultura rural, porque nunca hubo una aculturación como tal; de hecho el proceso de pérdida y adaptación de los repertorios culturales del campo a la ciudad, a la propia modernidad –si es que se alcanzó en alguna medida siquiera-, y al proceso globalizador, si es que lo hubo, fue simplemente para *ajustarse* a lo exigido de manera eficiente, en el menor tiempo posible. De aquí, por ejemplo, que efectivamente perviva la mitología rural en las diferentes representaciones literarias, incluso aquellas asociadas con la desterritorialización. Lo tradicional rural no se encuentra exclusivamente relacionado con la abstracción de lo nacional realizada por las élites, sino que tiene un desarrollo propio, relacionado primero con la producción y circulación de símbolos, significaciones, interpretaciones, productos que la gente desarrolla en el ambiente rural o semi-rural y que se suele identificar, mediante idealización, con el folklore. Luego, ese repertorio común se establece en lo urbano por medio de las clases obreras provenientes del campo e instaladas en la ciudad, y que después, o casi al mismo tiempo, se desarrolla dentro de la sociedad de consumo. Los hijos o los nietos de esas primeras generaciones que llegaron a las ciudades latinoamericanas, desde muy pequeños fueron receptivos a la proliferación de aparatos electrónicos, a nuevos signos de prestigio e ideas políticas más radicales, a innovaciones artísticas y nuevas sensibilidades, en suma, afectos a los que no les costaba incorporarse (García Canclini, 1995: 14). Los deseos, los afectos, los gustos, los nuevos símbolos de prestigio ya no se reducen solo al repertorio cultural étnico o nacional. Con el avance de las comunicaciones y el consumo, cambia la relación con los objetos ajenos a esos repertorios. A pesar de esto, se promovió por varios años el uso de aquello que tenía prestigio como nacional –durable, barato, propio-, pero que era rápidamente desplazado cuando se buscaban símbolos de distinción, que por lo general hacían referencia a productos extranjeros. No obstante, lo propio también está desdibujado, es híbrido, proviene de diferentes repertorios culturales. Las designaciones de cierto repertorio como propio se basan en abstracciones modernas e idealizaciones románticas.

En la actualidad, la cultura es un proceso dinámico que genera un conjunto de repertorios a partir del habitus y los imaginarios, que se extiende a todos esos otros repertorios y que entran en contacto por medios físicos o virtuales. “La cultura es un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede leer y usar” (García Canclini, 1995: 16). Toma un poco de todas partes para ensamblarse y provocar que otras al mismo tiempo se ensamblen a partir de los elementos que configuran el primer ensamblado. En cualquier caso, vale la pena destacar que esta definición de cultura se acerca bastante a lo que podríamos entender como la construcción de una identidad dinámica, que no depende ni de un solo repertorio cultural, ni está atada a ninguna cultura.

Con lo propio desdibujado y otros lugares a los que mirar, la dinámica inevitablemente se acelera, cuestión a la que el mercado y los medios de comunicación han ayudado –por no decir provocado, que no sería preciso, pero sí muy descriptivo-, y por tanto se han involucrado directamente en este proceso de ensamblado.

Desde esta perspectiva, si asumimos que el problema de la cultura y el mercado se reducen a una cuestión de eficiencia económica, adjudicando a la globalización su distribución y estructura de marketing, no se está poniendo atención en los consumidores, que son los que finalmente deben asignarle un significado a los productos para que estos sean consumidos y den sustento a toda la industria, en este caso, cultural. Al mismo tiempo, la promoción y la publicidad cumplen la función de dar a conocer el producto y posicionarlo dentro de un colectivo en función de diferentes requerimientos tanto del productor como del consumidor.

Como decíamos en el ejemplo anterior, al comprar un par de anteojos se tendrá en cuenta la necesidad, pero también una cuestión simbólica y/o estética, y dependiendo del sujeto, predominará una sobre la otra; en cambio, al comprar un martillo, de entre los diversos factores que se pueden considerar, es más probable que se tome en cuenta la calidad en función del precio y la necesidad. Y en este punto hay que tener especial cuidado, porque, primero, no toda forma de consumo pretende establecer solo una distinción social –si es que desea establecerla-, sino que también distinciones entre colectivos a los que los sujetos pertenecen. Así, esta forma de pertenencia pasa por “los modos de informarse, de entender las comunidades a las que se pertenece y de concebir

y ejercer los derechos” (García Canclini, 1995: 23), es decir, configura una forma de ciudadanía que pasa por el consumo. Porque muchas veces aquellas distinciones, aquellas formas de consumo de productos, no implican una necesidad de ganar poder en determinado campo o ascender socialmente, sino que se establecen como una distinción. Por ejemplo, algunos *latin kings* escuchan reggaeton en sus celulares, con el volumen muy alto y sin audífonos, y tanto la música que consumen, como la forma en que lo hacen contraviene las convenciones sociales de muchos países occidentales (Du Gay *et al.*, 1997: 113-114), ya sea por el hecho de dar una respuesta, consciente o no, de rebeldía o disconformidad hacia el sistema que los margina o por el que se sienten marginados, como una forma de identificación o como ambas.

De todas maneras, no hay que perder de vista que dentro de las clases populares, este tipo de relaciones se establecen desde una participación desigual dentro de la estructura productiva, que además se mantiene en la distribución y apropiación de bienes. También se hace necesario tener en cuenta que las formas de producción y el estándar de consumo que pretenden las industrias culturales, proviene de formas que en un principio fueron populares, artesanales en algunos casos, semi-industriales en otros, y que fueron subordinadas por criterios empresariales de lucro, así como, posteriormente, por un ordenamiento global que desterritorializa sus contenidos y formas de consumo. Lo que se pretendía en términos políticos era que mediante la desregulación y privatización impulsada por el advenimiento del neoliberalismo, se desplazaran las voces públicas de las élites nacionales, de las instituciones estatales y de las clases populares al ámbito privado para su control, mediante la reestructuración de las prácticas económicas y culturales, permitiendo una concentración de las decisiones en élites tecnológico-económicas y generando un nuevo régimen de exclusión de las mayorías incorporadas como clientes. Estas reestructuraciones se dan a través de los procesos de redimensionamiento de las instituciones y las formas de ejercicio de lo público, que se evidencia a través de la pérdida de poder de los organismos locales y nacionales a favor de las empresas transnacionales; las nuevas forma de organización urbanas<sup>96</sup>; la constante reelaboración de “lo propio” a causa de la intromisión constante de nuevos repertorios culturales. Todo aquello provoca la redefinición del sentido de

---

<sup>96</sup> Cuestión que hace referencia a la forma en que se estructuran los centros urbanos en función de las actividades básicas de sus ciudadanos –trabajar, estudiar, consumir-, que realizan alejados de los lugares de residencia.

pertenencia e identidad, que hoy se acerca más a la participación en comunidades transnacionales o desterritorializadas que a la organización exclusiva a través de lealtades nacionales o locales; y finalmente se produce el paso del ciudadano como representante de una opinión pública al ciudadano como consumidor con derecho a disfrutar de cierta calidad de vida (García Canclini, 1995: 24-25). Esto último, se podría evidenciar a través del reemplazo de las formas de participación argumentativas y críticas, por el consumo de espectáculos en los medios electrónicos, donde se privilegia la rápida exhibición de los acontecimientos sobre su tratamiento estructural y prolongado. Sin embargo, si tomamos en cuenta que las redes sociales han ampliado el espacio de participación pública mediante debates y reflexiones con alcance masivo, podemos concebir que en realidad los espacios de participación pública ciudadana se han redimensionado mediante el consumo de redes sociales.

Internet, pero sobre todo las redes sociales, han provocado un desplazamiento de los espacios físicos, donde se ejercía la *res* pública de la sociedad, a los espacios virtuales, donde el productor de significaciones a nivel masivo y transnacional, que en un principio se reducía a las industrias culturales, se expande a los ciudadanos conectados –creadores de contenidos, *influencers* y otros-, y a causa de lo anterior, la participación argumentativa y crítica, la opinión pública y la participación social y política trasciende el espacio físico y los medios de comunicación masivos tradicionales. Los ciudadanos plantean activamente sus opiniones en público con audiencias impensables hasta hace poco años. Es cierto que este proceso se remonta a los inicios de la red con al aparición de los foros –espacios a los que no todo el mundo tiene acceso y con reglas de participación muy estrictas-, pero con la evolución de los dispositivos portátiles –teléfonos inteligentes, tables, notebooks, etc.- y las redes sociales, la discusión se ha abierto y democratizado con alcances que son difíciles de igualar por el discurso público en espacios físicos. Este esquema, no obstante, impide al mismo tiempo la profundización en los problemas debido a lo fugaz del medio y al requerimiento de habilidades escritas por sobre las orales para una argumentación y crítica eficiente.

En resumen, los estudios de los sesenta y setenta sobre los medios de comunicación, sobredimensionaron la capacidad determinista de las industrias culturales sobre los consumidores y despreciaron la capacidad de resignificación,

interpretación y uso a la par que asignaban un valor simbólico y material a los productos (García Canclini, 2001). De este modo, la influencia de las industrias culturales sobre la reestructuración de lo público y la reelaboración de lo propio a causa del bombardeo con nuevos repertorios, provoca el constante cambio de identidades que justamente se articulan por medio del consumo, pero de un consumo negociado, coordinado y combatido por los mismos consumidores, porque tanto la determinación de los productores de las industrias culturales, como su distribución, influyen en diferentes medidas la interpretación de los productos culturales, pero no los determinan totalmente. El ciudadano, al parecer, ejerce su condición a través del consumo porque, en muchos sentidos, se ha visto impelido a tal hecho, pero esto no implica que lo acepte ciegamente, sin establecer sus propias interpretaciones, significaciones y usos.

En otras palabras, a pesar de que la caída de los grandes metarrelatos que ordenaban la racionalidad moderna, la disminución de la soberanía y el control estatal a causa del mercado global y las entidades supranacionales, además del resquebrajamiento de la noción de comunidad nacional, parece complicado afirmar que la diseminación del individualismo y la concepción de las sociedades como una mera coexistencia de impulsos y deseos sea parte del “caos postmoderno” en el que vivimos, como proponen algunos enfoques postmodernistas. Resulta complicado porque eso querría decir que la sociedad es capaz de asumirse a largo plazo sobre la base de un comportamiento que implica la incertidumbre de significados, cuestión que según García Canclini no es posible porque “necesitamos estructuras en las que se piense y ordene aquello que deseamos” (1995: 46).

Lo que parece ocurrir es que se ha producido una diseminación de identidades, al tiempo que las estructuras modernas que las aglutinaban se disuelven, o más bien dicho, se transforman en uno de esos repertorios culturales. En otras palabras: el concepto de nación y los metarrelatos ya no son el soporte de las certezas identitarias, pero esto no significa que no sirvan de sustento en alguna medida para identidades más flexibles. Lo que se concebía en la modernidad como identidades nacionales estables, en muchos casos monolingües, tenían su asidero exclusivo en una delimitación territorial e histórica, llámese etnia, ciudad, región, país o territorio, que efectivamente constituía, al menos en la teoría –porque efectivamente existía multiculturalidad, como hemos sugerido antes, pero se encontraba escondida bajo el manto hegemónico de los

postulados modernos manejados por la élites-, una identidad moderna, que no ha desaparecido –de hecho, en muchos casos es la principal generadora de cohesión social a nivel de nación o etnia (García canclini, 1995: 113)-, sino que se ha integrado a los repertorios que conforman las identidades más dinámicas. Por lo mismo, las élites nacionales y la denominada alta cultura, junto a la cultura popular tradicional, se han integrado a estos intercambios de flujos, donde en muchos casos, aún poseen bastante control de parte de la diversidad de formas de producción y de consumo que les permite elaborar constructos de lo nacional. A esto se suma el hecho de que los tratados internacionales, las instituciones supranacionales, las empresas y organizaciones transnacionales, junto a la democratización de la tecnología de las comunicaciones y de la información, han hecho concientes a los ciudadanos de los derechos que poseen como colectivos o individuos, lo que les permite entender, asumir y luchar por las desigualdades y el reconocimiento a la diferencia. Estar conciente de la globalización no es solo la participación en los espacios de interculturalidad físicos o virtuales, sino también entender todas las repercusiones que provoca el contacto con otros repertorios culturales y la influencia de otras élites dominantes –que a veces trabajan en coordinación con las élites locales-.

La gente está más consciente de que existen otros repertorios que pueden elegir, que les permiten identificarse a través de la interpretación de significados que no están restringidos a un territorio, pero que se reterritorializan al momento de su apropiación. Las identidades postmodernas, por llamarles de alguna manera, son transterritoriales y no pocas veces multilingüísticas, con construcciones de repertorios mediados por los espacios virtuales, o por los sujetos que se contactan a través de los físicos liminales.

Ahora bien, si consideramos que el consumo es una actividad productora de significados, siguiendo a Du Gay *et al.* (1997: 103), que se generan a través del uso, dando sentido e interpretación a los productos culturales; y si además consideramos que el consumo posee una dimensión cultural de las prácticas sociales, podemos establecer que el consumo cumple un rol importante en la formación identitaria individual y colectiva.

El consumo tiene una preponderancia cultural desde el momento en el que las industrias culturales se dan cuenta de que pueden apropiarse de las formas populares de producción de significados –realizados de manera artesanal o semi-industrial a nivel

popular- y reproducirlos de manera industrial. La comodificación de la cultura es esta misma apropiación por parte de la industria de repertorios culturales, reinterpretándolos y reproduciéndolos con afanes comerciales. Esta concepción de la cultura como producto de masas también está relacionada con el acto de consumo particular que pone de relieve en todo momento la práctica cultural, es decir, aquel consumo que se ve realizado a través de la apropiación, es decir, a través del uso efectivo que se le da al producto –interpretación y significado-, lo que no implica desatender la influencia del productor –el objetivo para el que fue hecho el producto-, sino trascenderla a través de otras formas de consumo o con otros objetivos.

Si el pesimismo y determinismo cultural asumían que el mercado tenía a las masas a su merced y que la producción de consumo era poco menos que un lavado de cerebro cultural, el polo opuesto será el voluntarismo culturalista, es decir, que la globalización permitirá a los individuos empoderarse y hacerse cargo de su propia vida a través de la libre elección de su repertorio cultural. Efectivamente, podemos consumir los productos industriales –incluidos los culturales- y apropiarnos de ellos como nos parezca, pero esto no tendrá como consecuencia una absoluta hegemonía cultural, porque efectivamente los sujetos tenemos una participación activa en cuanto interpretación, apropiación, (re)producción y (re)distribución de los productos culturales, cuestión que se ve coartada por la imposición de cierto tipo de interpretaciones e ideologías por parte de poderes hegemónicos –ejercidos de manera oblicua o no (García Canclini, 2001). Esta dinámica implica constantes resistencias, coordinaciones y negociaciones entre las imposiciones hegemónicas y el desarrollo de la cultura por parte de los sujetos.



#### 4. Hacia una posible estética literaria desterritorializada y reterritorializada

Es innegable que los países latinoamericanos, u otros como Japón, se han visto fuertemente influenciados por lo que muchos autores llaman *americanización*, es decir, el fuerte predominio de la cultura estadounidense, ya sea mediante la ocupación –el mismo Japón sirve de ejemplo-, o mediante el consumo masivo de productos culturales que provienen de manera predominante de EE.UU. Y por paradójico que parezca, esta *americanización* no hace referencia a la globalización, sino justamente a la influencia de ese país americano. Precisando mejor, podemos recurrir al caso de los países latinoamericanos, como en muchos africanos y algunas excolonias francesas, entre otros, donde el influjo de la globalización se constituye también principalmente o a partir de la cultura de Europa occidental en conjunto con los productores regionales dominantes, que para Latinoamérica estarían encarnados, principalmente, por México y Brasil. No obstante, cabe destacar que el influjo del país norteamericano ha dejado una huella profunda, sobre todo en los países con precarias industrias culturales – el llamado *tercer mundo* hace cuarenta años-, principalmente porque cuando las distribuidoras manejadas por capitales estadounidenses se hicieron con buena parte del control material y comercial hace cinco décadas atrás –paralelamente con otras de países desarrollados que terminaron acaparando casi todo el mercado mundial-, decidieron qué distribuir, cómo y a qué países (Briggs y Burke 2002: 182 – 201)<sup>97</sup> en función de aquello que potencialmente pudiese entregar más ganancias; es decir, tenían el control de los repertorios culturales que se distribuirían y decidían, muchas veces en conjunto con las élites nacionales, qué repertorios era más conveniente distribuir territorialmente. Un buen ejemplo de esto es la definición de las llamadas cinco “zonas” en las que se distribuían en un principio los DVD y Blue Ray, restringiendo el visionado de películas fabricadas para una zona en otra; o las ediciones de discos para Europa, Reino Unido, Japón u otros territorios particulares, que agregaban, suprimían o intercambiaban temas en los álbumes. En suma, la *americanización* no es igual a globalización, sino que

---

<sup>97</sup> Nos interesa apuntar brevemente que Briggs y Burke explican en el apartado señalado las tensiones que existieron entre la UNESCO y las naciones desarrolladas que controlaban la producción y distribución de la información, a causa del intento de democratización de la información, sobre todo en cuanto producción, de parte de la primera, y como esas tensiones se mantienen casi hasta nuestros días.

representa un flujo principal dentro de un territorio en cuanto a cantidad y repercusión de lo estadounidense en la(s) cultura(s) local(es) con respecto a otros flujos globales o regionales.

Con el tiempo y el proceso globalizador –y la intervención de la ONU y la UNESCO-, el control antes dicho se ha ido diluyendo entre otras compañías nacionales y transnacionales, no solo estadounidenses, al tiempo que otros capitales han ingresado en las grandes distribuidoras. No obstante, parte de ese control perdido por parte de las transnacionales estadounidenses se fue recuperando a través de la estandarización mundial de los sistemas de software creados para la administración y control de las tecnologías de la información, y que también se utilizan en el desarrollo industrial, semi-industrial e incluso artesanal de la cultura. De hecho, el líder de Internet, el buscador Google, decide, a través de un algoritmo, qué aparece primero o después en una búsqueda determinada, e incluso decide qué queda indexado dentro del buscador y qué cuestiones deben eliminarse. Por supuesto Google es propiedad de capitales estadounidenses y su administración central se encuentra alojada en ese país. Las redes sociales van por el mismo camino, siendo las principales Facebook, Twitter y Whatsapp.

De acuerdo a esto, es posible proponer que tanto México como Argentina o Brasil, con unas industrias culturales que lograron afianzarse hacia mediados de siglo XX, aunque con altibajos, se han visto mucho menos influidos por la cultura estadounidense que países como Chile, El Salvador o Costa Rica. Y no fue sino hasta hace poco menos de veinte años que la americanización tomó fuerza en Europa occidental, y aunque países como Francia o Alemania siguen estableciendo políticas culturales que tienden a proteger y beneficiar a las industrias del ámbito local (García Canclini, 1999: 15), las distribuidoras y modelos de televisión de fácil reproducción –realitys, show de talentos, adaptación de series al ámbito local, etc.<sup>98</sup>–; las privatizaciones de los medios de comunicación; y la incursión de Google en los

---

<sup>98</sup> Vale la pena contrastar que si bien en televisión ha habido una constante adaptación de formatos de un país a otro, sobre todo de modelos estadounidenses de programas y programación, no era común que se produjeran adaptaciones y uno de los ejemplos más paradigmáticos en los últimos quince años, más o menos la llamada “era dorada de la televisión” –nombre dado a causa de la calidad de muchas series y miniseries de varias regiones del mundo, pero predominantemente del mundo anglosajón–, sean una oleada de adaptaciones de series extranjeras en las cadenas de televisión estadounidenses con bastante éxito: *Homeland*, proveniente de la serie israelí *Hatufin*; *House of Cards*, de la homónima inglesa; *Wilfred*, de la homónima Australiana; *The Killing*, proveniente de la danesa *Forbrydelsen*; *The mysteries of Laura*, de la homónima española; entre otras (Saval, 2014).

circuitos informativos e impresos nacionales –medios masivos de comunicación-; entre otros factores han incidido en los repertorios culturales locales, tendiendo una mayor americanización.

#### **4.1. La ciudad e Internet como formas de representación**

Es importante tener en consideración, que si bien esa ampliación de repertorios se produce en todos los territorios en los que se establecen los intercambios culturales en espacios físicos o virtuales, la influencia será mayor en las grandes ciudades, debido a la conectividad y capacidad de interacciones multiculturales ajenas a lo local. Es por esto que autores como Castells, Borja, Appadurai, Martín Barbero y hasta el mismo García Canclini<sup>99</sup>, ponen tanto acento en el quehacer urbano frente a la modernidad y la globalización. Y es que las ciudades son el espacio clave en el cual se han desarrollado el mundo moderno y la globalización, el primero por las sucesivas revoluciones industriales y la concepción de progreso que subyace bajo el mismo concepto de lo urbano, y el segundo porque es el medio “natural” de la tecnología de las comunicaciones, del consumo masivo y de la administración pública. La ciudad es el lugar del progreso para la modernidad y uno de los primeros territorios que se acerca a la globalización.

La ciudad es descrita generalmente como un espacio de encuentro y desencuentro, de caos y estructura fragmentaria desde antes del advenimiento del proceso globalizador. De hecho, lo urbano es considerado un espacio caótico desde el siglo XIX, donde la figura del *flâneur* se vuelve fundamental para describir la experiencia de quien deambula por la ciudad, de quien la observa. Como describe Benjamin en *Poesía y capitalismo: iluminaciones II* (1938/1980), este tópico se relaciona con lo caótico de las ciudades. El flâneur es una especie de paseante observador que se está inmerso en la multitud parisina, que se siente protegido por ella, parte de ella, pero al mismo tiempo, entre la multitud es capaz de sentirse solo:

---

<sup>99</sup> También valdría la pena mencionar *La ciudad letrada* de Ángel Rama (1998), pero la visión del autor uruguayo, a pesar de tener reflexiones certeras y precisas, no deja de ser en extremo una visión moderna que si bien aporta a la explicación de la constitución de la ciudad hasta la modernidad, se escapa de la línea de esta investigación.

“Boudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud” (1980: 65). Boudelaire es el prototipo del *flâneur* para el autor germano, en él –en su literatura y en su vida-, ve como se encarna la figura del hombre que pasea por la ciudad, pero más que pasear a través de ella lo hace por los bulevares donde se encuentra con esta multitud que no lo lleva al ahogo, sino que le permite pasear y enterarse de lo que ahí pasa, escarbar dentro de los pasajes por los que vagabundea, por las vitrinas y bulevares. El bulevar en el París decimonónico es el espacio intermedio entre la calle y el interior de las casas, pero para el *flâneur* es su hogar: “El bulevar es la vivienda del «*flâneur*» que está como en su casa entre fachadas [...]. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él [...] mejor que para un burgués una pintura al óleo en el salón” (1980: 51). Este tipo, sin embargo, no describe la vida diaria de la ciudad o los tipos sociales, sino más bien a la masa de la que es parte, no una masa asfixiante, sino aquella que le permite describir el caos propio de la ciudad, pero desde lo incógnito, irreconocible. Así, dice Boudelaire: “El observador es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito” (en Benjamín, 1980: 55)

Al contrario de lo que describe el pensador, esta especie de *flâneur* contemporáneo no cumple con al menos dos condiciones propuestas en su descripción. Primero que todo, esta figura es la de un caminante que se embelesa, se extraña, se siente atraído y curioso por lo que la ciudad puede entregarle, pero al mismo tiempo está aislado en ella, dentro de la masa citadina está en soledad. Es un voyeur urbano, que sin embargo, a pesar de ser parte de una ciudad, de lo local, es capaz de empaparse del cosmopolitismo que entrega París durante finales del siglo XIX y principios del XX. Esto implica que durante aquella época el caminante-voyeur de una ciudad promedio no se veía envuelto en este cosmopolitismo del que se veía presa un parisino decimonónico, en cambio sí un neoyorkino de la primera treintena del siglo XX. Posteriormente también ocurrirá lo mismo con los habitantes de las ciudades que con la modernización empiezan a recibir inmigración, a atiborrarse de símbolos culturales no locales, de los productos industriales y centros de servicios de procedencia extranjera, proceso que desata a nivel mundial con la globalización. El paseante de muchas ciudades durante buena parte del siglo XX se vio rodeado por lo local, fundamentalmente, hasta que los espacios físicos se fueron inundando por lo no-local, a

la vez que el *zapping* enseñó el camino a la navegación por Internet y que ha desembocado en la diseminación de contenidos híbridos en redes sociales.

La segunda diferencia estriba en el acento visual que posee la figura del *flâneur*, en la mirada: “Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos por sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte” (Simmel en Benjamin, 1980: 52). Esta descripción pasa dos cuestiones por alto: la incidencia de los medios masivos de comunicación, que si bien se centran hacia finales del siglo pasado en lo visual, en Latinoamérica mantienen, según lo dicho con anterioridad, un marcado acento oral; y, segundo, la ciudad no solo es caótica en lo visual, también lo es en la banda sonora que la acompaña. Con todo, tanto Benjamín como Boudelaire, no sabían como evolucionaría la ciudad y los medios de comunicación en general hacia finales del siglo pasado.

La experiencia del paseante y su representación se ha plagado del caos de la ciudad, de la fragmentación de los espacios, donde se superponen constantemente diferentes narraciones que se entrecortan: otros paseantes, individuos o grupos, que intersectan y cruzan trayectorias simultáneamente, delinear movimientos que no tienen principio ni desenlace más allá del mismo encuentro. La visión selectiva se centra en los autos que cruzan la calle y las personas más próximas, el oído elige los sonidos de advertencia –alarmas, semáforos, bocinas, etc.- por sobre conversaciones laterales. Con todo, es inevitable atender a la publicidad, que llama la atención a pesar de los miles de estímulos, más aún en los tiempos de descanso de la fragmentación y la superposición espacio-temporal de individuos, objetos y narraciones que apenas comienzan se pierden en alguna esquina donde continúa otra diferente. *La ciudad como videoclip* la llama García Canclini (1995, 2001, 2004), una ciudad que parece estar más próxima al modelo de ciudad con un crecimiento poco o no regulado, que a muchas de las ciudades construidas, reconstruidas o remodeladas sobre estructuras de organización urbana. Pero también en ellas encontramos esos espacios, símbolos, signos, narrativas que desde su interior hacen referencia a otros textos, a otros signos, a otras narrativas y que configuran lo urbano como hipertexto, del mismo modo que un sitio web es un hipertexto o que Internet lo es.

Si al principio de esta investigación citábamos el mito de Borges y su biblioteca alephica relacionándola con la red mundial digital, ordenada bajo un esquema propio, que no se deja clasificar más que de una manera hipertextual y laberíntica –a causa de sus dimensiones principalmente-, esa biblioteca se acerca a la orilla del caos, y para asirla no queda más que narrarla parcialmente. Con las ciudades pasa algo parecido; aunque su orden (otro) no sea comparable al de la biblioteca borgeana, sí guarda relación con la red, ya que al igual que esta última es fragmentaria, rizomática y organizada por ciertos flujos mayores y menores que se despliegan de acuerdo al tiempo que cada individuo dedica a trabajar, estudiar, comprar, pasear –en sentido físico y virtual-, etc.

Así también podemos relacionar la primera literatura de Borges, desde *Fervor de Buenos Aires* hasta *Evaristo Carriego*, con su concepción de lo urbano y lo rural, de lo cosmopolita y el color local, pero sin situarse en ninguno de los dos puntos, o más bien en ambos a la vez. Beatriz Sarlo califica esta situación espacial en su obra *Borges, Un escritor en las orillas* (1995), como una poética *en las orillas* de la ciudad moderna al interior de los primeros textos del argentino, que cambiará a lo largo de su obra, pero nunca dejará de hacer referencia al margen. Además, esta poética tiene que ver con la forma en que Borges se enfrenta a la ciudad y a la literatura, a saber, en un espacio liminal, que se construye a partir de un ejercicio de desterritorialización y reterritorialización, en un encuentro con diferentes repertorios culturales tanto físicos como virtuales –mediados principalmente por el tiempo, o su ausencia, y los libros-. Esta es la representación que Borges hace de la ciudad, un espacio de desterritorialización y reterritorialización de culturas que generan nuevos repertorios.

Sarlo apunta que Borges constituyó el paradigma de la literatura argentina a través de una literatura “construida (como la nación misma) en el cruce de la cultura europea con la inflexión rioplatense del castellano en el escenario de un país marginal” (Sarlo, 1995: 35). Habla de un país marginal –orilla, límite, filo, ideologemas recurrentes en su obra- que representa a través de la recurrencia temática de los márgenes de la ciudad “moderna” de Buenos Aires –misma que en 1919 había impresionado a Duchamp por su aire de aldea y provincianismo-, porque estos márgenes se corresponden con “un espacio imaginario que se contrapone como *espejo infiel* a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas” (Sarlo, 1995:

36). Su *criollismo vanguardista*, según la autora argentina, juega con la tradición popular y letrada, al mismo tiempo que exalta el ultraísmo del que viene empapado en ese espacio fronterizo entre lo urbano y lo rural. En el mismo proceso, Borges se encarga de desacralizar a Lugones y la construcción que él hace de la nación, para, en cambio, exaltar al poeta que en un principio fue modernista pero que luego se desligó de las formas para buscar un lenguaje propio, un lenguaje que el autor argentino consideraba el rioplatense y que era el que debía fundar la literatura según su propio proyecto literario. Borges pasea por “una ciudad en transformación, ultraísta que está abandonando el ultraísmo, escritor que al cosmopolitismo une la conciencia de la tradición literaria argentina” (Sarlo, 1999), es decir, el bardo canta desde la mezcla de elementos, desde una mezcla de repertorios culturales a la luz de esta investigación, y “hace de esa mezcla inestable y conflictiva la matriz de su escritura” (Sarlo, 1999).

Y es que Borges representa finalmente un país imaginario, en el que existe una configuración de tiempos donde se establece un espacio “entre el recuerdo del pasado y el presente vivido como ausencia de ciertas cualidades” (Sarlo, 1999). Así se crea un espacio sin tiempo, en el que se confunde el presente y el pasado como una forma de mitologización, de afirmación identitaria y estética<sup>100</sup>. Borges imagina todos los encuentros entre lo criollo, la vanguardia, la modernidad, lo tradicional, lo local y lo extranjero, en ese margen, o como dice Mendiola, “el poeta ha encadenado la memoria histórica de la urbe con su propia mitología urbana para consumir esa nueva acta fundacional” (Mendiola 2001: 177), operación que también implica esa superposición entre el pasado –memoria y olvido- y el presente, y que hibrida a través de la mitificación de su primera obra. Este conjunto de características, sin embargo, no solo se presenta en su primera poesía o ensayo, sino también termina decantando en su narrativa, por ejemplo, en “Historia del guerrero y de la cautiva” que aparece en *El Aleph* (1949/2004).

En cuanto paseante, la ciudad para Borges también prefigura un laberinto, un espacio plagado de calles que no se corresponden o que terminan en senderos vacíos (Mendiola 2001: 187; Sarlo, 1999). La ciudad a un lado del margen y del otro el

---

<sup>100</sup> Vale la pena insistir en que la estética de Borges, más allá de quienes claman por su postmodernidad, se produce por el choque entre la premodernidad asentada en la ciudad de la que había salido en 1914, y la modernización –en términos de esta investigación- con la que se encuentra a su regreso de Europa (Sarlo, 1999).

descampado que no deja de ser ciudad, pero que está más cercano a lo rural, donde se instalan las industrias y hay criaderos y chacras, que se invaden mutuamente en un laberinto rural indiscernible a la vuelta de cada esquina. Este elemento se puede rastrear de manera alegórica en su narrativa en el cuento “Los dos reyes y los dos laberintos”, también de *El Aleph*. Ahora bien, esta ciudad imaginaria está compuesta por grandes fragmentos disímiles que se convocan sobre un pasado y un presente que corren paralelos, valga la paradoja, y que dan extensión a esta ciudad.

De este modo entendemos que Borges configura su visión de la ciudad como un espacio que se constituye en el margen, en el que se mezclan fragmentos de otros textos, narrativas, símbolos, en suma, diferentes elementos de diferentes repertorios culturales desterritorializados y relocalizados. Sin embargo, establecer la relación directa entre el hipertexto en su sentido informático en Borges, como hacen muchos teóricos postmodernos, resulta complejo, fundamentalmente porque para establecer esa relación se suele recurrir a un fragmento de “El jardín de los senderos que se bifurcan” (Borges, 1984), publicado originalmente en 1941, en el que se describe una estructura no lineal de tiempo: “Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades” (Borges, 1984: 96). Esta es la frase que normalmente se suele citar cuando se habla de una definición o, más bien, una prefiguración de lo que es hoy el hipertexto. Sin embargo, esta descripción se acerca más a una estructura jerárquica y reticulada antes que a una rizomática.

Por otro lado, el contenido de la estructura que propone el autor argentino en este cuento no remite en sí misma a otros contenidos, sino más bien acciones que en su origen amplían o contraen mundos posibles en función de los nudos de una trama infinita –en este sentido cabría mejor en el término hiperfilm, que es parte de los hipermedia-. La estructura del hipertexto en cambio se basa en la articulación de contenidos, es decir, que un contenido está conectado con otros contenidos solo en función de su capacidad semántica, en otras palabras, que se relacione holísticamente y, al mismo tiempo, por medio de cada una de sus partes con un contenido diferente. Esta forma de procesamiento y conexión de información y conocimiento es difícil de mantener en el papel, a causa de la entrega lineal de la información que establece su



formato y a su incapacidad de redirigir fácilmente a la información referida –compleja situación dentro de una biblioteca que tiende al infinito a causa de la cantidad de información debiese contener-. Debido a esto, en el soporte papel es el sujeto quien va otorgando el valor de hiperdocumentos –el documento que contiene todas las posibles referencias- a los textos escritos anteriores al desarrollo actual de la interacción telemática (Bianchini, 2000; Wardrip-Fruin, 2004).

Considerando lo anterior, parece más factible y con un mejor encaje en la teoría hipertextual concebir la concepción de biblioteca infinita de Borges como un hiperdocumento en su sentido informático, porque cumple con una estructura más rizomática y abismal que la descripción del cuento en el que se basan muchas de las relaciones entre Borges y el hipertexto. De cualquier modo, más adelante retomaremos el hipertexto estética y literariamente.

El paseante de la ciudad contemporánea es, entonces, un paseante físico local - que cambia como turista o inmigrante- y uno virtual, que se conecta con otros repertorios culturales locales o globales, predominantemente anglosajones, sobre todo en los países occidentales. De ahí recoge lo necesario para identificarse al estar conectado y relacionándose con otros sujetos o significados en diferentes niveles –local, nacional, internacional, mundial-, de entre los que escoge un conjunto de referentes, símbolos, productos culturales que se distribuyen en su recorrido y se asimilan, para ser interpretados y darles sentido a través de su (re)producción. En otras palabras:

Lo cultural abarca el conjunto de procesos a través de los cuales representamos e instituimos imaginariamente lo social, concebimos y gestionamos las relaciones con los otros, o sea, las diferencias, ordenamos su dispersión y su inconmensurabilidad mediante una delimitación que fluctúa entre el orden que hace posible el funcionamiento de la sociedad (local y global) y los actores que la abren a lo posible (García Canclini, 1999: 61).

En pocas palabras, mediante la cultura le damos sentido a los objetos y las relaciones sociales, a la vez que nos definimos y nos diferenciamos con los otros al momento de la representación, y en el caso de esta investigación, de la representación narrativa. En este proceso, los modos de representación estarán relacionados con los elementos del repertorio cultural que el productor conozca y elija.

Y este es el punto de inflexión fundamental: los escritores de las literaturas de los países que convocan esta investigación<sup>101</sup>, España y Chile, han sido bombardeados durante los últimos cuarenta años por lo menos, con el repertorio cultural de la globalización, con una predominancia del repertorio cultural *americano*, pero no necesariamente han transformado su literatura en una literatura totalmente *americanizada*, sino que, entre otros, han tomado elementos culturales que los han circundado de acuerdo con los campos y repertorios entre los que se han movido, sea su propia experiencia cotidiana, las mediaciones literarias, de los medios masivos, la publicidad; en suma, han recogido los elementos de los repertorios culturales que les han parecido pertinentes para representar aquello que desean representar en sus textos.

---

<sup>101</sup> La discusión acerca de las literaturas nacionales se disuelve agotado el concepto de nación como identidad unívoca, homogénea y estable, si es que en algún momento existió en la práctica en cuanto tal de un colectivo delimitado geoespacialmente. Por tanto, solo tomaremos en consideración la literatura nacional en el entrecruzamiento de las características literarias comunes, las autodefiniciones identitarias, la lengua en la que escriben, etc., es decir, un repertorio cultural que incluye referentes, formas de significación, interpretación y (re)producción, que se considere común para un grupo que se defina como nacional, sin excluir que puedan identificarse con otros grupos paralelamente dentro, fuera o en interconexión con esa identidad.



### **III**

## **Chile y España, relaciones locales y globales en torno a su literatura**



Llegado a este punto tengo que recordar...  
a aquel escritor que dijo que la patria de un  
escritor es su lengua...

**Roberto Bolaño** – *Discurso de Caracas*

No soy de aquí, ni soy de allá  
no tengo edad, ni porvenir  
y ser feliz es mi color de identidad

**Facundo Cabral** – “No soy de aquí ni soy de allá”

Todo lo discutido hasta ahora impacta de diferentes maneras en la cultura, es decir, el desarrollo de la globalización y la forzosa “puesta al día” de la mayoría de los países occidentales –en algunos casos, modernizarse y globalizarse en unos pocos años-, al menos, y las diferentes dinámicas que se producen entre lo global y lo local, y que implican el descentramiento de los poderes hegemónicos locales y las múltiples fuerzas que pugnan por la hegemonía global, sean organizaciones supranacionales –ONU, FMI, etc.-, grandes trasnacionales –General Electric, Exxon Mobile, Apple, Walmart, etc.- o potencias nacionales, repercute en la producción cultural de manera amplia, dinamizando, por ejemplo, influencias literarias y artísticas internacionales, el desarrollo de la tecnología y su repercusión en la cotidianidad.

Dentro de este contexto, en el presente capítulo pretendemos acercarnos a las obras escogidas en cuanto a las influencias que la alta cultura, la cultura popular y la cultura de masas han ejercido sobre ellas, de acuerdo con la dinámica esbozada anteriormente, con el fin de analizar las relaciones que se establecen entre lo local y lo global. Esta relación entre lo local y lo global se proyecta a partir de las interacciones que el sujeto establece con su entorno. En otras palabras, la relación de la que hablamos se genera en la medida que un individuo define lo que le es propio de lo que no a partir de los mecanismos que ya hemos explicado –habitus, imaginarios-, estableciendo lo global a través de lo que el sujeto imagina que es global, por medio de sus propias construcciones, en las que la influencia de lo local es preponderante. A su vez, lo propio se define mediante elementos pertenecientes a un repertorio cultural común a un grupo,

que pueden compartir repertorios con otros grupos al interior de una localidad, considerando todos esos grupos como propia una localidad.

Ahora bien, según entendemos, las dinámicas entre lo local y lo global, entre lo propio y lo ajeno, pueden estar representadas en la literatura, o por lo menos, así lo entendemos con Rama en “Indagación de la ideología en la poesía”: “La poesía se revela capaz de trasuntar un pensamiento articulado, pero también sus vacilaciones y desfallecimientos [...], recogiendo los conflictos y contradicciones de su tarea interpretadora” (1985: 156), y no solo la poesía, sino por extensión toda la literatura, puede “trasuntar” la vacilaciones y conflictos, la negociaciones y coordinaciones, las contradicciones de la cultura. De hecho, recalca Rama, “lo que registramos es la capacidad de la poesía, derivada de la multiplicidad de niveles y planos en los que simultáneamente se desarrolla, para detectar los conflictos peculiares” (1985: 156), es decir, la poesía tendría la capacidad de entender representar las dinámicas que subyacen a la cultura, con la diferencia que nosotros no reducimos las relaciones meramente a una relación conflictiva, sino a las tres relaciones antes mencionadas donde se generan vínculos que dan paso a la circulación de significados, es decir, la cultura. Salvo esta cuestión, nosotros también creemos, como Rama, que es en el espacio de las relaciones que se recoge en la obra el proceso productivo de las conclusiones a las que el sujeto puede llegar. Por tanto, entendemos la obra como una producción donde es posible detectar las huellas de la cultura, y definir en alguna medida los elementos que constituyen la obra y que están referenciados, simbolizados, recreados, representados, imaginados, etc. En este sentido y en palabras de Rama, la poesía “es un producto compuesto donde quedan las huellas de las fuentes, en diversa intensidad y profundidad, pero también la del funcionamiento concreto del campo de fuerzas [...] no siempre resueltas” (1985: 159), donde el “campo de fuerzas” del que habla es la relación que se establece entre su psiquismo, su ideología y el medio social en el que se desempeña, es decir, entre los aspectos objetivos y subjetivos de la producción de significado de un sujeto, en función de sí y de aquello que lo rodea.

La materialidad en la que se desarrollan estas relaciones para Rama, como para García Canclini o Martín Barbero, es, primordialmente, la ciudad, pero a causa de la extensión de las comunicaciones y las relaciones dadas entre la ciudad y lo rural, o lo no correspondiente a los principales centros urbanos, abarca también la provincia, a la que

ya no se puede dejar de lado porque es también donde se producen estas relaciones frente a lo que es lo global, es decir, se genera un triángulo en el que negocian, cooperan o se oponen lo global, lo rural y lo urbano. Con todo, es necesario tener en cuenta la ciudad en Latinoamérica como fuente de orden y poder, sobre la base del conocimiento, de la letra, es decir, los intelectuales son los que se encargan de determinar los destinos del poder y la estructura social a través del dictado de códigos y la legitimación de los mismo por medio de su conocimiento, formando la hegemonía de la élites –esbozada brevemente en el capítulo anterior- que pretendía guiar el camino de la nación en la modernidad. Si bien es cierto que la ciudad como la conocemos hoy fue una evolución provocada por la modernidad basada en otros modelos antiguos, no es estrictamente comparable una ciudad maya, una griega del periodo clásico y una medieval europea. Esta última no evoluciona ni distribuye el poder de la misma manera, sin embargo, también es depositaria de poder y establece una tensión con lo rural durante la modernidad.

Desde esta perspectiva, entendemos que la ciudad en la globalización deja de ser la exclusiva depositaria de las relaciones, del poder y del conocimiento, llegando a compartirlo hoy en buena medida, con los medios de comunicación e Internet como espacios virtuales –Castells también quita el peso a la ciudad y su propuesta globalizadora de flujos entre ciudades en *The network society* (2004b), haciendo más flexible su sistema y teoría de cara a la reedición de su trilogía de la *sociedad interconectada* (2004b)-, donde se encuentran lo urbano con lo rural, lo popular con lo masivo y la alta cultura, y todo lo anterior con lo global, generando el “bypass” del que hablamos en el capítulo anterior.

En este marco, la desterritorialización y descentramiento de la ciudad, de la nación en relación al Estado o a un espacio territorial y de los repertorios culturales, implica establecer nuevos tipos de relaciones con los intentos hegemónico identitarios de las élites nacionales e intentos hegemónicos externos, desestabilizando la fe en las identidades estables y en la pretensión de nación. Claudio Guillén apunta en este sentido que “hoy el malentendido más conflictivo es el que confunde las fronteras estatales con las que no lo son, o sea, con las culturales, las lingüísticas o nacionales” (2000: 51), y aunque no estamos de acuerdo con el término “nacionales”, entendemos que lo usa en un sentido más lato cuando habla de “nación sin Estado” o “nacionalidad sin estado”, es



decir, una identidad colectiva que no se corresponde con ninguna delimitación territorial. No obstante y por paradójico que parezca, el individuo pertenece a un Estado, haciendo la diferencia entre nacionalidad y ciudadanía -en su sentido administrativo, no en el sentido político que lo venimos usando con García Canlini-.

Guillén establece los rasgos comunes que relacionan un grupo con la cultura – repertorios culturales- y la lengua, aunque concede: “Ser europeo *va de soi*. Lo mismo podría decirse de la vinculación de un individuo con ciertas regiones o nacionalidades antiguas [...]. O también con ciertas ciudades” (2000: 52), en otras palabras, esos rasgos comunes se pueden corresponder con nacionalidades, con identidades de repertorios culturales amplios o más allá de la lengua: se puede sentir originario de una ciudad y/o de Europa. El avance en la tecnología de las comunicaciones, como comentábamos en el primer capítulo, ha permitido desterritorializar la ciudad por medio de las redes de comunicación, descentrándola como cualquier otro espacio territorial, con la salvedad de que las relaciones físicas e intercambios culturales del mismo nivel –material-, tienen dinámicas diferentes. Formas diferentes de concebir el tiempo y el espacio.

Con todo, vale la pena tener en cuenta que de ser posible rastrear estos elementos mencionados, esto indicaría que existe la *hibridación* en estas obras, cuestión que implica no solo que se han producido los procesos de desjerarquización, desterritorialización y reterritorialización de los repertorios culturales, sino que, por un lado está funcionando la globalización de la cultura, y por otro la incidencia de la cultura local que permite variar la forma como se concientia y se interpreta la globalización.

A partir de esto, revisaremos algunos elementos del repertorio cultural propio del Estado en el que nacieron con el fin de contextualizar el desarrollo de los procesos sociales en los que se insertan los autores a analizar. De este modo, realizaremos primero un breve recorrido por el contexto social y cultural y las características comunes que se pueden encontrar en los procesos que se desarrollan paralelamente desde finales de la década de los sesenta, con breves antecedentes culturales y políticos, que marcarán posteriormente las culturas y sociedades chilena y española; para luego abordar los procedimientos literarios que han permeado las narrativas de ambos países, a saber y a grandes rasgos, los procedimientos de la literatura llamada postmoderna y

otros procedimientos a veces asociados que estos autores utilizan para la representación, y que serán utilizados en el análisis.

Cerraremos la investigación con el análisis de seis obras relacionadas y divididas por procedimientos y características estéticas comunes. De este modo, en primer lugar analizaremos *Las películas de mi vida* (2003/2005) de Alberto Fuguet y *Héroes* (1993/1996) de Ray Loriga, a la luz de la estética de la llamada “Generación X”<sup>102</sup>, nombre que se desprende de la novela de Douglas Copland *Generación X* (1991/1995) y que hace referencia a la literatura nihilista y “realista” que se inicia hacia el final de la década de los noventa en el mundo anglosajón. En este caso, si bien es cierto que coinciden generacionalmente Fuguet y Loriga, tanto en el aspecto etéreo como en una estética literaria similar, fuertemente influenciada entre otros por el llamado movimiento Beatnik y la cultura masiva y popular –imposible saber dónde comienza una y termina la otra hoy por hoy-; ambos tienen desarrollos individuales diferentes, principalmente debido a que en el caso del chileno entran a jugar las influencias y relaciones literarias construidas a partir de la antología *McOndo* (1996) que este autor editó junto al chileno Sergio Gómez, en torno a la cual se agrupan un conjunto de escritores de diferentes países de la región, como el boliviano Edmundo Paz Soldán, la puertorriqueña Giannina Braschi y el colombiano Jorge Franco, quienes establecen distancia del denominado *Boom* Latinoamericano. Esa nueva forma de mirar la literatura de la región y los lazos establecidos entre diferentes escritores que crecieron y se desarrollaron ahí, establecen una diferencia fundamental con Loriga que no permitiría una lectura metodológica generacional al modo orteguiano.

A continuación se analizarán *Ruido* (2012) de Álvaro Bisama y *España* (2008/2012a) de Manuel Vilas, obras que poseen procedimientos que se relacionan con la parodia, temas que provienen de la ciencia ficción y una fuerte carga crítica hacia el concepto de nación y de lo local. A continuación, se analizan *Navidad y Matanza* (2007) de Carlos Labbé, y el *Nocilla Dream* (2013) de Agustín Fernández Mallo, que forma parte del *Proyecto Nocilla* (2006-2009) compuesto por esta novela de 2006,

---

<sup>102</sup> No trabajaremos en esta investigación con la reflexión sociológica que divide las generaciones sociales en Estados Unidos entre Babyboomers, Generation X, Generation Y y Millenials, porque no se encuentra dentro de los objetivos de este trabajo hacer un estudio sociodemográfico-cultural de generaciones sociales.

*Nocilla experience* de 2008 y *Nocilla lab.* de 2009<sup>103</sup>, y en las que encontramos una fuerte carga experimental y emulación de estructuras entregadas por los medios masivos de comunicación y las tecnologías de la información y las comunicaciones –TIC-.

Estos autores, sin embargo, no se encuentran en un “sistema estético nacional” cerrado ni tampoco representan todas las estéticas literarias españolas ni chilenas, ni siquiera todas las estéticas de su grupo etéreo, sino que están rodeados por un sinnúmero de tendencias estilísticas que se desarrollan permanente y paralelamente sin necesariamente estar relacionadas entre sí más que por ciertos referentes culturales del Estado nacional en general o del circuito mundial que alcanza su región, para apoyar el propio desarrollo estilístico o representacional, y pueden o no ser marginados o automarginarse de los grupos con afinidades estilísticas o estéticas más masivos o canonizados. En este sentido, se puede entender que hay todo un grupo de procedimientos que serán compartidos por un grupo de escritores en mayor o menor medida, desde aquellos que se dedican a un realismo histórico contemporáneo hasta aquellos que trabajan en la literatura de corte más bien experimental; como, al mismo tiempo, un conjunto de influencias y referentes culturales locales, nacionales y extranjeros que se pueden constatar al interior de los textos.

Es por esta razón que ya no solo parece importante para la investigación establecer las dinámicas de la globalización o la hibridación de la cultura, vistos en los dos capítulos anteriores, sino también un repaso por el desarrollo de las características culturales y sociales que inciden en el ánimo –espíritu-, estética o referentes de las obra a analizar.

---

<sup>103</sup> Proyecto que también incluye un mediometrage homónimo, y que no analiza en esta investigación por su carácter audiovisual, análisis que no está contemplado. Misma razón por la que no se eligió la novela hipertextual de Carlos Labbé, *Pentagonal: incluidos tu y yo* (2001), cuya estructura se basa en un hipertexto que se desarrolla en una plataforma de internet, con procedimientos que van más allá de lo que la página escrita permite como medio.

## **1. Algunas similitudes entre procesos socioculturales de Chile y España**

Por sus características históricas, sociales, culturales y geopolíticas, Chile y España se enmarcan dentro de las dinámicas de la modernización desfasada y de la globalización como hemos descrito anteriormente. Del mismo modo, las literaturas que se desarrollan dentro de ambos países no se han visto ajenas a estas influencias a pesar de la censura y el aislamiento que supusieron, en una u otra medida, sendas dictaduras. Esto no implica de ninguna manera que los procesos vividos durante la segunda mitad del siglo XX sean igualables, sino solo proporcionar un marco de referencia social y cultural que permita ahondar en las dinámicas que son representadas en las producciones a analizar.

Y desde esta perspectiva solo nos centraremos en tres aspectos en los que parece haber algunas coincidencias y que son importantes para esta investigación: las dictaduras y sus respectivas transiciones, y algunas precisiones respecto a la integración a la globalización.

Antes, sin embargo, vale la pena destacar algunas diferencias importantes dentro del ingente conjunto de características que separan a ambos países. Para comenzar estas diferencias se establecen a partir de la región en la que ambos países se encuentran y cómo estas se posicionan frente a los flujos culturales globales, sobre todo a partir de la década de los noventa, que es cuando Chile comienza a restituir los lazos con algunos flujos culturales que habían sido amputados por la dictadura.

España está inserta de manera oficial en Europa desde la década de los ochenta con su ingreso a la UE, además de estar realmente en el continente europeo y por tanto ser vecino de los países que fundan y llevan a cabo la modernidad. Durante el siglo XX, los problemas políticos y sociales alejan a España constantemente de los objetivos modernos. Es entendible entonces que los intelectuales modernos de hace un siglo atrás miraran a Alemania cuando apuntaban a un modelo de modernidad, como a los demás países metropolitanos –Inglaterra y Francia-. Por el contrario, la región en la que se encuentra Chile mira a Europa en general, pero principalmente a España, por las relaciones que nacen posteriores a la colonia, junto a nuestra condición como periferia

metropolitana, y a Francia e Inglaterra por la educación y la industria decimonónicas impulsadas respectivamente por ambos países –no es difícil percibir la influencia francesa en el modernismo literario latinoamericano de finales del siglo XIX y principios del siguiente, por ejemplo-. Sin embargo, durante buena parte del siglo XX Latinoamérica, y Chile particularmente, sufrieron las constantes intervenciones estadounidenses tanto en el ámbito económico y militar como en el ámbito sociocultural, que redundaron en que el país de Norteamérica se transformara en uno de los referentes sociales de prestigio y modernidad: la metrópolis del siglo XX para gran parte de Latinoamérica.

En segundo lugar, la salida de la dictadura, la transición, la entrada en la Unión Europea y la democracia española, permitieron un breve desarrollo de la modernidad - con la que se coqueteó a principios del siglo XX-, y que se acercó mucho a la que habían alcanzado los países metropolitanos durante la década de los ochenta, cuando se comenzaba el proceso globalizador<sup>104</sup>. En cambio, en Chile se destruyó todo avance que se había logrado hacia la modernidad con el golpe militar de 1973 -profundizaremos en esto más adelante-, imponiendo un objetivo que si bien calzaba con muchos aspectos de la modernidad, implantaba un modelo neoliberal en lo económico en la línea de lo que serían más tarde las políticas del FMI y el BM, razón por la cual, hubo no solo una modernización tecnificada por el neoliberalismo (Moulián, 2002: 59) o una modernización racionalista y mercantil (Larraín, 2001: 125) sino un reinicio de la modernización que hasta el momento se había alcanzado a través de la violencia más extrema y el terrorismo de Estado dominante y coronado por la ilegítima Constitución de 1980 –legitimada luego por el sistema democrático chileno en su uso y abuso-. Mientras en otros países de la región -Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil- arreciaban sendas dictaduras con intenciones parecidas a la chilena, a saber, instalar un modelo económico y social neoliberal, pero aunque cooperaron militarmente en algunas

---

<sup>104</sup> Recordemos que en el primer capítulo se sugiere que la modernidad, luego de la Segunda Guerra Mundial, toma un nuevo rumbo, marcado por la concepción de bienestar, que pasa por lo económico keynesiano y lo social, y la universalización de la moral. Quizás por eso Bessière, Gracia y Mainer apuntan a que recién durante los ochenta se produjo el paulatino giro postmoderno de la plástica española, derivado de “una crisis de los procesos ideológicos, así como de una vacuidad de los procesos transformadores” (2000: 66). A esto se suma la opinión de Gracia y Ródenas, que haciendo referencia a la cultura literaria y la literatura dicen que “fue sometándose en la década de los ochenta a las medidas niveladoras de la industria cultural y al mismo tiempo fue perdiendo ese valor adicional [...] que había ganado desde los años sesenta, no solo en combate contra la Dictadura sino en su lucha por la modernidad” (2011: 235).

cuestiones –la operación Cóndor por ejemplo-, se mantuvieron más bien al margen o resucitaron viejos conflictos limítrofes. Por tanto, en Chile se alcanzó cierta modernidad de manera extraña y a caballo del proceso globalizador.

En pocas palabras, la presión con la que se pretende instalar la modernidad en ambos países cambia de aspecto y de dirección ideológica; mientras la modernidad que se trata de imponer en España es Ilustrada, Chile salta de una especie de una especie de *modernidad barroca*, que proviene de la preilustración (Larraín, 2001: 131), a una modernidad otra, más neoliberal, como esbozaremos en breve.

La última diferencia fundamental es el desarrollo de los intelectuales en estos dos países. Si bien en ambos los procesos sociales, históricos y políticos provocaron una diáspora, la duración de la dictadura española permitió que se desarrollara la intelectualidad dentro del régimen franquista, una parte proclive al régimen, y otra, que levemente se asomaba al principio, logró consolidarse como oposición hacia el final de la dictadura, aunque ya en esos primeros años sí llegó a mostrar algunos signos de disidencia a pesar de la censura y la violencia. Existía algo de movimiento intelectual disidente pocos años después de 1939, en las revistas *Ínsula* y *Espadaña*, por ejemplo, que dado su alcance y sus meras insinuaciones, no suponían amenaza para el régimen, aunque encarnaba “testimonios de que en la posguerra anidaba tanto la continuidad de la derrota como formas de rebeldía ante la incuria y la desfachatez del sistema” (Gracia y Ródenas, 2011: 98).

En cambio, la duración de la dictadura chilena y su cercanía con el proceso globalizador, llevan a pensar que no hubo tiempo para que, a medida que aflojaba la censura, se desarrollara la intelectualidad al interior del régimen, y quizás no hubo mucho tiempo, considerando el exilio y silencio de aquellos que no habían sido asesinados en campos de concentración o hechos desaparecer, además de los allanamientos y quemas de libros, imprentas requisadas y medios de comunicación dominados por el gobierno y la derecha, al tiempo que persiguió cualquier asomo de disidencia en el primer periodo –aproximadamente hasta 1977-1978-. Sumado a lo anterior ocurre la liberalización del mercado editorial, lo que implicó que todas las editoriales que antes recibían apoyo del Estado debían autogestionarse –aquellas que sobrevivieron al cierre o se transformaron por las intervenciones militares- y quedar bajo el control absoluto por parte de los militares, sobre todo al inicio de la dictadura.

Este control se relajaría un poco hacia 1978 con la aparición de la revista *La bicicleta* – de perfil cultural y con referencias a la *Nueva Canción chilena*-, y un poco más en 1983 con el inicio de la revista *Análisis*. Sin embargo, la industria editorial, además de encontrarse deprimida, estaba controlada comercial e ideológicamente por la derecha política y el régimen (Salazar, 2002).

Cabe agregar a esta diferencia, que los intelectuales chilenos, desde el inicio de la dictadura y hasta hace no mucho, han sido una intelectualidad “técnica”, principalmente compuesta por sociólogos y abogados de las más diversas tendencias que se proyectan por sobre la opinión pública, y que si bien no pertenecen exclusivamente a la élite nacional -sobre todo en democracia-, la encarnan (Richards, 1994: 91), es decir, ni escritores, ni dirigentes sociales, ni, en general, nadie que perteneciera al estrato popular o se identifique con ella es parte de los “técnicos”.

## **1.1. Dictaduras**

Una de las características principales que acercan histórica y socialmente a ambos países han sido las respectivas dictaduras, esto a pesar de que cuando comienza la chilena, ya declina la española, a punto de terminar y entrar en un periodo de transición hacia la restitución de la democracia, la modernización y modernismo acelerado con el fin de entrar en la Comunidad Europea, movimientos, ambos que generaron un conjunto de tensiones y contradicciones dentro de la sociedad española durante la década de los ochenta.

En Chile, en cambio, esa década se iniciaba bajo la dictadura pinochetista, que había empezado a impulsar el experimento socioeconómico neoliberal a mediados de la década anterior y que se consolida al inicio de los ochenta con una constitución que fue el punto de inflexión que terminó de destruir casi todos de los avances que se habían generado en materia de modernismo social desde los gobiernos de Pedro Aguirre Cerda hasta el periodo de la Unidad Popular con Salvador Allende a la cabeza. De hecho, este último gobierno se consideraba a sí mismo un gobierno de restitución de mucho de lo que se había hecho en cuanto avances modernos en Chile desde Aguirre Cerda, pero que se había perdido en los gobiernos sucesivos.

Al producirse el golpe de Estado de 1973, el nuevo régimen se vio en la obligación de definirse como un gobierno continuista o rupturista, decantándose por esto último, ilegalizando los partidos y destruyendo toda la construcción moderna anterior (Moulián, 2002: 195-197; Richard, 1994: 55; Orellana, 1997). Esto implicó que Chile se desarrollará desde una perspectiva totalmente modernizadora, enfocada en un progreso tamizado por la burocratización y la reificación del Estado como norte de modernidad, primero, y luego con un afán económico técnico, neoliberal y globalizador en ese aspecto, pero olvidando las conexiones sociales, políticas o culturales que implica necesariamente el proceso. Es decir, Chile se instala prontamente en una economía global de mercado en una dirección absolutamente neoliberal, que coincide con la visita en 1975 de Milton Friedman y Arnold Harberger; pero no recupera, hasta el momento de la finalización de esta investigación, los avances que existían en materia de bienestar social, instituciones y secularización social para el desarrollo humano, parte de los objetivos de la modernidad.

Y es que una de las características de la dictadura chilena es su marcado perfil tecnocrático, desarrollista y modernizante que permitió un amplio desarrollo macroeconómico, en detrimento de la economía interna, libertades individuales y civiles y el aumento de la desigualdad social, con un acento profundo en valores pre-modernos y modernos con características autoritarias. Al momento de instalarse, el régimen de Pinochet fue hasta el siglo XIX en busca de referentes, donde encontró las ideas impuestas por el triministro Diego Portales, quién gobernó desde las sombras, con mano dura –fuertes represiones y el asesinato de sus opositores- y con un marcado carácter nacionalista y autocrático (DiGiovanni, 2008: 23), definido por la estabilidad y orden.<sup>105</sup> Ello nos permite entender por qué el gobierno de Pinochet no estaba basando la estructura de valores sociales en la modernidad, sino apenas en algunos objetivos, mezclándolos además con el programa neoliberalista que apuntaba al inicio de la dictadura.

Esto también es visible desde la canonización de esos hombres “modelos de virtud y patriotismo”, que serán durante toda la dictadura, y hasta bastante después, el ejército de Chile, formado desde la guerra con Arauco y que encontró sus glorias más excelsas en las guerras del siglo XIX y las liberaciones de las “tiranías” internas del

---

<sup>105</sup> Esta interpretación es la que sigue Alfredo Jocelyn-Holt en su libro *El peso de la noche* (2014).



siglo XX. Desde esta perspectiva no es difícil entender por qué, como apunta Larraín, durante el régimen pinochetista nació una corriente intelectual que planteaba la construcción de una identidad –destruida por la modernidad ilustrada y su extranjerismo- a partir de una *modernidad barroca*, que proviene del siglo XVI (2001: 126).

Con todo lo anterior funcionando, más los medios de comunicación controlados por el gobierno o la derecha, la desaparición casi total de actividades sociales debido a los constantes toques de queda, la censura, la imposibilidad de siquiera de imprimir libros o publicaciones periódicas, los exilios, las muertes, las desapariciones, etc., prácticamente hicieron desaparecer la cultura popular urbana y buena parte de la rural, aquella no idealizada por el folklore y las tradiciones –generalmente relacionadas en esta época con la visión del patrón de fundo o con el “roto”, que era el peón que trabajaba en la hacienda, donde se muestra al primero un hombre duro pero con valores, y al “roto” como un ingenuo sentimental-. Estos elementos le permiten al gobierno construir una forma de entender el pasado y el futuro sobre un presente que se había encargado de reiniciar, un tiempo y un espacio refundacional que construía a través de un discurso autoritario y maniqueo: los comunistas, los traidores a la patria –aquellos que traen modelos extranjerizantes- y los políticos –politiqueros los llamaba Pinochet- frente a la gente de bien, la gente buena, los patriotas, lo que se dedican a trabajar y al progreso de la nación. Por tanto, la política y la sociedad –influenciada, como en buena parte del mundo, por los acontecimientos de 1968 en diferentes lugares del mundo- eran el problema de una sociedad que se construía a través del orden, conocimiento y la razón (Moulian, 2002: 199).

Aquí parece encontrarse uno de los primeros puntos de similitud entre Chile y España que atañen a esta investigación y que se relacionan con la imposición de ciertos elementos culturales para homogenizar y estabilizar la identidad en el eje temporal.

El régimen franquista también recurrió a modelos valóricos pre-modernos, que impuso a través de una simbología y el discurso sobre la base de la recuperación de la España del siglo XV –la de los Reyes Católicos- como base simbólica para la unidad del estado, persiguiendo cualquier signo de identidad cultural catalana, vasca o gallega, estableciendo además un orden social fuertemente jerarquizado y un discurso autoritario y maniqueo, como el discurso del dictador chileno. La recuperación del símbolo de los

Reyes Católicos permitió establecer esa jerarquía social, la posición autoritaria y el discurso maniqueo: los que están contra España y sus valores –los “rojos”, pero también en su momento los “americanos”- versus los patriotas.

Resulta sorprendente nivel de atraso que se vive en España con respecto a los valores de la modernidad y lo que ocurre en los países que la rodean. Nos sorprende tanto que al acercarnos por primera vez al texto de Carmen Martín Gaité, “Bendito Atraso” (1987), nos llama poderosamente la atención la crudeza de los textos que cita, como el de Antonio Castro, que hace referencia a que se prefiere una España atrasada, a la España progresista y liberal que parecía sugerir la influencia “americana”. El país de ese momento era una España que según el “generalísimo” había vuelto a ser la verdadera España. Así, Martín Gaité cita un discurso de Franco: “Nuestra revolución — dijo en un discurso de 1945— hizo posible la vuelta de España a su verdadero ser” (1987: 9).

Efectivamente se volvió a lo más conservador del discurso nacional recurriendo una especie de purismo patriótico y estableciendo la religión como uno de los pilares fundacionales del estado e imponiéndolo desde a partir de los valores de la familia católica. Con este fin se derogó el divorcio, así como libertades religiosas y políticas. Y al igual que en Chile, esta construcción permitió distorsionar la memoria del gobierno anterior y, en general, toda la historia anterior a la guerra civil, debido a la necesidad del régimen de emparentar la acción militar franquista con Las Cruzadas; de hecho, esa fue una de las razones por las que la victoria de 1939 fue memorializada con ese nombre en el régimen (DiGiovanni, 2008: 25).

En pocas palabras, lo que se sugiere sacando a relucir las coincidencias en las formas de construcción nacional durante las dictaduras es que afecta la forma de construcción de la modernidad; la percepción arcaizante y, al mismo tiempo, utópica del tiempo histórico y la univocidad de sus interpretaciones; la construcción de una identidad fundacional, autoritaria y heroica, y su respuesta, que se refleja en el último punto; el deseo de libertad y, desde algunas perspectivas, la celebración cuando se consiguió. Así, en cuanto al primer punto, podemos hablar del desarrollo de una idea de modernidad basada en la idea de modernización, pero excluyendo casi todo el entramado cultural y social necesario para cumplir los fines del proyecto ilustrado, es decir, una modernización sin modernidad al final de cada periodo dictatorial. En

segundo lugar, la construcción de un pasado idealizado y eterno para la construcción de valores nacionales<sup>106</sup> y para proyectarse en un futuro que nunca llega, construcción por medio del cual se establece una lectura parcial de la historia –la historia oficial–; cuestión que se consigue a través de un autoritarismo que imponga una visión maniquea de la sociedad –los malos, rojos y comunistas, contra los buenos, los patriotas– construcción identitaria unificadora de la nación, que elimina o restringe los derechos y cualquier expresión de individualidad, generando deseo de libertad, en otras palabras, la construcción de un habitus. En efecto, las identidades individuales y colectivas sufrieron un intento sistemático de eliminación por parte de la dictadura franquista mediante la repetición del discurso oficial y la censura, al igual que en el caso chileno, al que además podemos sumar la violencia ejercida contra la cultura que existía en el país hasta 1973, es decir, el “apagón cultural” producido por la dictadura (Moulián, 2002).

Estas parecen ser algunas de las causas de la despoltización o apatía de buena parte de la sociedad del inicio del periodo posdictatorial de ambos países, y lo que motiva la urgente recuperación de la memoria colectiva y el interés de diferenciación que presentan pequeños grupos o sujetos al interior de la nación, con el fin de expresar una identidad que no respondiera del todo a la hegemonía cultural nacional. Así, podemos observar como elementos semejantes entre ambos países la recuperación y reconocimiento de aquellas significaciones, símbolos, culturas o naciones que componen el Estado, que la dictadura había negado con su lectura hegemónica de la historia y la identidad nacional: el rescate de los vencidos y los silenciados, primero, y, segundo, el intento de sacudirse lo impuesto por algo más acorde con lo propio a través de la incorporación de repertorios culturales ajenos a la hegemonía nacional o no reconocidos por ella.

En este sentido, podemos observar como la dictadura promovió la misma condición en ambos países: un grupo que trata de recuperar las amputaciones de la identidad colectiva de la nación y la necesidad de construir una identidad propia, alejada de los referentes políticos o históricos, en un presente que niega los símbolos impuestos y cualquier pasado, tanto como la proyección de futuro.

---

<sup>106</sup> Con esto no pretendemos apuntar a la sociedad postradicional como superación o movimiento hacia la modernidad propuesto por Giddens (1990), porque mediante la remitologización de lo popular se construyen nuevas tradiciones, que si bien no se corresponden con la construcción de una nación, si permiten establecer ciertos pactos dentro de grupos que se identifican con cierto repertorio cultural.

La caída de las respectivas dictaduras produjo una reacción, pero al mismo tiempo una expectativa, que luego se vio frustrada en el proceso de transición a causa de los acuerdos políticos que se alcanzaron de espaldas a la sociedad nacional para conseguir la transición a la democracia –Chile sigue el modelo español–, que en el caso ibérico se reflejó en la “frivolización de la cultura”, cuestión que se reflejó principalmente en *la movida* madrileña, por ejemplo, y en el caso andino, con la frase “en la medida de lo posible” y la decepción y caída del movimiento musical y social que provoca la decepción que se traduce en el lenguaje cotidiano en la frase “no estoy ni ahí” –no me importa–. Ambos periodos de transición trajeron desencanto y decepción.

## 1.2. Algunos procesos sociales relevantes

La salida de ambas dictaduras fue pacífica. De la franquista, porque el dictador murió y el príncipe heredero asumió el gobierno, ayudando a organizar la estructura para retornar a la democracia, iniciándose un proceso de transición en el que, de paso, se produjo la integración a la Unión Europea. Por el lado chileno, la transición se produjo debido a que en el plebiscito de 1988 ganó la opción “No”, que implicaba que la dictadura cívico-militar no debía continuar, por lo que se convocaron a elecciones libres al año siguiente, luego de las cuales asumió el gobierno de transición.

En España el proceso de transición significó un consenso entre los diferentes actores políticos con el fin de que no se volvieran a repetir sucesos como los de la Guerra Civil. Pero este proceso también provocó el desencanto de los intelectuales que desde los años sesenta estaba forjando el camino hacia la democracia<sup>107</sup>, para luego entrar en lo que muchos críticos consideran la “frivolización de la cultura” y que decantó en, nos parece, un segundo desencanto que se percibió entre finales de los ochentas y principios de los noventas, motivado principalmente por el giro de las políticas públicas del gobierno socialista hacia la liberalización económica y los sucesivos escándalos de corrupción de principios de los noventa (Juliá, 1999; Bessièr

---

<sup>107</sup> Esta explicación nos parece mucho más plausible que la propuesta por Gracia y Ródenas, en la que se asume que la modernidad estaba terminando en España y en el resto de Occidente (2011: 234) y que la cultura española se adentraba en la postmodernidad, lo que pudo provocar en los escritores de la transición “una respuesta emotiva a la clase intelectual a la emergencia de la postmodernidad” (2011: 234).

*et al.*, 2000) que decantaron en la elección de José María Aznar en 1996. Sin embargo, este segundo desencanto al que hacemos referencia no solo tiene raíces locales sino también globales. Es muy probable que el desencanto general del mundo socialista y comunista que se vive en la época en relación con la Perestroika, la caída de la Unión soviética, de la Cortina de Hierro, del Muro de Berlín y de los grandes metarrelatos, hayan tenido alguna repercusión en España. Así, esta segunda decepción no solo tiene que ver con las medidas que tomó Felipe González hacia el final de su segunda legislatura, sino también con una decepción que se venía anidando en el mundo occidental con respecto al socialismo.

Es interesante notar que estos tres procesos, la transición/desencanto, la “frivolización de la cultura” y el nuevo desencanto no están claramente delimitados, es decir, sus límites están difuminados porque los procesos suelen superponerse, por lo que cualquier delimitación terminaría cayendo en el reduccionismo. De hecho, existe bastante discusión respecto del final de la transición: algunos proponen que finaliza con las elecciones legislativas de 1977 y otros que se extiende hasta la derrota del socialismo en 1996 (Janer, 2003). No obstante lo anterior, hay algunos signos que nos permiten ver las primeras luces de movimientos que se desarrollarán a futuro y proponer inicios y finales. Así al menos lo plantea Ramón Buckley (1996), donde apunta que el inicio de la transición comienza con los movimientos de la intelectualidad de finales de los sesentas, impulsados por las revoluciones que arreciaron en 1968<sup>108</sup> y que comenzaron a dar sus frutos a principios de la década siguiente. Así un grupo de intelectuales y escritores comenzaron una “transición” temprana a la democracia con la declinación del régimen y la potenciación de cultura, sobre todo en Barcelona, que cuajó al alero de editoriales –Tusquets y Anagrama se inauguraron en 1969-, revistas, columnas en medios masivos, ensayos, etc., con nombres como Fernando Savater, Eugenio Trías –ambos con una postura reflexiva cara al hedonismo y el libertarismo-, Félix de Azúa, Enrique Tierno Galván –quien no solo fue “el alcalde de *la movida*”-, Julián Marías, Pere Gimferrer, Álvaro Pombo, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Leopoldo María Panero, Vicente Molina Foix, y un largo etcétera que se ve engrosado por la gravitación de escritores en el exilio como Américo Castro o recién retornados como Max Aub.

---

<sup>108</sup> Inscritos en esta investigación dentro de la *universalización de la moral*.

Los hechos que se suelen tomar como punto de inflexión son la muerte de Franco, ocurrida en 1975, el mismo año de publicación de la novela *La verdad sobre el caso Salvolta*, de Eduardo Mendoza, en el ámbito literario, entendida como punto de renovación de las letras españolas: una novela policíaca en tono paródico que rompía con lo más sagrado de la cultura franquista. En palabras de Gracia y Ródenas, “esa novela parecía encarnar la libertad y la falta de respeto por lo más sagrado”, y la interpretan como una “fábula histórica algo esperpéntica”, además de ser una “metáfora de lo que iba a quedar arrumbado del régimen franquista”, entre otros, “la amputación de la imaginación” (2011: 222).

Ahora bien, para entender el desencanto que viene con la transición, cómo impacta en la vida cultural española y su respuesta o reacción con lo que entendemos por “frivolización de la cultura”, se hace necesario esta “primera transición” de la que habla Buckley, es decir, este movimiento cultural intelectual del periodo previo a la transición, que buscaba libertad y hedonismo –Savater, Trías-, al mismo tiempo que se reía del régimen a través de obras como la de Mendoza –o con canciones populares como *Franco, Franco, que tiene el culo blanco, porque su mujer lo lava con Ariel*, aplicada al himno nacional de España-. Sin embargo, estos deseos se ven enfrentados a la realidad pactada de la transición, a través del consenso de un grupo de actores políticos sin la participación directa de la población, cuestión que provocó el escaso apoyo de parte de la sociedad española de la época hacia el proceso, ya que fue “insuficientemente democrático en su organización y procedimientos” (Resina, 1997: 58). Esta parece ser una de las razones más importantes del desencanto y sucesivo “silencio” de los escritores e intelectuales –con algunas excepciones, como Julián Marías- señalado por varios historiadores, críticos literarios e historiadores de la literatura. Aunque, en este punto, también parece necesario entender que los intelectuales ya estaban fraguando la transición, y a la llegada de esta parecían esperar el legado de un estado y una nación listos para el desembarco de la libertad y la modernidad, sin tener en cuenta que la cultura franquista había calado hondo en el tejido social -cuestión que aún tiene repercusiones en la España democrática-. Los intelectuales que tanto habían combatido por sus ideales veían que la lucha no había terminado con la muerte de Franco, ni con el nuevo gobierno ni con la nueva constitución, y parecía que la lucha por las libertades tenía que se emprendida

nuevamente. En otras palabras, no se había roto realmente con el régimen anterior, y no se rompería hasta el cambio cultural que viene de la mano de las reformas impulsadas por el ingreso a la Unión Europea, la primera legislatura socialista y la “frivolización” que venía del destape de la transición y que se extendió durante todos los ochentas y que duraría algunos años más.

Hay autores que entienden de diferentes maneras el movimiento cultural que se produjo como respuesta a cuarenta años de represión social, cultural y sexual, entre otras. Buckley (1996) lo entiende como un movimiento hacia el individualismo extremo, el caos, el agotamiento prematuro de los intelectuales a causa de la aparente ineficacia de su lucha y el deseo de evadirse de la realidad del momento y de uno mismo, sobre todo a través de la novela policial y en general la literatura masiva y vacía. Por su parte, Bessière sostiene que el vacío de la vanguardia artística que se fraguó en la transición se produce porque todo proyecto innovador de este movimiento se acompaña de “una crisis de los referentes ideológicos, así como de una vacuidad de los procesos transformadores” (Bessière *et. al.*, 2000: 66). Este discurso es reforzado por Bértolo y Peñate, quienes advierten que obras como *Cerberos son las sombras* (1975) de Juan José Millás o *El pianista* (1985) de Manuel Vázquez Montalbán, se acercan peligrosamente a la “banalidad pseudopsicoanalítica, la metaliteratura lúdica y vacía, la complicidad de narradores vacíos y exhibicionistas, [...] la repetición de arquetipos, el pastiche, y el cliché como recursos continuos” (Bessière *et. al.*, 2000: 280), además del uso del folletín y la parodia vacía como anzuelo para lectores descuidados y el pesimismo como recurso estético al tiempo que como “comodidad tramposa”. Por su parte, Gracia y Ródenas (2011) apuntan características similares de las mismas obras de la época, pero a diferencia de los autores anteriores, ellos no las juzgan negativamente y profundizan en el análisis de la novela policial como aquella que sirve también como “crítica ideológica” en Vázquez Montalbán, por ejemplo. Sin embargo, vuelven a caer en juicios valóricos negativos referidos a parte de las últimas camadas de narradores españoles.

Cabe destacar que parece haber un acuerdo tácito y común entre todas estas perspectivas críticas que pretenden asociar lo que llamamos la “frivolización” de la “cultura” –entendida estrictamente como alta cultura–, y sobre todo de la cultura literaria y su estética, con la comodificación de la cultura –y sobre todo el peso del mercado en

el sobre el canon- y la aparente superficialidad, banalidad y vacío que acompaña a las obras de la época. Los autores asumen que el movimiento de la liberalización de la economía es lo normal en cualquier sociedad democrática y capitalista, pero que afectó a gran parte de la cultura española. En este sentido Gracia y Ródenas hacen un diagnóstico bastante crudo de la época, comenzando por el final de una etapa “*heroica* y de vanguardia civil”- en referencia la lucha por la democracia- de la que se pasó a una democracia capitalista, donde “las baratijas, los subproductos y plena banalidad se mezclaban con la literatura de alto bordo” (Gracia y Ródenas, 2011: 236), homogenizado todo por las leyes del mercado –léase industrias culturales-. Ambos continúan su intervención comentando que esta proliferación de productos culturales provocada por el mercado había estimulado en bastantes intelectuales de la época “la quejumbrosa protesta por la desjerarquización y nivelación social de la cultura de acuerdo con datos externos manejados en claves hostiles” (2011: 236), para luego cerrar con broche de oro, muy en la línea de Adorno y Horkheimer, que se trataba de “una nueva sociedad, caprichosa y promiscua por definición, altamente expuesta a la publicidad y a la información en flujo continuo” (2011: 236).

Efectivamente podemos estar de acuerdo en que la sociedad española, en su puesta al día de los flujos comunicacionales, el giro contemporáneo de la economía mundial y el mundo político con la crisis de los metarrelatos –todo relacionado directamente con su ingreso a la UE y a la OTAN, entre otras causas-, fue perdiendo algunos valores culturales relacionados con el franquismo, que era lo esperado y lo esperable, y adoptando elementos constitutivos de los cambios que se venían produciendo en la región donde España se encuentra inserta y en el mundo. Pero ni la pérdida de valores es instantánea ni total ni la entrada de esos nuevos valores extranjeros cambian de un día para otro la sociedad española, como tampoco reemplazan totalmente los símbolos y valores culturales acuñados desde antes del franquismo y que perviven en la sociedad. Quizás los críticos, como parte de la cultura nacional, también se vieron afectados por la presión que significó la puesta al día con el mundo, y fuertemente influenciados por *La condición posmoderna* de Lyotard o *La era del vacío* de Lipovetsky que critican el exceso de individualismo, la extrema subjetividad, el caos, la dominación del mercado en todos los ámbitos de la vida –el



neoliberalismo-, la descentralización del estado, la apatía política, dando por descontado que desde la última parte de los setenta ya era parte de esta posmodernidad.

Antes de continuar, vale la pena poner el acento en que dentro de la evolución del destape, el hedonismo y el liberalismo, el triunfo del PSOE en 1982 abre un camino de esperanza para quienes se habían decepcionado del inicio de la transición, generando cierta sensación de optimismo. Así, volviendo a Buckley (1996), quien señala que se fue diluyendo en la sociedad la influencia marxista que se delataba en la literatura de los sesenta y la anarquista libertaria de los setenta, desplazada paulatinamente por el feminismo, movimiento que se consolidaría en la década de los ochenta y que será el principal encargado de establecer una visión crítica de la transición, con autoras como Rosa Montero y Almudena Grandes, pero que también verá la consagración de escritoras formadas hacia finales del franquismo como Cristina Fernández Cubas o Soledad Puértolas, quienes con cierto exotismo sitúan algunas de sus historias en el Magreb u oriente medio.<sup>109</sup>

Y en medio de la efervescencia cultural, la dominación del mercado y el individualismo extremo, se empieza a producir el declive del sueño socialista en la segunda legislatura de Felipe González y la muerte definitiva del gobierno del PSOE con la siguiente. Como dijimos, esta sensación de decepción ya no solo es provocada por elementos internos, sino por toda una serie de acontecimientos globales que dan paso a una generación aburrída, apática, descreída y desesperanzada en los países del llamado primer mundo occidental de aquella época.

En Chile también se produce un doble movimiento de decepción que se desarrolla principalmente entre la juventud quienes fueron, a diferencia de España, los que tomaron en sus hombros la lucha por la democracia a falta de una estructura política. Y si en el país ibérico la primera decepción se expresó a través del *silencio* intelectual que se produjo en la segunda mitad de los setenta y que estalló a través de *la movida madrileña*, entre otros movimientos, en Chile hubo escaso lugar para los intelectuales en dictadura. Cerradas todas las posibilidades de publicación y discusión de los intelectuales por parte del régimen, apenas se generaron espacios de expresión y discusión de ideas, por lo que la reflexión termina en los movimientos de protesta y en la música masiva generada por los jóvenes. Así, aquello que termina recogiendo el

---

<sup>109</sup> Como lo hará años después Care Santos con *Trigal con cuervos* (1999), por ejemplo.

testigo de la reflexión cultural, política y social es el rock y el pop de los ochentas. De modo que se hace imposible en el caso chileno enmarcar un análisis cultural que repose sobre lo literario exclusivamente, porque se encuentra aplastado por las condiciones económicas, sociales y políticas, casi desaparecido. Es por esto que se revisará brevemente la evolución sociocultural del país a través de la música y se la contrastará con el caso español, para volver sobre lo que se pueda rescatar de literatura y cultura.

Durante la última parte de la década de los setenta Chile presenta un panorama desolador en el aspecto literario, artístico, social, humano, político y la década siguiente no se inicia mucho mejor. Si atendemos primero a la diáspora, desapariciones, muerte, tortura y persecución de personas relacionadas con el mundo de la producción y distribución sistemática de productos culturales, sobre todo de orden popular y masiva, relacionados con la Unidad Popular –UP-; y luego a la privatización de las industrias culturales, la escasez de instituciones donde se pudieran realizar producciones culturales diferentes a las impuestas por la dictadura, entendemos la precarización de la cultura en el país.

El ejercicio de la cultura, es decir, la mera producción y distribución de ciertos productos culturales, siquiera divergentes o sospechosos de cierta divergencia, provocaba su censura en los primeros años de dictadura. Siguiendo las investigaciones de Gabriel Salazar (2002) en torno a la historia contemporánea de Chile, podemos afirmar que la cultura popular –urbana, rural- estaba destruida identitariamente a tal punto que los únicos espacios en que los jóvenes de las clases populares podían restituir y expresar una identidad propia fue la política expresada a través de movimientos sociales –muy restrictivos en la selección de sus miembros, a causa de la misma dictadura- y de las parroquias populares -muchas de las cuales estaban dirigidas por párrocos de tendencias de izquierda dentro de la curia eclesiástica, sobre todo aquella relacionada con la teología de la liberación- y las organizaciones universitarias-. Es en estas dos últimas donde se producen realizan la mayor parte de las producciones culturales de la época que no estaban alineadas con las políticas impuestas por el Estado, pero la última vía termina de desaparecer con la reforma educacional de 1981, que restaba medios públicos a las universidades impulsando su autogestión y privatización.

Así, la década siguiente se inició con la nueva constitución chilena, la reforma educacional y la crisis económica de 1982, que golpea tan fuerte a las clases populares que al año siguiente comienzan a aparecer las primeras protestas en contra del régimen de Pinochet, acuciadas no solo por las injusticias, los asesinatos y las persecuciones, sino también por la falta de trabajo y vivienda, y por el hambre (Cadina, Lira y Pinto, 1999: 125-131). Este último movimiento es el que recoge las esperanzas parcialmente perdidas de la juventud y recompone un ideal tras el cual alinearse e identificarse: el caldo de cultivo generado por los encuentros comunitarios de jóvenes de los setenta se estaba expresando en las calles. Sin embargo, esos movimientos que en los setentas eran sociales y culturales se vieron en la necesidad de evolucionar en la medida que se hicieron necesarios cambios para afrontar las luchas del poder popular frente a la dictadura<sup>110</sup>, por lo que el proceso de reconstrucción de esas identidades durante la década quedó relegado a las instituciones, movimientos políticos y lucha armada en detrimento de la reconstitución identitaria de la década anterior, y el espacio fue ocupado, ante su abandono, por la fiesta y las drogas. Como dice Salazar: “‘lo social’ y ‘lo cultural’ comenzaron a convertirse en tierra de nadie, en ‘el pantano’ de la resistencia y en ese territorio rezagado donde solo podían florecer ‘el carrete’ y la drogadicción” (Salazar, 2002: 246). Más allá del juicio que se desprende de tal afirmación, es posible decir, como el mismo autor matiza, que en realidad esos espacios dejaron de tener un proyecto histórico o identitario al cual asirse en esta década, y ante tal deriva existencial parece normal tomar caminos que estén relacionados con el escapismo y la alienación.

Este proceso social de finales de los ochenta coincide, como la crisis política española, con la caída de los metarrelatos, cuestión que potencia esta nueva decepción en los jóvenes. Es tentador establecer una relación de semejanza entre las decepciones de ambos países partiendo de la premisa de la globalización como homogenización cultural del mundo. Se hace necesario entender que las causas, consecuencias y el grupo al que influyen cambian, cuestión que a su vez se puede observar a través de las divergencias en los objetos culturales producidos en cada territorio.

Con todo, vale la pena especificar que esta decepción de finales de los ochenta, donde los jóvenes se sintieron traicionados por la deslealtad política de quienes

---

<sup>110</sup> El proceso de enfrentamiento de poderes en relación a lo popular, lo social, lo militar y lo político dentro de la dictadura chilena tiene dinámicas mucho más complejas que lo aquí esbozado.

negociaron la transición dando la espalda de su lucha, sus deseos y sus necesidades, se había producido por la encarnación de la esperanza en los movimientos políticos de mediados de los ochenta. Si en el caso de la decepción de la transición española hablamos de los intelectuales –quienes despreciaron sistemáticamente las expresiones populares y masivas, al menos en el ámbito literario y en referencia a las fuentes consultadas para esta investigación-, en el caso chileno habría que hablar del nacimiento de las primeras tribus urbanas en torno a la música, en el contexto del ingreso a la sociedad de consumo, ya que fueron estas las que se encargaron culturalmente de la expresión de la crítica social, por lo que, es muy difícil recurrir a las representaciones literarias de la época, porque prácticamente no habían, como también escaseaban en el periodismo –y no por falta de empeño-. Es decir, y volviendo a lo que plantea García Canclini (1995), los consumidores expresan su identidad y cultura también a través del consumo, entre otras actividades, y en este caso lo hacen a través del consumo de la música popular de la época; en el caso de España, este estará representado parcialmente por *la movida*, y en Chile por el auge de la música Pop que en una de sus vertientes, la más masiva, fue fuertemente influenciada por el ambiente político. Por otro lado, la cultura oral, como apuntamos con Martín Barbero (2001) y García Canclini (2001, 2004), es la forma de ingreso de la modernización y algunos rasgos modernistas a las sociedades latinoamericanas, como sugerimos en el apartado anterior, que se produce gracias a las intervenciones orales en la educación, los discursos políticos y los medios masivos de comunicación.

Si la comunicación oral es tan importante también en Chile, entonces el secuestro de los medios de comunicación y la política por parte de la dictadura chilena, además de la privatización de la industria editorial y la destrucción sistemática de la cultura letrada divergente u opuesta al régimen, implica la desaparición de la producción y distribución de casi todas las expresiones culturales, excepto las comodificadas como la música. Así, hablar de literatura en referencia a los procesos políticos y sociales es tremendamente difícil porque esta se recluyó en círculos muy limitados, universitarios o artísticos, que se redujeron más aún luego de la reforma educacional de 1981. De este modo, para hablar de la cultura de la dictadura, la esperanza en el camino a la democracia, la decepción por las traiciones, etc., parece más productivo hacerlo con los movimientos musicales que con la literatura.

Este proceso, según Marisol García (2014), se produce con el silenciamiento de la cultura no oficial después de 1973, aunque persisten dos vertientes principalmente, la canción proveniente de la *Nueva Ola* chilena de los sesenta, que se mantuvo gracias a quienes pertenecían a ese movimiento musical y simpatizaban con el régimen o mantenían en privado sus opiniones políticas –muy en privado-, y el del Neofolklore, que es la estilización de la idealización de las tradiciones y símbolos rurales del país y que rivalizó con la Nueva Canción Chilena, cuyos exponentes más importantes fueron Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani entre otros. Al mismo tiempo, y durante el periodo previo y en el gobierno de la UP, se desarrollaron diferentes iniciativas de rock progresivo o psicodélico hibridados con elementos locales, como ocurrió con Los Jaivas, Aguaturbia y Los blops, el primero exiliado –estaban en Francia en septiembre de 1973- y los otros dos disueltos luego del golpe. Por tanto, los setentas se desarrollaron en torno a la música extranjera, popular y masiva –sobre todo estadounidense y europea-, y nacional, de corte intimista y despojada de contenido social, “apolítica”.

Sin embargo, hacia finales de la década nació el movimiento musical del Canto Nuevo, que arropó a trovadores principalmente influenciados por la ideología y la estética de la trova latinoamericana de la época, nacida a la luz de los movimientos revolucionarios de los sesenta en todo el continente. Los referentes internacionales de ese movimiento eran Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Atahualpa Yupanqui, etc., además de los referentes nacionales en el exilio, los ya mencionados Quilapayún o Inti-Illimani, y otros. Son todos exponentes de hibridaciones de los más diversos ritmos folklóricos latinoamericanos y algunos otros ritmos folklóricos –el ejemplo más claro es la canción *Mercado testaccio* de la segunda agrupación, donde es posible identificar sin mayores problemas los ritmos andinos e italianos de los que se apropia la canción en su composición-. Alguno de sus exponentes son Eduardo Peralta, Congreso, Schenwke y Nilo, Santiago del nuevo extremo o Patricio Manns, que fueron perseguidos principalmente por la postura ideológica de su estética.

En los ochenta y con el inicio de las políticas económicas de los Chicago Boys<sup>111</sup> y el aumento del consumo, aparecieron primero las bandas influenciadas por el

---

<sup>111</sup> Grupo de economistas chilenos discípulos de Milton Friedman en la Escuela de Economía de la Universidad de Chicago que volvieron a Chile a finales de los setentas a impulsar las políticas neoliberales de la dictadura.

punk, el new wave y el techno-pop –movimientos musicales angloamericanos que comenzaban a llegar al país con diez años de retraso- y con un discurso muy combativo, que no tuvo mucha repercusión a causa de su escasa distribución y alcance. Esta estética es bastante amplia, considerando que las mezclas estéticas que se producen en este grupo son heterogéneas y generan diferentes resultados, desde el punk más puro de Fiskales ad-hoc, hasta el postpunk pop expresionista de los Pinochet boys, pasando por Los prisioneros, una banda que no solo tuvo un discurso eficaz e inteligente, sino que además encarnó cierta vanguardia experimental musical, apegada al mismo tiempo a los movimientos musicales más populares de la época, y fue lo suficientemente potente y pop para que su mensaje calara hondo en la juventud que se sentía aplastada por el régimen, que era casi toda la juventud de los sectores populares.

Esta fue la banda más popular del país a causa del carisma de Jorge González, líder de la banda y a los temas tratados en sus discos. El primero de ellos, *La voz de los 80's* (1984), con canciones de temática identitaria y la incidencia de la cultura, política y economía internacional y la crítica a la cultura de consumo. Los dos discos posteriores de la banda fueron más explícitos<sup>112</sup>. Luego, en 1986 editan *Pateando piedras*, cuyo nombre hace referencia a la condición en la que quedan los desempleados en Chile a causa de las medidas neoliberales y la crisis económica que todavía golpeaba al país. *La cultura de la basura* (1987)<sup>113</sup> es el tercer disco, donde la banda se pasea por la parodia y la ironía –tropos que también en los dos discos anteriores, pero en este toman primera

---

<sup>112</sup> Una de las canciones relevantes para esta investigación es *La voz de los 80's*, ya que no solo da nombre al álbum, sino que también marca la estética de la banda, su posición ideológica y su conciencia de lo que está ocurriendo en Chile en lo político, lo social, en lo económico y en lo cultural. La primera estrofa se levanta como un quiebre generacional primero, “algo grande está naciendo/en la década de lo ochenta/ya se siente la atmósfera, saturada de aburrimiento/ los hippies y los punk tuvieron la ocasión/ de romper el estancamiento/ en las garras de la comercialización/ murió toda la buena intención”, y luego con un grito de esperanza, “en plena edad del plástico/ seremos fuerza, seremos cambio/ no te conformes con mirar/ en los ochenta tu rol es estelar/ tienes la fuerza/ eres actor principal”.

<sup>113</sup> Algunos detalles a destacar de este disco que son útiles para esta investigación corresponden al diálogo extraído de un episodio de *Los picapiedras* aparece en la canción “Lo estamos pasando muy bien”, donde se escucha decir a Pedro Picapiedra: “fallar, fallar, siempre pensando negativamente, Pablo. Tienes que pensar positivamente. Posi-tiva-mente”, a lo que Pablo Mármol contesta: “Correcto, Pedro, fallaremos positivamente”, una huella de cierta desazón que empezaba a arrear en la década. Además, en la canción *La cultura de la basura*, y es que delata la influencia de la cultura popular española en el Chile de los setentas y los ochenta. Si consideramos que en las radios del país se produjo durante esas dos décadas una muy extensa difusión de cantantes españoles populares como Raphael, Julio Iglesias, Camilo Sesto y José Luis Perales, con un pop y una balada pop pegajosa y con acento europeo, no parece raro entonces que esta canción describa a la sociedad chilena como una que se deja influenciar por a la cultura masiva internacional –tema que tratan muchas canciones de la banda-, haciendo referencia a que al hablante de la canción le gusta “el Julio Iglesias” y que tiene un “afiche de Raphael” y que se peina como él, además de tener un cassette de Luis Miguel –cantante pop mexicano, baladista y bolero-.

fila-. En el plano musical utilizan procedimientos como el sampleo de aquello que recogen de los medios de comunicación, como un diálogo de *Los picapiedras*; se pasean por diferentes estilos como el noise, el reggae, el rock, el pop, etc. En lo temático hay una crítica a la implantación del neoliberalismo, el culto al consumo y una carga política que hace referencia claramente a la falta de libertad y a la necesidad de salir de la situación social en la que se encuentra el país.

En resumen, es posible observar algunos elementos interesantes de estos discos que impactan en y representan a la cultura chilena de la época: un rechazo y quiebre con la cultura popular de los setentas al interior del país, un empuje de la esperanza depositada en los jóvenes, la naciente decepción de la juventud frente a los acontecimientos políticos, sociales e históricos a pesar de su lucha, y la crítica a la economía liberal, la cultura de masas y a la invasión de lo externo, que paradójicamente la misma banda representa, pero no lo externo reducido únicamente a Estados Unidos, sino también a España, Alemania e Italia.

Junto a estos grupos, los medios nacionales –manejados principalmente por la derecha- lanzan a un conjunto de bandas de perfil muy pop muy relacionados con el rock latino de la época, fuertemente influenciado por el new wave, el synth-pop, el techno, y en general por buena parte del rock más oscuro y pop de la época -influencias muy parecidas a las de *la movida-*, sobre todo el inglés, y que, en principio, no molestaban al régimen, acercándose más a la línea oficial cultural que se transmitía por las radios. Agrupaciones como Emociones Clandestinas, Electrodomésticos, Aparato raro, Valija diplomática, UPA!, Cinema, Engrupo parecen cultivar un pop light, y en algunos casos era cierto, como el de los tres últimos grupos, sin embargo, canciones como “Dulce decepción” y “Post mortem” del álbum *Calibraciones* (1985) o “¿Es esto revolución?” del disco *Costanera abajo* (1987) de emociones clandestinas, tiene un trasfondo social y político muy fuerte. Todas estas bandas fueron calificadas en su momento como “superficiales” y “depolitizados”, como apunta y también califica Fabio Salas (2000), aun cuando muchas canciones de sus discos eran abiertamente críticas al régimen, aunque con un tono Pop.

Justamente, esa decepción que empezaba a arrear a finales de los ochenta en la juventud chilena se inicia según Gabriel Salazar después el atentado fallido contra Pinochet en 1986. Y es a partir de esta decepción que se establece la actitud de la

juventud que poco después se traduce en la frase que circuló durante todos los noventa entre la juventud chilena “no estoy ni ahí”, que implicaba el hecho de que había ciertos valores o temas sociales, derechos individuales y sistemas políticos que nos les interesaban y que no generaban la más mínima pasión ni despertaba necesidad de participación ni identificación: ocurriría la despolitización en los noventa (Salazar, 2002: 244). Pero ya llegaremos a eso.

En España, por su parte, ocurre una forma parecida de desinterés social y político por parte de los jóvenes a finales de los setenta y principios de los ochentas, propiciado, al igual que en Chile, por las crisis económicas de los setentas que generaron falta de oportunidades y un alto desempleo juvenil, la falta de expectativas y esperanzas dada la muerte de Franco, y por lo tanto la oposición a aquel ideal que deseaba imponer, y la posterior traición que sintieron de parte de los políticos en la negociación de la transición (Hooper, 1987; Del Val, 2011: 78). Esta forma de desinterés fue conocida popularmente como “pasotismo”, y se suele relacionar fuertemente con la cultura de *la movida* –la razón principal por la que se considera a este periodo “frívolo”.

La movida se instala en Madrid y suele ser relacionada con el ingreso de la postmodernidad a la cultura española, a causa del cúmulo de descripciones negativas del momento (Hopper, 1987, 319; Gallero, 1991), anidadas muchas de ellas en los prejuicios derivados del pasotismo. Es cierto, como indica Fernán del Val (2011: 85-86), que la decepción post dictadura se había colado en todos los niveles de la sociedad, y que en los jóvenes desempleados y golpeados por el desencanto político, comienza a aumentar el consumo de drogas, sobre todo a la heroína –“caballo”- conseguida por los traficantes –“camellos”-. Por otro lado, también vale la pena tener en cuenta que los jóvenes, se destaparon luego de la represión de la libertad, y tomaron parte en actividades lúdicas y hedonistas como parte de ese disfrute, que cerraba su mundo a la experiencia individual, un repliegue hacia sí mismos. No obstante, la movida también se puede entender como un espacio y tiempo “for artistic innovation [...], where the young also look toward the music world, fanzines, comic books, dance, photography, and video clips for alternative means of expression” (Henseler, 2011: 34). Desde esta perspectiva la movida también implicó una ampliación cultural, inspirada en la búsqueda de nuevas formas expresivas, la búsqueda de aquello, que aunque sea ajeno –o



por eso mismo-, permite, a través de la hibridación y apropiación, expresar lo particular, lo subjetivo, lo propio. Y a pesar de las diferencias ideológicas evidentes, la movida madrileña se alimenta parcialmente de elementos culturales punk a partir de su actitud iconoclasta, desdeñosa del saber intelectual, y la filosofía de do-it-yourself –DIY-, que se refleja sobre todo en el fanzine.

Dentro de este contexto nacen los grupos musicales de la movida que tomaron posiciones en función de las ideologías que en ese momento rondaban España estableciendo polaridades. En primer lugar, hay que dejar en claro que nos parece que cualquier expresión de reduccionismo no vale más que con fines descriptivos, pero no analíticos ni explicativos, ya que solo pueden dibujar un esquema grueso. Dicho esto, podemos dividir la escena musical posdictatorial en dos grandes grupos: quienes con esperanza o a pesar de la decepción, cargaron su discurso político de ideología de izquierda y de nacionalismos autonómicos, y los grupos adscritos a la movida, con un fuerte contenido irónico, jocosos, hedonistas. Los primeros estaban conformados por cantautores como Joan Manuel Serrat, Luís Eduardo Aute, Lluís Llach, Labordeta y Raimon, y las bandas de punk del extrarradio madrileño y barcelonés principalmente, del rock radical vasco y del heavy, donde resaltan bandas como Leño o Baron Rojo, que denuncian las desigualdades del sistema. En un sentido más despolitizado, las bandas que componían la movida, entendida desde el prejuicio de las definiciones de la época estaban relacionadas en un primer momento con el punk por bandas como Kaka de luxe, que luego evolucionó con la nueva ola española –new wave- que aportó a ese punk, elementos góticos y electrónicos a su música, influenciados por las corrientes inglesas del rock contemporáneo (Fouce, 2002; Del Val, 2011). Entre las principales bandas podemos citar en la línea más melódica a Nacha pop o Los secretos, y en la línea más gótica, expresionista y electrónica se sitúa Alaska y los pegamoides, Parálisis permanente y Gabinete Caligari.

El rock progresivo se inserta principalmente en Andalucía y Cataluña, y las bandas más importantes de la época son Triana y Alameda, pero vale la pena mencionar también a Veneno, de donde nacieron artísticamente Kilo Veneno y Rafael y Raimundo Amador.

El pop en España mantuvo su vertiente principalmente hedonista que circulaba en las radios que exponían los productos culturales extranjeros, de los que se estaba

tratando de apropiarse la cultura juvenil de la época en una de sus diversas expresiones. Por el contrario, en Chile, el pop electrónico y el post punk –muy cercanos al new wave- no solo tomaron la vertiente más escapista, bandas como Engrupo o Cinema son prueba de ello, sino que se situaron subrepticamente en el centro de los problemas sociales y políticos del país, porque casi todas las otras expresiones culturales y artísticas habían sido mermadas en lo social y lo humano por el régimen militar.

Este breve contrapunto español trata de resaltar las similitudes y diferencias en la valoración de los jóvenes de la época respecto a sus propios procesos en España y Chile con el final de las dictaduras, ya que estos son los que generan el espíritu contestatario que impregnará la literatura de ambos países, pero cuyo nacimiento e ímpetu tiene características diferentes. Así, en España, poco después de la muerte de Franco, se cuele en todas las capas de la sociedad el desencanto y ansias de libertad, que se reflejan en expresiones populares como el pasotismo y masivas como la movida, esta última con un movimiento pendulante entre la euforia por la libertad ya alcanzada y el desencanto que a su vez provocó el escapismo y la alienación que también acompañan a este movimiento.

Por el lado chileno, la depresión de los medios escritos y al mundo editorial –reducidos al pensamiento más reaccionario-, el fuerte impulso de la industria del consumo y los medios de comunicación audiovisuales, más los movimientos sociales y la cultura oral (Salazar, 2002: 234-237), además de los problemas económicos internos y la represión dictatorial, provocaron un rechazo hacia las políticas gubernamentales por parte de la sociedad nacional que se tradujo en fuertes protestas, diluídas cuando el manejo de las negociaciones para el plebiscito de 1988 pasó exclusivamente a manos de políticos de los partidos de oposición recién reconstituidos. De aquí nace la actitud que se expresa a través de la frase “no estoy ni ahí”, cercana al “pasotismo”; mucho menos duradera, desfasada con respecto a España –en Chile toma fuerza en los noventa-, y claro efecto de las políticas culturales impuestas por la dictadura y su represión.

En este ambiente y relacionados con el mundo universitario o artístico –teatro y plástica principalmente- nos encontramos con la poca producción literaria del país: ensayistas como Ariel Dorfman -exiliado- o Nelly Richard, narradores como Pablo Azócar, Marco Antonio de la Parra, Jaime Collyer, Carlos Franz, Pedro Lemebel, Diamela Eltit, Ramón Díaz Eterovic, Lilian Elphick, Hernán Rivera Letelier y Pía

Barros, entre otros, en el exilio Isabel Allende, Germán Marín, Carlos Cerda y algunos más, y José Donoso, que al igual que las figuras que regresaron del exilio en España hacia el final de la dictadura, fue gravitante en la literatura nacional de la época<sup>114</sup>.

No obstante, hablar de este grupo de narradores, de la llamada generación “post golpe”, “N.N” o “de la diáspora”, resulta complicado; más aún el análisis de su obra, debido a la escasa sistematización por parte de la crítica y la academia, generalmente desinteresada por la literatura nacional que se encontraba fuera de sus círculos, e incluso por las últimas tendencias literarias que no se relacionen directamente con la tradición (Tropa, 1999) -ya sea para reafirmarla o para romperla, como ocurrió con las duras críticas a *Mala Onda* de Fuguet-. Quizás el principal problema es que hasta hace no mucho todavía se discutía el problema generacional orteguiano a la luz de lo dicho por Cedomil Goic en su principal libro *La novela chilena. Los mitos degradados* (1968), para la generación del 50, compuesta por José Donoso y Jorge Edwards, entre otros-; y de lo que proponía José Promis con respecto a la literatura chilena del siglo XX con sus libros *La novela chilena actual. Orígenes y desarrollo* (1977) y *La novela chilena del último siglo* (1993) era la actualización de la propuesta de Goic. De hecho, en el año 1997 aparece la obra de Rodrigo Canovas *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*; y el 2013 aparece una aparece el último acomodo al modelo generacional con el libro de Macelo Lillo, *Silencio, tauma y esperanza. Novelas chilenas de la dictadura 1977 - 2010. Las intensidades de la memoria*, planteando una nueva interpretación del modelo propuesto por Ortega y Gasset y los trabajos anteriores de los críticos chilenos. El principal problema del modelo es, como apunta Leonidas Morales en *La literatura chilena contemporánea* (2004), que la historia y cultura parecen una cuestión uniforme, su apriorismo, por la definición nunca satisfactoria de “tendencia” y por elemento de rigidez, “dándole al lector crítico la incómoda sensación de que en el la realidad debe acomodarse al modelo, en vez de lo contrario” (2004: 23). No pretendemos zanjar con esto el problema generacional, sino abrirlo para profundizar en él más adelante.

Dada esta problemática, es difícil encontrar tomos recopilatorios acabados de la literatura chilena, dado que siempre faltan escritores –varios e importantes-, generalmente a causa de lo problemático de las definiciones y características dadas para

---

<sup>114</sup> Discípulos de su taller fueron Carlos Franz, Jaime Collyer, Gonzalo Contreras y Alberto Fuguet entre otros (Lillo, 2013).

aunar las generaciones. A esto podemos sumar los problemas arqueológicos editoriales, es decir, la dificultad para encontrar muchas obras de las que solo se tiene referencia por estudios, ya que la cantidad de ejemplares impresos era mínima, a causa de las producciones artesanales editoriales de la literatura más marginal o de que las editoriales mayores decidían publicar en función del mercado y lo que el régimen permitía (Tropa, 1999, 62; Orellana, 1997). En medio aparecieron pequeñas editoriales, como LOM, que se dedicaron, sobre todo hacia finales de la dictadura, a recoger gran parte de lo que no se publicaba a causa del régimen o a causa del rechazo de las editoriales mayores.

Así y todo, todavía es posible identificar algunas obras que permiten darnos alguna idea amplia del giro que toma la literatura inserta dentro de la dictadura, o más precisamente desde dónde renace la narrativa en el país. Como apuntan Cánovas (1997) y Saldes (1991), los autores que empiezan a publicar en la década de los setenta y los ochenta, pero sobre todo para estos últimos, no existen los maestros en el país, en el sentido de que no existe una continuidad literaria, no hay maestros y discípulos. Si al principio del régimen militar se publican novelas de un realismo costumbrista, casi lindando en el criollismo como *Donde estás, Constanza* (1980) de José Luis Rosasco, y las condiciones ya descritas no permiten una continuidad literaria, los escritores que se desarrollaron durante la dictadura, en el país buscarán referentes en otras literaturas, sobre todo las estadounidenses y europeas. De ahí la importancia del retorno de Donoso en los ochenta<sup>115</sup>.

Así tenemos una primera gran división, una literatura chilena que se produce en exilio y otra que se produce dentro del país con las condiciones imperantes. La primera, que hace un ejercicio reflexivo, sobre todo testimonial, como con la obra *Prisión de Chile* (1975) de Alejandro Witker, metafórico o alegórico, que reconoce en el llamado *Boom* una influencia directa como estética, pero sin ese afán experimentalista, es el caso de Isabel Allende sobre todo con sus dos primeras novelas, y Carlos Cerda con *Pan de Pascua* (1978). En Chile, además de la realista costumbrista existe la novela

---

<sup>115</sup> Esta afirmación es discutible teniendo en cuenta que escritores como Adolfo Couve con *El picadero* (1974) y *Tren de cuerda* (1976), o Cristián Huneeus con *El rincón de los niños* (1980), que muestran la vigencia de la novela experimental en Chile. Aunque hay que tener en cuenta que esta vertiente de la novela chilena se configura dentro del lenguaje como conformador de mundo, que no establece muchas relaciones exteriores a la literatura y que se centra en el discurso, en el proceso de la escritura, de la creación, utilizando a veces el recurso la *ilegibilidad* barthesiana. También es discutible a raíz de la instalación del taller de José Donoso, al que Fuguet, entre otros, reconoce como maestro.

metadiscursiva y cuyo principal representante del periodo es Adolfo Couve, y aunque Diamela Eltit se alza como posible continuadora de esta línea debido a los procedimientos que utiliza –la fragmentación, centrar la atención en el discurso, incertidumbre identitaria, etc.-, sus representaciones son metáforas de represión y marginalidad social y de género, como es posible apreciar en su primera novela *Lumpérica* (1983), donde, además de los recursos que ya se utilizaban en la época para quebrar, subjetivizar y relativizar el discurso, ella agrega “un discurso que se metamorfosea incansablemente, tocando el territorio del guión cinematográfico y simulando el ojo de la cámara de video” (Saldes, 1991: 72). Finalmente tenemos el relato testimonial al interior del país con *Santiago cero* (1989) de Carlos Franz, y la novela negra que sirve como alegoría para denunciar la realidad político social en Chile, como en el caso de Ramón Díaz Eterovic, es decir, con un discurso más bien moderno, que no parodiaba en ningún sentido el género a diferencia de lo que ocurría en España.

Casi todos los críticos que hemos citado están de acuerdo, de una u otra manera, que en dentro grupo de escritores de la llamada “generación post-golpe” se desarrollaron muchos de los procedimientos que incidirían en la posmodernización de la novela chilena, utilizados como una necesidad expresiva, como en el caso de Eltit, o como recursos que se oponen a la novela referencial, universalizadora y centrada en la fábula del que hacía uso el *Boom*.

Esta postmodernización, sin embargo, no comparte exactamente las mismas características que la española, ya que la utilización de estos recursos en la década de los ochenta, pretendía una forma de denuncia metafórica, y por tanto, cualquier acusación de banalidad, superficialidad o de vacío ideológico, salvo pocas excepciones, es nada más una impresión superficial. Además, por más que en Chile se privatizó la industria editorial durante la década de los setenta, no es sino hasta el inicio de los noventa que el mercado editorial nacional toma fuerza, influenciando más claramente la producción literaria (Orellana 1997; Cuadro, 1997; Lillo 2013), por lo que detectamos nuevamente un desfase de más de diez años, que además se deprimiría más prontamente, ya que a finales de los noventa el mercado editorial estaba decayendo (Tropa, 1999). Sin embargo, y a pesar de la represión y el exilio, al igual que en España, en Chile se produce una ampliación dramática de los diferentes tipos de novela que empiezan a editarse, sobre todo hacia el final de los ochenta.

## 2. La literatura en Chile y España frente a la globalización

Los procesos macrosociales de la *carta de ajuste*, más los procesos sociales propios de los países de los que estamos hablando, desembocan paralelamente, hacia finales de la década de los ochenta, en una característica importante: el desencanto existencial de ambas juventudes, y en el caso de la chilena. Lo anterior se refleja en un aburrimiento y descreimiento en la sociedad de ambos países que tiene sus raíces en causas diferentes, aunque enlazadas con las tendencias mundiales políticas y sociales ya mencionadas.

El “pasotismo” y “no estoy ni ahí” están marcados por características diferentes. El pasotismo se define en su época de acuerdo a ciertos intereses políticos, según Del Val, como “una juventud desencantada, aburrida, neutra, que en un momento clave de la historia de España se borró y optó por las experiencias lúdicas, por el ocio y el hedonismo” (2011: 75), pero esta definición tan precisa no pasa de un cliché definido a través de *la movida* para su uso político. En realidad, el término es mucho más difícil de definir más allá de su carga peyorativa, porque las definiciones suelen ser estereotipadoras y contradictorias –flojos, drogadictos, desanimados por la falta de futuro y trabajo, contestatarios, forma de protesta contracultural, etc.-. Pero como resalta Del Val a partir de Hooper, el “pasota” es “el aquel que *pasa*, [...] el que no se implica, el que se abstrae, quizás ayudado por sustancias psicotrópicas, y por una jerga ininteligible, en muchos casos proveniente de ambientes carcelarios y del lenguaje caló” (2011: 76).

## 2.1. Literatura y posmodernidad

Ambas juventudes comenzaban así el proceso de conexión a un mundo principalmente occidental con su propia carga político, social, cultural, a nivel país –a pesar de los centralismos chileno y español-, y se acomodaban rápidamente a la abundancia de mensajes y formas televisivas de las diferentes culturas que los alcanzaban, pero principalmente de la anglosajona. También ambas se ven influenciadas por el nihilismo/existencialismo que abundaba entre la juventud y fue desapareciendo reemplazado por los *yuppies*, a causa, entre otras cosas, de la commodificación de la sociedad derivadas de las políticas adoptadas por Thatcher y Reagan a principios de los ochenta, antes comentadas, cuestión que tendrá fuertes repercusiones en un mercado interconectado, empezando por la descomposición de toda “contracultura” –subcultura o cultura *under*<sup>116</sup> - que se había erigido sus principios en contra de todo circuito comercial y elitista. Casi todos estos movimientos contraculturales estaban emparentados con la filosofía del punk: lo anticomercial y la cultura del DIY –*do it yourself*-, que renegaba del *mainstream*, que se coló a través de los circuitos *under* y, paradójicamente, a través de las multinacionales de la industria musical (Henseler, 2011). De entre estas características, se mantuvo el espíritu contestatario que se suele representar en los significados generados por la cultura punk y las mutaciones en las que encarnaron algunos de sus principios, como veremos en algunas novelas del periodo, pero ligado a posturas más existencialistas. Así, el “pasotismo” en España y el “no estar ni ahí” en Chile siguen estas posturas que en ambos casos nacen de la decepción y desesperanza, pero existen matices que cambian su proyección social, quizás el más importante es el *Peso de la noche*<sup>117</sup>, que impidió el desorden, caos, expresión de libertad individualista, que marca en algún sentido la transición española.

---

<sup>116</sup> No discutimos los conceptos contracultura, subcultura o underground, porque establecen relaciones jerarquizadoras o relaciones de poder restringidas, que solo permitirían entender las relaciones culturales sobre la base de posiciones hegemónicas y subalternas, y por lo explicado en el apartado anterior, entendemos que las culturas tiene formas mucho más complejas de relacionarse, principalmente a partir de la diversidad en las relaciones de poder propuestas por Hall (1984), quien amplía las formas de relacionarse a incorporación, resistencia, negociación, recuperación.

<sup>117</sup> Es la tradición de orden y estabilidad instaurada por Diego Portales en su gobierno autoritario – autodesignado triministro, pero nunca investido presidente- que se mantiene en Chile sobre cualquier otra institución nacional. Esta instauración fue posible gracias al autoritarismo de Portales que estaba más cerca del absolutismo y el despotismo ilustrado que de la democracia moderna. En este sentido, su frase más conocida que aparece en la carta dirigida a Joaquín Tocornal “*el peso de la noche*” (1822/2014), hace

Es por esto que las características que muchos críticos españoles ven en la sociedad de la transición española y que son representados en parte de la literatura del momento, no se producen en Chile del mismo modo, es decir, la diversidad musical y cultural que estalla en la segunda mitad de los ochenta, durante la dictadura chilena, se debe, entre otras causas a una respuesta a la monocromía cultural de la sociedad bajo el gobierno de Pinochet y a la entrada de productos culturales extranjeros –aún filtrada por la censura-, pero no por la fiebre consumista que se acusa en España. En el ámbito literario, la novela de Huxley o los trabajos de Italo Calvino a principios de los ochentas –una golondrina no hace verano-, con otros procedimientos derivados del vanguardismo del *Boom*, utilizados por Collyer o Azócar, acercan los procedimientos que se asocian con el posmodernismo literario, cuando en España escritores como Juan Benet, Manuel Vázquez Montalbán o Álvaro Pombo ya utilizaban muchos de estos procedimientos a principios de los ochenta. Es decir, si tenemos en cuenta la cultura postmoderna española entendida como:

Esa cultura posmoderna que cohesiona (y explota) distintas sensibilidades en niveles de equivalencia ficticia (en la postmoderna técnica del simulacro). La literatura en democracia pudo legitimarse a través de su eficacia comercial, pero también por su heterogeneidad extrema y exploratoria de modo que las reescrituras de toda índole actuaran como recursos estéticos, a menudo bajo la distorsión paródica, el uso transgresivo de esquemas literarios, la tipificación subvertida o el cruce y mestizaje de artes, estilos y referencias incoherentes o imprevisibles (Gracia y Ródenas, 2011: 242).

Y representada de alguna manera en su literatura, como mencionamos antes, tiene razones para adscribirse a la posmodernidad según la entienden estos críticos. En cambio, en la literatura chilena, en la que se diferencian tímidamente las distintas sensibilidades propias de un país polarizado, la explosión comercial no se produjo sino hasta la década siguiente y la heterogeneidad no apareció hasta la llegada de la democracia. En el ámbito literario, desde principios del siglo XX hasta 1973, siempre

---

referencia al orden social que se debe imponer en Chile. La insuficiencia de las instituciones modernas para mantener el orden de las “masas tranquilas” cuando se hacen inmanejables a causa de la falta de hombres “sutiles, hábiles y quisquillosos”, por lo que se necesita un orden superior, establecido por, como dice en la carta dirigida a José M. Cea ese mismo año, “un gobierno fuerte, centralizador, cuyos hombres sean verdaderos modelos de virtud y patriotismo, y así enderezar a los ciudadanos por el camino del orden y de las virtudes” (1822/2014), es decir, por un ideario pragmático y simbólico, que de no funcionar, debería dictarse medidas “racionales” –en realidad hace referencia a la represión y al autoritarismo- o avaladas por la experiencia.



existió una amplitud de estéticas que se basaban en la vanguardia, en el realismo social, adhiriéndose eventualmente a estéticas o movimientos internacionales, amplitud que se truncó con el golpe y que no retornó hasta que la democracia y el mercado permitieron una ampliación paulatina de estéticas y temas literarios, pero de manera diferente que en España a causa de las características propias del mercado chileno<sup>118</sup>.

En España la apertura del mercado, con la inclusión de los medios de comunicaciones y la ampliación de premios literarios, sobre todo después de que los socialistas asumieran el poder, permitió que la literatura se diera a conocer ampliamente, que se profesionalizaran los escritores, se abrieran escuelas de letras y talleres literarios, cuestiones que en su conjunto, como ejercicio cultural y estético masivo, tendió a la ampliación de las estéticas, debido principalmente a un conjunto de políticas culturales que se fueron tomando desde los sesentas y de la creación, aún en dictadura, de varias editoriales y revistas literarias y culturales (Gracia y Ródenas 2011; De Urioste 2009; Gracia, 2000), que fueron fortalecidas durante los gobiernos socialistas a tal grado que comenzaron su internacionalización.

En este sentido, parece interesante mencionar que la expansión internacional por parte de las grandes editoriales españolas en Latinoamérica, se produjo desde la década de los ochenta hasta los noventa en épocas diferentes de acuerdo al país de desembarco y la casa editorial, conformándose como un gran negocio, tanto así que ya a principios del siglo XXI y luego de todo el derrumbe del libro físico debido a Internet y el libro digital, en 2009 España todavía exportaba a toda la región 340 millones de dólares en libros, mientras la región completa apenas alcanza a los 10 millones de USD de exportaciones de libros a España<sup>119</sup> (Symmes, 2015), con todas las diferencias referidas al tamaño de los mercados y las políticas económicas y culturales de cada país.

Esto implica que en Chile, mejoradas las condiciones políticas, sociales y creadas políticas públicas y pequeñas instituciones del Estado para el fomento del libro, existían las condiciones ideales para que las mayores editoriales hispanoamericanas se instalaran en el país. Si bien, en un comienzo hubo una explosión en el crecimiento de las industrias editoriales, las más grandes se dedicaron a explotar “éxitos

---

<sup>118</sup> La oralidad de la que hemos hablado, que empuja al consumo de los medios de comunicación audiovisuales por sobre la lectura y los condicionamientos culturales de la dictadura, reflejados sobre todo en la juventud.

<sup>119</sup> Otro argumento más a la influencia de los diferentes flujos culturales.

comerciales”<sup>120</sup>, mientras las editoriales más pequeñas e independientes, se dedicaron a publicar obras dedicadas a la memoria, el testimonio, el ensayo y en general todas las obras que permitieran recuperar el pasado. También se fundaron algunos premios, pero casi todos con convocatorias a nivel local y con poca repercusión social. Los medios de comunicación también se unieron a esta bonanza con las mismas críticas laudatorias a productos que muchos críticos académicos califican de “literatura fácil” o “sin méritos literarios”, sobre todo cuando no pertenecían a su círculo de influencia (Tropa, 1999; Gracia, 2000). De todas maneras, esta explosión editorial acabaría a mediados de los noventa a causa del alejamiento entre la gente y el libro, actitud derivadas, probablemente, de las políticas culturales y represivas de la dictadura (Symmes, 2015), dejando, sin embargo, en la sociedad chilena un nicho creado para la literatura comercial, cultivada sobre todo por las grandes trasnacionales editoriales, especialmente las españolas.

En cuanto a estética y el desarrollo literario, estos rasgos llamados posmodernos -la superposición y diversificación de generaciones, estilos, géneros, etc., la influencia del mercado, la hibridación de géneros, etc.- tampoco se producen de la misma manera, y no afectan a la literatura local con la misma intensidad.

En el comienzo de este milenio, Jordi Gracia hablaba de la literatura española de finales de los ochenta y principios de los noventa como una “horquilla amplia” que había salido del franquismo y todavía no cerraba su ciclo –al parecer, aún no lo hace: “¿No forman parte de un mismo ciclo estético la desinhibición del primer Javier Marías y las bromas metaliterarias del último Vila-Matas? ¿Y tan lejos están el humor particular de Millás de la variante falsamente autocompasiva del narrador de Javier Cercas?” (Gracia, 2000: 237), con este gesto mantiene la dinámica entre consagrados, quienes están empezando a consagrarse y los jóvenes narradores, de hecho, agrega: “La torrencialidad sentimental y evocativa de Almudena Grandes, los asuntos humanos que inquietan a Ignacio Martínez de Pínson, [...] la primera exploración sobre la infelicidad de Lucía Etxebarria” (2000: 237). Con esto apunta a caracterizar en el mismo sentido a los narradores más jóvenes, lo que lo lleva a postular que este conjunto heterogéneo de narradores “se ven mejor en una lógica continua que en segmentos diferenciados”; para cerrar con, “son narradores que más tarde o más temprano han vivido la adaptación de

---

<sup>120</sup> Entendemos por éxitos comerciales toda aquella publicación en que prime la capacidad de venta del producto por sobre cualquier otro criterio.

España a un sistema democrático y plenamente capitalista” (2000: 237). Es decir, que la lógica que los une tiene que ver con la adaptación que cada uno de ellos ha tenido que realizar a su propio contexto, y que se establecía a partir de la oposición de valores acuñados por la dictadura y asumirse en plenitud como en una economía transnacional. En otras palabras, los autores nuevos no han establecido una ruptura estética o de poética, principalmente, porque han vivido las adaptaciones a los cambios nacionales provocados por su ingreso en el mundo desde el aislamiento internacional que significó el franquismo, y también porque reconocen en autores maduros como Mendoza, Millás, Vázquez Montalbán y Pombo, entre otros<sup>121</sup>, a sus maestros. Pero esta diversidad no pretende ser un rasgo unitario:

la diversidad de modos y tradiciones que concurren en la novela de hoy, la diversidad de géneros y formatos, de estilos y modelos. Y no se trata solo de que eso constituya el rasgo de unidad que agrupa la heterogeneidad, sino que conviven sin dificultad todas ellas, sin ansiedad de cumplir un dictado mayor. (Gracia, 2000: 238)

Los rasgos que propone Gracia, nuevamente se oponen a lo que ocurre con la literatura chilena de la misma época, ya que como mencionamos anteriormente, los narradores de los ochenta y los noventa no reconocen maestros –con las excepciones ya hechas-, y cuya diversidad o heterogeneidad estilística y temática se amplía notablemente con respecto a la dictadura, pero en su mayoría publicadas en autoediciones o a través de sellos independientes, sin embargo, las obras que más se distribuyen son aquellas publicadas por los grandes sellos editoriales. Y aquí es donde surge otra diferencia: las diferentes tendencias estéticas y temáticas se oponen entre sí, no conviven en paralelo, en armonía. Fuguet y Gómez que se oponen a la generación del llamado *Boom* y del *Post-Boom*, a través de sus literaturas y el texto programático de la antología McOndo; de la Parra y Fontaine, son algunos representantes de las exploraciones Post-Boom y más alejadas de los problemas sociales y se ven atacados, al igual que Marcela Serrano, Pablo Simonetti o el mismo Fuguet, a causa de su éxito en el mercado, sus historias sencillas y excesivamente autorreflexivas, según la crítica, y por tanto, menores. Además de estas estéticas más distribuidas por el mercado, existe una cierta diversidad

---

<sup>121</sup> Aquí podríamos agregar sin dudas a Juan Benet –que aún producía a principios de los noventa-, un adelantado a su contexto, que cabe perfectamente dentro de estas estéticas, pero a quien también preferimos asumir como una influencia anterior.

que va desde la novela negra moderna –en busca de certezas y con reflexión o crítica social, a partir de un narrador en primera persona- en la obra primera de Ramón Díaz Eterovic, hasta una novela negra que tiende a la postmodernidad -sobre todo a través de la utilización de la parodia- de Roberto Ampuero; o desde la novela *Los años de la serpiente* (1989) de Sergio Ostornol, una novela subjetiva y autorreflexiva, pero que busca incansablemente una verdad<sup>122</sup> y es referencial, a pesar de que la justificación de la historia se debe a la escritura, hasta *Natalia y el loco del paraguas* (1987) de Sergio Saldes, que es una novela, en palabras de Fernández Porta, *Afterpop*. Sin olvidar, entre todos estos nombres, a Pedro Lemebel, que se abre paso a punta de crónica cruda y con fuerte carga simbólica.

Hasta el momento no hemos hecho referencia al caso de Roberto Bolaño, porque a pesar de que, según sus mismas apreciaciones, es chileno, es muy difícil relacionarlo con el contexto de país, que dejó de niño y retomó parcial y traumáticamente en la adolescencia, se encuentra en un punto muy ambiguo, difícil de encasillar. Con todo, vale la pena tener en cuenta que el Golpe de Estado en Chile y la dictadura formaban parte de un acervo cultural que comparte todo chileno –y extranjero residente o visitante en el país y simpatizante de la UP por aquella época-. Es decir, Bolaño se siente un chileno que ha vivido en diferentes partes del mundo. Es un poco esa trampa autobiográfica del personaje de Arturo Belano, perdido y recorriendo el mundo en *Los detectives salvajes* (1998): alguien que escapa de algún lugar buscando algo y se pierde en la búsqueda, protagonista ausente de la obra, relatada por testigos, donde incluso el narrador omnisciente se transforma en testigo. Belano está disperso en el mundo, errante, como Bolaño se encuentra errante en el mundo, un chileno por elección más que por tradición o por nacimiento. De este modo, según su fecha de publicación, su estética y el uso de los temas, lo podríamos consignar dentro de la camada de escritores que publicó durante los años ochenta, pero que se apega a la línea más desterritorializada de la literatura chilena, y no por el hecho de vivir en el extranjero, sino, en sus propias palabras, porque es un esquizofrénico identitario:

---

<sup>122</sup> El grueso de la literatura chilena de la época gira en torno a estos procedimientos, sobre todo porque son heredados de las narrativas del *Boom*. Así los encontramos en *Santiago Cero* (1989) de Carlos Franz, *Todo el amor en sus ojos* (1990), de Diego Muñoz Valenzuela, *Alquitrán y los gorriones* (1990), de Reinaldo Edmundo Marchant.

Una de las exiguas ventajas de los lugares emblemáticos es que perviven en la memoria y en las bibliotecas particulares. Uno de los lugares emblemáticos de Philip K. Dick podría ser la Galaxia de Andrómeda o la Constelación de Magallanes. ¿Qué relación puede mantener uno con un sitio así? Bueno, pues mediante la astronomía o mediante la esquizofrenia. Mis lugares emblemáticos son México y Chile (Bolaño en Kohan, 2001).

Dadas estas características, abordar a Bolaño requeriría de una investigación particular y exhaustiva de su obra, la cual se escapa del alcance de esta tesis, teniendo en cuenta, además, que a la luz de la forma de análisis que se utilizará en esta investigación, *lo local* para autores con estas características se corresponde con esos lugares emblemáticos y esa esquizofrenia.

En fin, está claro que Chile y España son países diferentes, ubicados en regiones diferentes, con diferentes construcciones históricas, aunque íntimamente ligadas por distintas causas, y diferentes flujos culturales que van de un país a otro, por las razones explicadas en el primer y segundo capítulo, lo que incidirá en sus escritores

### **3. Chile y España: veinte años, muchas estéticas, una vertiente**

Las literaturas de autores como Fuguet y Gómez, que se oponían a la estética del *Boom*, con una novela que la crítica consideró de llegada fácil, por sus historias sencillas, mínimas, banales, con un lenguaje coloquial, autorreflexivas –existencialistas o nihilistas- e individualistas, pueden vincularse con estéticas estadounidenses, sobre todo al constatar en ellos las influencias de la literatura norteamericana de los ochenta (Tropa, 1999; Cuadra, 1997). Destacan sobre todo los temas y la forma de abordar la literatura del llamado *Brat pack* compuesto por Bret Easton Ellis y su primera novela *Less than zero* (1985); Tama Janovitz, con su novela *Slaves of New York* (1989); y Jay McInerney, con su novela *Bright Lights, Big city* (1984); todas novelas que, a decir de Christine Henseler, “appealed to a young audience who could easily relate to their urban experiences” (2011: 35). Esta última afirmación, sin embargo es relativa y discutible, ya que en el caso de Gómez y Fuguet, se presenta una juventud de clase media-alta que les permitía vivir experiencias diferentes al joven promedio del Chile de la época, de clase media-baja.

Del lado español también parece pervivir estas mismas influencias o muy parecidas, cuestión que se puede constatar primero a través de Gracia (2000), cuando dice, haciendo referencia a escritores como Muñoz Molina, Belén Gopegui, Lucía Etxebarria, Martín Largo, Benjamín Prado, Ray Loriga o Ismael Grasa, que “los jóvenes escritores son lectores asiduos de narrativa extranjera , que conocen a menudo en la lengua original, tienen formación literaria –y muchas veces también cinematográfica– y casi todos han pasado por el baño lustral de la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo” (2000: 238). Hablando más específicamente, Gracia y Ródenas (2011) constatan la presencia de la “violencia visual y frialdad narrativa” de *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis, en *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas y en *Dios es un perro que nos mira* (1993) de Roger Wolfe, pero también de películas como *A clockwork orange* (1971) de Stanley Kubrick.

De estos escritores, los tres que más han trascendido en los medios, José Ángel Mañas, Lucía Etxebarria y Ray Loriga, y quienes comparten su estética pero no han sido publicitados al mismo nivel, Gabriela Bustelo, Benjamín Prado, Roger Wolfe y Pedro Maestre, entre otros, han sido criticados de manera parecida a causa de su comercialidad, la simpleza de sus tramas y el uso en muchos casos acrítico de los medios de comunicación, y en algunos casos, la clase social de sus integrantes y personajes. Así, Gracia apunta que “los conflictos centrales de las novelas afectan a los espacios de la intimidad, a la obsolescencia de los proyectos de juventud o adolescencia, al sentimiento del desplazado o la angustia leve de la aprensión moral” (2000: 239), es decir, principalmente, parte de las temáticas centrales de las novelas de los autores mencionados más arriba, pero solo atendidas, al parecer, a partir de una primera impresión. Seguido, continúa, “[l]a novela ha seguido mirando hacia atrás y hacia adentro, [...] y muy crédula ante la veracidad de las herramientas que la sociedad contemporánea destina a contar la realidad: periodismo y los medios de comunicación” (2000: 239). Efectivamente, se utilizan en parte esas estrategias también, pero poseen diferentes alcances dependiendo del autor que hagamos la lectura y de la obra misma. En una línea similar, Gracia y Ródenas observan respecto a los premios Nadal de 1994:

Había cedido a apuestas demasiado dictadas por la inmediatez de la moda, como sucedió tras el inesperado éxito del finalista cuando lo obtuvo Rosa Regàs, José Ángel Mañas con *Historias del Kronen* (1994), que abrió una secuela de

novelistas en la línea de un realismo directo y juvenil. (Gracia y Ródenas, 2011: 252)

¿A qué se refiere con “inmediatez de la moda”? Quizás a que una novela de la tendencia que se encuentra en boga –masiva- no puede tener los méritos literarios suficientes para ser finalista del premio Nadal, o quizás que los ganadores del premio Nadal no pueden tener éxito, porque eso significa que el premio se rebajó a lo comercial. Quizás solo está apuntando la coincidencia. Podríamos especificar de paso que uno de los iniciadores de la moda fue Loriga, quien abrió la secuela con *Lo peor de todo* (1992). Sin embargo, muchas de las críticas que se lanzan a estos nuevos escritores pueden ser concebidas más como fortalezas que como debilidades si se tiene una mirada más analítica, como veremos más adelante.

Ahora bien, este es el grupo de narradores nuevos de la época en los que se enfoca esta investigación, un grupo que empezaba a publicar en medio de los procesos de la caída de los metarrelatos en el mundo, mientras España atraviesa una nueva crisis política y social. Un grupo con una estética que superficialmente sufre una especie de síndrome de Peter Pan en el exilio de Nunca Jamás y que luego toma nuevos elementos y se transforma en algo nuevo, toma un nuevo impulso, que se va traduciendo en una tendencia más lúdica y paródica, extremando las incertezas, la autorreferencialidad, moviéndose hacia el conceptualismo, hacia lo abstracto.

Esta perspectiva no pretende negar las demás corrientes estéticas de la época ni imponerse como la más popular o *mainstream* –de hecho, en su evolución pierde mucho de este acercamiento al público que tiene en un principio-, sino simplemente poner en perspectiva a los autores que se acercan más al uso de la tecnología y los medios de comunicación en su narrativa para poder constatar la influencia de los flujos globales e y las características locales en las novelas de los autores chilenos y españoles. De hecho, cabe mencionar que en el caso español hubo un renacimiento de la escritura de la memoria al final del pasado milenio, a la luz de las nuevas estrategias narrativas adquiridas por los narradores que se consagraron durante los noventa y la década recién pasada como Javier Cercas e Isaac Rosa, quienes destacaron por *Soldados de Salamina* (2001) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), respectivamente. Por otro lado, la novela más académica, por mencionar una vertiente más de la novela chilena de

esto últimos veinte años, se ha expandido gracias a los aportes de obras como *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane.

En otras palabras, nosotros estaríamos centrándonos en la línea de la novela de la disolución, o, probablemente en sus antecedentes en los noventa, como la postula Jorge Carrión, que ocurre durante los últimos dieciséis años, y que se perfilaría como una oposición a la novela del siglo XX: una novela que superaría todos los géneros, incluyendo los sexuales, las unidades de narrador, tiempo, espacio, y, agregaría, personajes, y con estrategias autoficcionales complejas –suponiendo que las hay sencillas- y polisémicas, pero sobre todo “por cierto grado de desconfianza o al menos de inconformidad por lo que el siglo XX ha definido como novela y por el lenguaje en que ésta se transcribe. Los personajes, la verosimilitud, el relato se difuminan. Se evaporan” (Carrión, 2009: 26). Por oposición, la novela de reafirmación aún tiene fe en un género con características unitarias –fábula, tiempo, protagonista, narrador-. Para el primer caso se apoya en *Bartleby y compañía* (2000) de Enrique Vila Matas y en *España* (2008) de Manuel Vilas, y para el segundo en *Naturaleza infiel* (2007) de Cristina Grande o *Crematorio* (2007), de Rafael Chirbes. El modelo sin duda parece encorsetado a una estructura entre la referencialidad y narratividad de la novela frente a la “ilegibilidad” barthesiana, la conceptualización, la actualización de la novela poética y del uso del Avant-pop. En este sentido, incluso, podríamos ir más atrás y contraponer, por un lado, la novela decimonónica, específicamente donde hay un “narrador Dios”, una novela total que se observa en Flaubert, en Dickens, en Tostoi, entre otros, y que trata de explicar la realidad completa, y, por el otro, una novela que, en cambio, se opone a todo realismo, en palabras de Macedonio Fernández en *El museo de la novela eterna* (1967)<sup>123</sup>:

Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida". En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir. Ésta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle. (174 en Forero, 2011: 35)

---

<sup>123</sup> Novela publicada ese año, pero escrita desde 1925 hasta la muerte del autor en 1952.



Dicho de otra manera, Macedonio Fernández no quiere que el lector crea que está leyendo una cuestión real, sino que esté conciente que es una ficción. Pero más importante aún: la novela total se apoyaría en los dichos de Vargas Llosa con respecto a que la novela ordenaría el caos en su realidad interior, como un dios que crea un sistema y un orden para el mundo creado. Por el contrario, la novela que no pretende totalizar la realidad, es decir, la novela fragmentaria, propondría construir un discurso propio que “busca procurar una emoción que rebase lo que se considera realidad” (Forero, 2011: 36). Este punto nos recuerda la diferenciación que hace Eloy Fernandez Porta entre los poppys y la novela afterpop, en su libro *Afterpop* (2007), y que esencialmente apunta a aquel escritor que se adscribe a esta última tendencia y que haría que el lector se abiera a la lectura de la obra a través de los referentes pop adheridos a la forma de interacción con el receptor –haciendo más referencia a lo masivo que a lo popular, en su sentido más estético-, y que se utilizaría como un recurso expresivo antes que como un recurso meramente denotativo. Por tanto un recurso de apropiación, y no meramente imitativo.

Entonces, digamos por el momento que nos estaríamos centrando en la novela fragmentaria que no cree en la totalización, una discusión que es rastreable ya en las vanguardias latinoamericanas y europeas –independientemente que la tendencia también se puede haber producido en otras épocas y otros lugares-, y que se actualiza tanto en Chile como en España hacia finales del siglo a causa de la globalización y otros procesos locales.

Así, estaríamos hablando del inicio de la actualización de lo que en España se trasformaría en la novela poética, fragmentaria o abstracta –pensando en Manuel Vilas, Juan Francisco Ferré o Agustín Fernández Mallo-, y que en Chile seguiría un camino parecido pero más independiente que tendría, por un lado, tintes más populares y masivos -metaficción, ciencia ficción, cine de Serie B, ocultismo, leyendas y mitos urbanos y rurales-, como *Caja Negra* (2006) o *Música Marciana* (2008) de Álvaro Bisama, así como obras de Nona Fernández o Jorge Baradit; y, por otro, características que beben tanto de estas fuentes como de las académicas –sobre todo de la teoría literaria-, produciendo obras que juegan con el metatexto y el hipertexto en términos tecnológicos, identitarios y estéticos, y que suelen se mezclarse con diferentes formas de lo masivo. Aquí encontramos novelas como las de Carlos Labbé, Lina Meruane o Cristián Barros.

### **3.1. Novelas chilenas y españolas: novelas híbridas, características comunes**

Toda esta panorámica estética la debemos poner en contexto, para lo cual tenemos que no sólo retomar las dimensiones de la globalización de las que hablábamos en el primer capítulo sino también el fin de la Guerra Fría, la crisis internacional del socialismo, la Perestroika, la caída de los metarrelatos, la disolución del concepto de nación, con la consiguiente crisis de los Estados nacionales; la internacionalización del capitalismo tendiente cada vez más hacia el neoliberalismo y la comodificación -todo puede tener un precio-; detenida apenas por la ética universal mínima basada en los Derechos Humanos, que paradójicamente sirve al mismo tiempo para justificar intervenciones militares; y, por último, pero quizás una de las dimensiones más influyentes para el desarrollo artístico en la época, el desarrollo tecnológico y comunicativo, reflejado en el desarrollo de los medios de comunicación y el acceso a más y mejores formas de entretenimiento a través del consumo.

El mismo consumo cultural no debe entenderse de manera simplista, ya que como mencionábamos anteriormente, no es solo una actividad de intercambio comercial que depende de una estructura social, sino también una actividad cultural que es significativa para el que la realiza. Tanto en Chile como en España, una de las principales críticas se derivaban del consumo masivo de las novelas de Mañas, Loriga, Etxebarria, Fuguet y Gómez, asumiendo que, por ejemplo, sus tramas livianas y sencillas –sin atender a esto como un mérito- las acercaban al público. Sin embargo, ese consumo tampoco es un consumo absolutamente inocente o pasivo.

El consumidor promedio, y el consumidor de entretención a través de los medios masivos en particular, es un receptor, un lector de textos -en sentido semiótico- que es crítico del medio y sabe lo que quiere, lo que no significa que funciona con la misma lógica que exige Debord al espectador en *La sociedad del espectáculo* (2002). Puede que el espectador esté educado en una lógica –lógica que fue apuntada por Foster Wallace, citado en el capítulo anterior-, pero es una lógica en la que tiene una forma particular de iniciativa, educada por los mismos medios. El problema de considerar al espectador como un ente pasivo, es que no se explican los cambios de gusto del mismo o los productos culturales que tienen éxito y no se rigen por lógicas preestablecidas y

viceversa. Así, solo se logra mantener el mismo discurso maniqueo moderno con respecto a los medios, la masividad y lo popular: que aquello aliena si no es controlado por algún tipo de poder político o social, que no representa la realidad o que nos hace caer en trampas de metaficción, recortes y tergiversaciones de la misma<sup>124</sup>. Esa es quizás la razón por la cual escritores como Jorge Carrión, Vicente Luis Mora o Eloy Fernández Porta apelan a una nueva forma de crítica literaria, que considere los criterios económicos y estéticos elitistas como dos factores más dentro de la evaluación de una obra. Porque además los escritores están adaptando las literaturas a sus contextos y extrayendo de ellos, al mismo tiempo, nuevas combinatorias o estrategias discursivas que se basan muchas veces en la tecnología y que el discurso literario clásico y su teoría, al parecer, no alcanzan a abordar en profundidad.

La cultura generada por la interacción entre lo popular y lo masivo, si no es parte de la élite o que no pertenece a una lógica estructurada por el habitus –presión social–, no es cultura para la crítica en Chile y en España, no tiene “aura”, no es “sublime”, no tiende al “progreso espiritual” –se nos vienen a la mente Hegel y Kant–. Esta postura contra la simbiosis entre lo masivo y lo popular, que suspende parcialmente –“deja de lado”– a la élite, sería una especie de ética que obligaría a cada integrante de un grupo cultural nacional a ejercer *una* mirada específica a través de los diferentes repertorios culturales presentados y que sancione aquello que siente como ajeno –y que es común a *todos* dentro de una nación–, asumiendo estrictamente una forma hegemónica de entender cualquier símbolo o significado. Sin embargo, no nos identifica lo mismo a todos, por más habitus que pese. Quizás, la forma más cercana a una real homogenización cultural ha ocurrido en los Estados totalitarios. Y es justo ahí que la perspectiva de Debord cobra más sentido, porque, efectivamente, los medios de comunicación no solo influyen en la opinión pública, sino también logran establecer su perspectiva a través de hechos parciales como si fueran una realidad concreta.

Para entender las literaturas chilena y española de este período y considerando todos los aspectos anteriores, fue necesario adentrarnos en todas las estrategias y procedimientos de la literatura contemporánea que es posible rastrear en los escritores

---

<sup>124</sup> Ejemplos como la quema de libros en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyas lecturas lo habían “vuelto loco” –o cuerdo–, o la muerte de Emma Bovary a causa de querer vivir la vida como en las novelas de folletín, parecen representaciones claras de un poder sancionador sobre lo popular y/o masivo.

chilenos y españoles que hubiesen publicado durante los últimos veinticinco años dentro de la estética que nos ocupa, y definir cual de ellas nos era más útil para encontrar las relaciones que estas obras establecían entre lo local y lo global, entre lo culto, lo masivo y lo popular. Esto no significa en modo alguno que se consideren solo las características más útiles de estas representaciones, sino que, sin pormenorizar mayormente, haremos referencia a los diferentes procedimientos que comparte este grupo de escritores, sus características comunes, y veremos como estas también se pueden relacionar con las relaciones interculturales.

A través de nuestro análisis vemos que la forma en que hemos podido abordar y desentrañar las dinámicas entre lo local y lo global, en función de las relaciones que hemos mostrado hasta el momento con respecto a la globalización, es a través del concepto de *hibridación*. Teniendo esto en consideración, la herramienta que parece más adecuada para verificar la selección de elementos culturales que hacen los autores y los mecanismos que utilizan para integrarlos en sus obras es la noción de *hipertexto*, entendido desde su vertiente semiótica como una referencia a la cultura popular o masiva: un conjunto de relaciones *intertextuales* en sentido amplio, cuyo nudo semántico establece un vínculo entre textos como base de una estructura, informática o no. Por otro lado, el hipertexto también permite, desde su vertiente informática como relación de datos a través de nodos semánticos, verificar la apropiación de los referentes de acuerdo a su mera denotación o a su uso expresivo. Esta herramienta además nos permite rastrear las representaciones de reconstrucciones parciales de identidades – como metáforas o alegorías que se desprenden de la fragmentación-, observar la selección arbitraria de datos –narraciones, documentos, imágenes, etc.- y las relaciones que se establecen por medio de nodos semánticos, sin orden jerárquico, que generan una red arbitraria de textos organizados de manera secuencial no lineal dentro de una obra, de tal modo que permitan al lector entrar por cualquier lugar y organizar la obra a partir de su propia lectura. Dicho de otro modo, es la organización novelística -¿interfase?- la que hasta el momento parece permitir la mayor interacción posible del lector con el texto impreso<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Resulta interesante discutir la voluntariedad del lector para con el texto a partir de esto. Los lectores siempre han tenido un grado de participación en diferentes niveles en el texto, tanto porque hay textos que no permiten una interacción muy amplia –los textos informativos, por ejemplo–, como porque hay lectores que frente a textos ricos y que invitan a una amplia interacción, los lectores no desean participar. Sin embargo, en este tipo de literatura, no es que se invite al lector a participar, sino que le “obliga” a la

Podemos decir que el desarrollo de la globalización ha provocado que se aceleren y se hagan más evidentes las hibridaciones culturales –y por ende, también el paternalismo de las élites al tratar de determinar la cultura–, lo que ha redundado en que los procesos de desterritorialización de las identidades y de los repertorios culturales generen una sensación de caos e incertidumbre –la verdadera *ilusión*, en cualquier caso, fue la de “el orden” moderno–, además de la angustia de la invasión de lo ajeno. En la desterritorialización también han incidido la sociedad de consumo y los medios de comunicación, que permiten que los mensajes y productos culturales se masifiquen y se reterritorialicen en identidades grupales por medio de los referentes culturales – productos culturales– que no se identifican comúnmente con la cultura con la que asociamos<sup>126</sup> a los escritores a analizar.

Por otro lado, la desjerarquización implica una no discriminación en la selección de referentes culturales, lo que implica recoger todas aquellas influencias que permitan (re)construir al interior del texto una forma de expresión, sin necesidad de hacer distinciones sobre la procedencia del referente elegido, sean estas de orden social o económico, por lo que no se suelen elegir textos del repertorio cultural de la alta cultura exclusivamente y, por tanto, se recurre también a lo popular o a lo masivo en cualquiera de sus expresiones. Por último, analizamos si la hibridación de géneros y procedimientos, se delataría en las obras si hay indicios de géneros literarios “menores” o “subgéneros” –novela negra, rosa, de aventuras, de ciencia ficción, etc.-, de formas documentales –reportaje, historia, informes, textos científicos, entre otros- o de las TIC –canciones, películas, series, videos, videoclip, gifs, blogs, etc.- involucradas en los procedimientos y estrategias utilizados en estas novelas.

Así, vemos el *hipertexto* como una muestra de hibridación: un texto construido con elementos de diferentes repertorios culturales –otros textos– empleando procedimientos que se ajusten a la expresión de esos nuevos elementos incorporados,

---

elección, con pocas sugerencias de lectura. Por decirlo en términos metafóricos, para el escritor es jugar con bloques de legos –como nos parece que ha sido casi siempre en la literatura, con la diferencia que los bloques han cambiado–, y para el receptor es como ir a comprar muebles a Ikea, hay algunas pistas de qué combina o se mezcla con qué para organizar una habitación y vivir en ella, por ejemplo, pero la elección, la “libertad” es nuestra, libertad que al mismo tiempo está restringida a los muebles que se muestran dentro de la tienda. Así, para el lector, la libertad de interpretación y de juego, sin transformarse en emisor, está dada por los fragmentos de la obra y sus posibilidades de interacción semántica. El límite del juego está dado por el propio juego en este caso.

<sup>126</sup> Específicamente, hacemos referencia al constructo identitario creado por las dictaduras militares y cómo estos procedimientos se mueven en una dirección opuesta a esa construcción.

sin discriminarlos por su procedencia<sup>127</sup>, cuestión que implica una desterritorialización, al elegir repertorios que se alejan de lo definido como propio por las concepciones estables de nación en Chile y España, y una desjerarquización al emplear referentes de la cultura de masas o de la cultura popular no idealizada.

Además, el concepto de hipertexto permite constatar las estructuras y temas que se desprenden del encuentro entre lo popular y lo masivo, es decir, *la hibridación de géneros, temas y procedimientos* que se utilizan para la construcción de la obra, en una especie de collage, sampleo, que se compone de diferentes elementos, desde los “subgéneros” novelescos provenientes de la literatura popular, particularmente en cuanto temas y algunas veces también en la organización de la trama -aunque sea para retorcerla, como en el caso de la novela policial-, hasta la utilización de formas adaptadas de la manera como se construyen los textos de los medios masivos, de Internet y las redes sociales: una sucesión de narrativas, descripciones, imágenes, sonidos aislados que se reconstruyen bajo rótulos como *zapping*, si hace referencia a la televisión, y *navegar*, si se habla de la forma de moverse a través de las redes o estructuras informáticas. La forma que más se asocia a las primeras novelas que vamos a analizar -Fuguet y Loriga- es la del *videoclip* o el cine más experimental. Resulta llamativo que la primera de estas dos formas audiovisuales se produce gracias al casual

---

<sup>127</sup> El acercamiento que hacemos al hipertexto combina aspectos de la teoría de Genette (1989) acerca de la transtextualidad y de la teoría del intertexto de Julia Kristeva (1981), sin embargo, ante la problemática de ambos en referencia a la restricción del uso operativo de estos términos al ámbito de la práctica de la lengua, nos hemos decantado por una concepción más amplia, derivada de Barthes, pero que precisa Iván Villalobos quien propone que la declaración barthesiana de la universalidad del intertexto no es menos operativa que las que acotan su alcance, como es el caso de Kristeva y, por extensión -se subentiende-, el de Genette. Así, Villalobos dice del intertexto universal y su operatividad:

en el proceso de lectura-escritura lo que está en juego no son subjetividades conscientes y plenamente constituidas, sino procesos dentro de los cuales estos sujetos son ya filtros intertextuales y cristalizaciones de sentidos posibles. Si se puede hablar de lecturas mejores o peores, no será tomando como criterio la formación del individuo, su "bagaje cultural" de manera a priori, sino en tanto estos conocimientos previos, al estar insertos en el interior de una cultura y, por ende, determinados por un marco cultural dado (códigos, lenguajes, estereotipos, etc.) facilitarán, o bien entorpecerán, una lectura productiva y abierta; en el mismo sentido influirán las peculiaridades psíquicas de los sujetos (2003: 140).

La forma en que el lector entenderá el texto estará supeditada a los repertorios culturales comunes que manejen tanto quien produce el texto tanto como el lector del mismo, conscientes o no, y que estarán determinados por un “marco cultural dado”, es decir, el habitus.

encuentro de la música popular masiva contemporánea, y sus correspondientes letras, con técnicas de edición provenientes cine experimental<sup>128</sup>.

Las hibridaciones de géneros, sin embargo, no son nuevas, baste recordar el *Quijote* o “Tres versiones de Judas” (1984) de Borges, pero cuando trascendemos los referentes de la literatura impresa, la hibridación se transforma en un problema de “traducción” ya que muchos textos provienen de los medios masivos de comunicación, y sus características principales suelen ser audiovisuales, por lo que se adherirán como contenido al texto impreso de diferentes maneras, ya sea a través de imágenes, partituras, letras de canciones, extractos de diálogos de películas, etc. Al mismo tiempo trataran de replicar las estructuras de las TIC que permiten una participación más activa del receptor en la construcción de su experiencia con el medio, pero para que esas estructuras reproduzcan esa interacción –interfase-, los autores deberán ajustarlas a la realidad del medio impreso (Gainza, 2006: 90).

El conjunto de elementos que consideramos esenciales para el análisis y que pueden ser verificados a través del hipertexto son los procedimientos de representación que permiten estabilizar temporalmente repertorios culturales a través de las obras. Estos procedimientos tienen que ver con la (re)mitologización de símbolos, significados o productos culturales rescatados de lo popular –urbano o no, tradicional o no– en su encuentro con lo masivo y las nuevas tecnologías en búsqueda de una identificación –tema del viaje, de la novela de iniciación, dietarios–, y que no tienen que ser necesariamente vividos, cuestión que la que se delata el uso de los imaginarios y proyecciones que redefinen lo local y lo global. El rescate de temas, estructuras y géneros nacidos durante el siglo XIX, con un desarrollo paralelo a la literatura “cult”, sobre todo en el ámbito comercial, se retoma no solo a través de la recuperación del valor de la literatura masiva o “comercial”, sino a través del uso que han hecho de este tipo de novelas los medios de comunicación, como el radioteatro, teleseries, series, miniserias, soap opera, cine de género, serie B, etc. De lo anterior se desprende cierto costumbrismo al tratar de representar las incertidumbres y búsquedas del sujeto contemporáneo mediante procedimientos apegados a cierto “realismo sucio” –que se delata en el uso coloquial de la lengua y lo explícito de las escenas de sexo o violencia–

---

<sup>128</sup> Por videoclip entendemos una sucesión de imágenes con o sin un hilo conductor narrativo, en el que se suele usar la música y/o la letra como marco conceptual de las imágenes.

o representaciones de estereotipos provenientes de imaginarios y proyecciones, sobre todo en la escritura de los nuevos narradores de los noventa.

Otro elemento ilustrativo o revelador es la recuperación de la cultura de masas como una parte dinámica de lo popular –consumo como parte del proceso de identificación–, su influencia y utilización para la representación de lo que se considera propio y lo que no, y que se establece a partir de las coordenadas cartesianas entregadas por las construcciones valóricas y simbólicas de la cultura de las respectivas dictaduras. Construcciones que actúan como fondo sobre el cual contraponer la incertidumbre del quiebre identitario que significó primero la constatación de que el mundo no era –¿solo?– el constructo dictatorial, que además no permitía su cuestionamiento, y luego la conciencia de pertenecer a un mundo que trascendía los límites de esos valores y símbolos, mundo del que se sabe a través de lo político, lo social, lo artístico, lo económico, a través de la entrada de flujos culturales cada vez menos regulados por los poderes fácticos, pero más mediatizados. También son elementos interesantes el *zapping* y la *navegación* en línea como nuevas construcciones hegemónicas de realidad, que se vuelcan como representaciones concientes dentro de las obras a nivel estructural o conceptual y ya no solo de manera referencial o como mera representación y crítica de sus procesos sociales, sino tomando su fragmentariedad, fugacidad y relaciones semánticas como (des)organización de las obras.

Es por esto que es necesario cambiar y adaptar estructuras y temas con el fin de permitir al lector interactuar con el texto impreso tan “libremente” como lo hace con otros medios de comunicación. Y esta última cuestión la que nos lleva al uso del hipertexto no ya como intertexto, sino en su definición más informática, como una estructura de textos interconectados por estructuras semánticas que permiten una multidimensionalidad en la estructura de redes, a la que nos referimos al final del capítulo anterior. Esta herramienta se utiliza en la trilogía *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo y en *Locuela* (2009) de Carlos Labbé, novela en la cual los personajes y narradores funcionan como nodos que permiten la conexión no solo entre fragmentos, sino entre niveles ficcionales de la novela, y, más aún, permite el juego metatextual que le otorgaría validez a la obra desde sí misma.

Por último, nos gustaría separar el concepto de hipertexto como constatación de la construcción de mitificaciones de referentes masivos o populares –urbanos o no- y la



construcción misma de estas, ya que la mitificación o remitificación que se produce en esos textos se debe al encuentro entre lo popular y lo masivo, lo rural y lo urbano como parte del repertorio cultural de un grupo, que muchas veces se representa simbólicamente, y que primero necesita desterritorializar y desmitificar narraciones históricas –oficiales- o tradicionales, para poder construirse a partir de esas deconstrucciones. En otras palabras, nos referimos a la construcción de mitos o leyendas a partir de discursos históricos o identitarios que se rompen o retuercen –a través de la parodia o la ironía-, se dislocan y deslocalizan, para reconstruirse parcialmente a través de las interacciones entre lo popular y lo masivo, recogiendo temas y personajes de la historia, de las instituciones públicas, de cualquier forma de identificación colectiva o individual, urbana o rural, remitificadas, luego de su deconstrucción, y estableciéndolos como puntos de referencia de reconstrucciones identitarias parciales y transitorias.

Las leyendas y los mitos como narraciones, según entendemos a partir de Luis Díaz (2011), suelen estar insertas en un espacio o una cultura definida y ser bastiones de identidades homogenizadas, narradas en un presente constante que implica la eliminación del tiempo para actualizarse cada vez que sean contadas, considerando que la narración oral es su principal medio de difusión, y recurriendo constantemente a un pasado, una memoria, una tradición o diferentes formas de nostalgia. Esta forma de narración es el resultado de los encuentros físicos de las comunidades, y estas características cumplían funciones de verosimilitud y actualización (2011: 226). Sin embargo, con la globalización desaparece el tiempo y se dislocan las territorializaciones, en palabras de Díaz:

La gente, los *folks*, se comunican en un boca a boca cibernético y no importa lo cercanos que estén ni que se encuentren asentados en un mismo territorio para que estrechen lazos y concierten acciones comunes –como las articuladas por los grupos antiglobalización-: el territorio que se comparte ahora es el tiempo, ese tiempo de estar juntos a través de la red, un tiempo que solo es presente. A diferencia del tiempo mítico narrado en el hoy pero que forma una cadena ininterrumpida y se liga con una cultura y un lugar, con una memoria que podríamos llamar “etnográfica”, este tiempo instantáneo no necesita estar anclado en un lugar ni una cultura (2011: 230).

Si a lo anterior agregamos la opinión descalificadamente matizada de Domingo Ródenas, en la revista *Ínsula*, acerca de la obra *Nocilla Dream*:

Fernández Mallo representa de forma conspicua la sustitución del esquema narrativo basado en la trama por una red de microficciones surgidas en gran parte de la *mitología* de la cultura de masas y atravesada de referencias a los íconos y máscaras de la misma (citado por Pulido, 2012: 216)<sup>129</sup>.

Se desprende de las dos citas anteriores que se produciría una desmitologización en función de la deslocalización del lugar y la cultura, y una comprensión del tiempo provocado por la globalización, lo que implicaría un a-historicidad y un presente continuo, que no niega la recolección de material tradicional, pero al mismo tiempo exige su reciclaje, su actualización a las formas de comunicación y la cotidianidad contemporánea –que incluye la tecnología, donde esta se haya cotidianizado–. A lo que se suma que los mismos medios de comunicación generan mitos y leyendas con los materiales de lo masivo y lo popular, por ejemplo, a través de las “leyendas-rumores”, a las que hace referencia Díaz. En resumen y en palabras de este mismo autor:

Las leyendas<sup>130</sup> contemporáneas o urbanas están reflejando eso [la sensación de perpetua inestabilidad] y están nutriéndose de materiales de una tradición anterior, o abiertamente «reciclandolos» para expresar tal desarticulación [...]. La ecuación espacio-tiempo-narración-cultura que tan acertadamente expresaban las leyendas de antaño se ha roto, y con ella ha quedado destruida la posibilidad colectiva de narrarse, de reconstruirnos mediante la narración. (Díaz, 2011: 233)

La paradoja es patente: la (re)mitologización parte con la destrucción y subversión de los mitos o tradiciones, para reconstruirlos y constatar a través de esas nuevas narraciones mitificadas ese quiebre, esa dislocación que se produce al interior de todas las concepciones estables de la modernidad, incluyendo la identidad nacional, desde luego.

Es cierto que esta perspectiva parece estar en estrecha relación con la propuesta teórica acerca de que la mejor forma de explicar el posmodernismo<sup>131</sup> es a través de la *metaficción historiográfica* (Hutcheon, 1988: 105-123), en la que concientemente se distorsiona la historia para mostrar, entre otras cuestiones, que esta no es más que un

---

<sup>129</sup> Ante esto vale la pena recordar que “observado desde la crítica culta, el relato popular es reducido a su «fórmula», a su agotamiento en el esquematismo, repetición y transparencia de convenciones” (Martín Barbero, 2005: 318).

<sup>130</sup> Dadas las similares características cronotópicas del mito y la leyenda, el autor las iguala.

<sup>131</sup> Entendido en este contexto como el cuestionamiento a los supuestos estéticos de la modernidad o su cambio de perspectiva.

discurso, un constructo ficticio que puede ser falseado, y cuyo procedimiento puede ser generado a través de la historia apócrifa, el anacronismo y la mezcla entre historia y fantasía; pero en el caso anterior, del mito y la leyenda, el material con el cual se trabaja ni siquiera pretende tener relación con el discurso historiográfico oficial más que como mero contexto de verosimilización, es una voz paralela que corre entre lo urbano, lo rural, lo tradicional, lo masivo y sus respectivas actualizaciones.

### **3.1.1. Apropiación: la hibridación como tal**

El apartado particular para tan breve especificación pretende nada más resaltar la importancia de la apropiación de las estrategias y procedimientos que se corresponden con los temas y estructuras de los medios de comunicación, Internet y las redes sociales. En lo que se pretende poner atención al interior de estas obras es entre la denotación de productos de la cultura de masas o de la cultura popular y la superación de su uso discursivo y temático para hacerlo parte de la obra. La distinción apunta a adentrarse en la utilización de los productos culturales más allá del mero uso referencial y descriptivo de un tiempo y un espacio o como reflexión sociológica sobre el impacto de la comunicación, su velocidad y ubicuidad. Esto implica transformar significado de los productos para hacerlos simbólicos, establecer relaciones emocionales o adaptar la estructura del medio a través del cual se propaga el mensaje, para liberar –aún más- al lector del espectro hermenéutico que permite toda obra: la capacidad de la obra literaria, y de diversos tipos de discurso, de generar diferentes interpretaciones.

Esto lo entendemos a partir de una mezcla de perspectivas. Desde la propuesta del Avant-pop, en la que profundizaremos un poco más adelante, existiría una diferencia en la aproximación al arte Pop:

The difference between the two concepts lies in Pop Art's faithful duplication of popular cultural elements, which leave materials untransformed. Avant-Pop's goal, rather, is to create multimedia representations in print that speak to our current relationship to the multimedia, manipulating potential of media technologies and their changing relation to reading and production (Henseler, 2011: 69).

Esto implicaría que hay un nivel de profundización en el acercamiento a los medios de comunicación más allá de un mero referente, transformándose en una actitud estética y apropiándose de ella en el discurso. Sería una especie de desmantelamiento de los referentes de la cultura de masas y de la cultura popular, para su reagrupación bajo una (re)interpretación de los elementos culturales bajo la estética del texto impreso.

Esta definición programática de lo que es el Avant-pop, haciendo referencia a las obras artísticas de los ochenta y los noventa, es recogida por Fernández Porta y actualizada a la realidad literaria española a través del neologismo *Afterpop*, que apuntaría a un cambio de paradigma en la literatura orientado hacia esa misma inclusión de la estructura de los medios de comunicación pero, a diferencia de lo propuesto en la cita anterior, ajustado a la realidad literaria del país, que en realidad necesita ser quebrada y no solo como una respuesta al estado de las cosas, como lo pretendían los primeros textos de Mañas o Loriga, que se quedan en un gesto nostálgico y negativo, y que derivaban, como apunta Luis Vicente Mora (2007), en una forma de sublimación por la estatización de lo cotidiano, lo violento o lo sexual. Lo que pretende el autor es una literatura española, pero sobre todo una crítica, revolucionada totalmente (Humanes, 2007). Quizás lo más interesante de la propuesta *Afterpop* de Fernández Porta (2007), es que a diferencia de lo que pretende Christine Henseler con su proyecto de la Generación X<sup>132</sup>, es mostrar un conjunto de características en escritores con un *ethos* común proveniente de una actitud punk contestataria –que tendría como primeros exponentes a Loriga, Mañas y Extaberría, entre otros- que pretendería romper con el *stablishment* literario y crítico español, también apuntado por Henseler, pero que no se produciría de la misma manera que en Estados Unidos, porque en la historia literaria española no tiene los mismos procesos y por lo tanto no caben términos como Avant-Pop. En otras palabras, a pesar de que Fernández Porta reconoce la influencia de la literatura norteamericana en la literatura española contemporánea, exige a través de su propuesta entender los productos norteamericanos como una “lectura”, una interpretación de la cultura europea entregada de vuelta –una concepción cercana al ejemplo del blues africano expuesto en el capítulo anterior-. Sin embargo, el autor no va más atrás para proponer que la cultura europea es una relectura de muchas otras

---

<sup>132</sup> Para profundizar en el tema a nivel global se puede visitar la página dedicada al proyecto “Generation X goes global” en <http://www.generationxgoesglobal.com>. Revisado por última vez el 12/04/2016.

culturas, tal cual como lo es el caso estadounidense –no es un mero tamiz cultural, sino un *melting pot* intercultural-.

Y desde esa perspectiva, preferimos la propuesta que hace Jara Calles como solución de las estrategias de la novela contemporánea producida principalmente en España frente al reto de la inclusión de las estructuras de las TIC: “La solución estaría en un tratamiento icónico de la televisión, [...] no necesariamente discursivo; pero también en la asimilación (y aplicación) de los modos de operación que se reciben de estos medios (considerando también los tecnológicos) como lógica de escritura” (Calles, 2011: 143), es decir, que los medios ingresen a la obra en un papel significativo de su estructura. Si la televisión le da sentido a la televisión y se hace inmune a la crítica desde el exterior, como apuntaba Foster Wallace, es natural que la narrativa más de vanguardia, más experimental... más (Algo)-Pop, responda a este tipo de estímulos y tienda a hacerse endogámica dentro de un grupo, una respuesta cerrada al medio social o literario.

En Chile, en cambio, si bien se pueden tomar escritores con estéticas aisladas y hacer algunos conjuntos más o menos heterogéneos, pero que compartan características comunes –como en esta investigación-, es difícil constatar grupos estéticos o con una impronta literaria común y definida por terceros o agrupada, ya que muchos escritores suelen trabajar influidos por diferentes tendencias modernas y posmodernas –definidas por su oposición estética-, usando estas influencias en sus textos sin tender necesariamente a una poética grupal o referencias programáticas. Es cierto, sin embargo, que hay grupos literarios que se reúnen en torno a editoriales muy pequeñas como Calabaza del Diablo y que establecen cierta “línea editorial” que otorga algunas características grupales al desarrollo de la literatura desde la transición (Symmes, 2015). Sin embargo, los escritores chilenos caben dentro de estos usos de los medios en sus procedimientos literarios, porque ellos mismos han desarrollado o adaptado formas provenientes de distintas vertientes de las TIC para adaptarlas a su propia literatura. Quizás Carlos Labbé y Cristián Barros son quienes mediante el recurso de la ilegibilidad barthesiana y sus experimentaciones fragmentarias se han acercado más a la estructura de las TIC dentro del texto literario. En el caso de Fuguet y Gómez, podríamos hablar de una literatura más apegada a la imagen de estructura documental o cinéfila, pero más cercana a la narrativa de argumento, de historia, pero que se maneja

sobre todo a nivel de tema o como género cinematográfico –aventuras, desastre, thriller, suspense, musical, romántica, comedia romántica, etc.-, transformados en subgéneros literarios<sup>133</sup> y de otros géneros narrativos, como la crónica periodística

Se comprenderá que desde luego estas no son todas las características de la literatura contemporánea. Es decir, estamos parados sobre un conjunto de procedimientos y estrategias comunes que resaltan en este grupo de escritores –sobre todo la forma en que tratan lo popular y su relación con las TIC-, y que correspondería a una parte del espectro de estéticas y enfoque literarios que se están desarrollando en ambos países. Desde aquí se entiende que hay bastantes procedimientos, temas y estructuras que todos estos escritores utilizan y que muchos teóricos y críticos engloban bajo el adjetivo postmoderno; sin embargo, tanto desde el punto de vista de los críticos literarios y de la academia, no ha habido acuerdo en las características de un texto literario posmoderno como tal, pero podemos hacer un resumen a partir, por ejemplo, de Barry Lewis:

Some of the dominant features of their postmodernist fiction include: temporal disorder; the erosion of the sense of time; a pervasive and pointless use of pastiche; a foregrounding of words as fragmenting material signs; the loose association of ideas; paranoia; and vicious circles, or a loss of distinction between logically separate levels of discourse. (2001: 123)

Es interesante apuntar como dentro del desorden temporal incluye la metaficción propuesta por Hutcheon, donde la ficción no solo perturba el pasado, sino que también corrompe el presente, lo que implica una erosión del sentido del tiempo; el pastiche es entendido como una figura pasiva que actuaría de manera intertextual, recogiendo pedazos de estructuras, temas o sus tratamientos y reconfigurándolos a través de combinaciones y permutaciones, muy en el sentido de Jameson, es decir, una mezcla superficial, muy *poppy* en términos de Fernández Porta. Lewis ve la fragmentación desde la siguiente frase de John Hawkes, “the true enemies of the novel were plot, character, setting and theme” (2001: 126), de aquí que, de haber un argumento, se despedaza en pequeños argumentos, se desintegran los personajes, los ambientes son

---

<sup>133</sup> Es interesante notar como los subgéneros narrativos nacen de la literatura de folletín, y estos a su vez dan vida a muchos de los guiones de las películas de Hollywood, que son recogidos por Fuguet, por ejemplo, y re-tratados a través de subgéneros narrativos como las aventuras infantiles o los desastres naturales.

apenas telones de fondo y los temas se atenúan tanto que en general la novela tiende a ser inaprensible. La asociación suelta de ideas, aunque se podría relacionar lejanamente con la idea de hipertexto en su sentido más informático, hace más referencia a los procesos de creación vanguardistas y surrealistas; la ansiedad paranoica hace referencia a las angustias de la desterritorialización y la disgregación del sujeto moderno en múltiples identidades; la circularidad se encontraría en las estructuras relacionadas con la *mise en abyme*, es decir, cuando se confunden niveles de realidad o cuando personas son convertidas en personajes y se subvierte su caracterización como persona.

Para Vicente Luis Mora, las características de una obra narrativa contemporánea posmoderna escrita en español, en general, se resumirían así:

sería una novela disgregada espacial y temporalmente, tendería a la desestructuración, a la presentación de personajes-máscara, más definidos por sus núcleos profesionales o familiares que por su psique [...]. Tendría una notable presencia temática de referencias audiovisuales [...] que afectarían al modo de presentación de los subtemas psicológicos: el discurso del escritor posmoderno [...] no vendría configurado por el pensamiento original, documentado y profundo (al modo moderno) sobre estos motivos, sino por una construcción muy similar, con alguna variación irónica, a la que sobre estos temas presentan los medios de comunicación. Por último, posiblemente la novela posmoderna tendría un final muy abierto y evitaría a toda costa, la moralina; sería una obra más tendente al juego que a la reflexión ética, más dirigida a la complicidad del lector que a su sacudida psíquica interior, y evitaría, cuidadosamente, la persecución de cualquier tipo de sublime estético. (2007: 29-30)

Vemos que no se aleja demasiado de lo que propone Lewis, aunque con un cariz más asentado en lo temático que en las estrategias o los procedimientos técnicos y centrándose principalmente en el uso del Pop como estética, la descanonización –o más bien una oposición a la canonización-, una posición iconoclasta que mezcla alta y baja cultura, el fin de los grandes relatos, ironía y corrosión, y por sobre todo, el cuestionamiento del concepto de verdad, donde el narrador pierde toda autoridad, el yo poético se ficcionaliza en un el procedimiento inverso a la sublimación.

Observamos debilidades en ambas aproximaciones. El primer caso, el de Lewis, parece una descripción apocalíptica de la destrucción de la obra literaria posmoderna que no relaciona estructuras con temas, y se centra en los rasgos más superficiales, mientras que Vicente Luis Mora parece estar demasiado obsesionado con sus

clasificaciones y parece querer apuntar a su concepción pangéica y mutante de la literatura, seleccionando obras que él, bajo esos preceptos –extremadamente ligados al desarrollo de la literatura española de los últimos veinte años-, considera postmodernas. Sin embargo, hay cuestiones de ambos que nos son útiles par describir la literatura contemporánea en la línea que nos movemos, como la conexión con los procedimientos de las vanguardias –a pesar de que Lewis considera a Joyce, Woolf y Proust como autores modernos– y esa visión apocalíptica. Del segundo caso, lo que más nos interesa es esa visión de no-sublimación de la obra en cuanto obra<sup>134</sup>, es decir, llevar el plano de la desjerarquización como uno de los objetivos de la obra: no buscar su perfección sino su expresión y transformarla en algo cotidiano, no divino<sup>135</sup>.

Así, nos parece que la propuesta más completa en cuanto a la literatura posmoderna y sus mecanismos textuales que se reflejan en diferentes dispositivos y recursos, es la de Hans Bertens y Douwe Fokkema, quienes resaltan como principales estrategias la no selección; la responsabilidad hermenéutica del texto, que ahora descansaría casi absolutamente en el lector; la disipación de lazos y la integridad del texto asumiendo su naturaleza arbitraria y artificial, estrategia que termina decantándose por el uso de la ironía, la parodia y la hibridación de géneros y eclecticismo; una intertextualidad irrestricta<sup>136</sup>, que sirve incluso como “recycling of semantic waste” (Bertens y Fokkema, 1997: 35), y las preferencias estilísticas reguladas por la negación de una estabilidad semántica y sintáctica, en otras palabras, no buscan precisión y autenticidad, sino la imprecisión, la precisión exagerada y redundante o la fabulación fantástica, donde la primera de ellas es meramente una impresión superficial y en las siguientes, los escritores mezclan niveles de narración, fusionan diferentes mundos o experiencias y tratan de minar la función referencial del lenguaje, es decir, que la obra sea su propio referente estético, en un sentido autopoietico.

---

<sup>134</sup> Nos parece notable el excesivo uso de dispositivos de ficcionalización de las obras que apunta Vicente Luis Mora para la construcción de obra que pretenden no ser sublimes, o no tender a la sublimación estática.

<sup>135</sup> Lo más incómodo de *La nueva luz* de Mora es que uno tiene la sensación constante de estar leyendo un manifiesto o una declaración de intenciones más que un texto analítico reflexivo sobre las características de un sistema literario o de un conjunto de escritores.

<sup>136</sup> Cabe destacar que la intertextualidad y la desjerarquización no son estrictas, considerando que dentro de la literatura posmoderna hay literatura poscolonial, feminista, autoficción, literatura centrada en identidades culturales, etc., que exigen, como tales, prioridades intertextuales de unos textos sobre otros, y ciertas formas de acercamiento a los contenidos de la obra, porque, de cualquier manera, existe una poética, ciertos recursos, una ideología, un título bajo el cual se aglomera un conjunto de textos.



Sobre la base de estas estrategias, Bertens y Fokkema proyectan los recursos y los dispositivos de la obra postmoderna que “contradicts the modernist preference for precise and foal –directed phrasing motivated by attempts at authenticity and truthfulness, and is, therefore, symptomatic of the postmodernist sociolect” (1997: 36); es decir, que ponen en duda la noción de verdad y de “todo”, actitud característica del posmodernismo. Estos dispositivos serían la asimilación, como forma de fusión de elementos –muy cercano a la hibridación–, que Bertens y Fokkema relacionan con los lexemas “laberinto” y “viaje sin destino”; transformaciones matemáticas como la permutación, multiplicación, enumeración –entendido también como dietario o diario–, duplicación y negación –entendido también como *mirroring*<sup>137</sup>–, utilizadas sobre todo porque proporcionan la noción de arbitrariedad y de que la obra está sujeta a un orden abstracto –en este orden también cabrían la sobreprecisión descriptiva a través de la repetición y replanteamiento de la frase–. A estas podemos añadir también la percepción sensorial combinada con un énfasis en lo concreto y la apariencia superficial, de lo que se desprende la preferencia por el uso de la pornografía, la violencia y, en general, de los rasgos más crudos de la sociedad –cuestión que se relaciona con el *dictum* punk “tell it like it is”–; el movimiento y la acción por sobre la reflexión de la obra moderna; la mecanización y automatización dentro de la obra, que se relaciona con la forma en que la sociedad se relaciona a través de la tecnología, y en los casos que nos convocan, del hipertexto informático y la estructura de los medios de comunicación.

Bertens y Fokkema cierran esta enumeración de características que resaltan en las obras posmodernas, aglutinando casi todos estos dispositivos en la estructura del texto sobre la fragmentación explicada por Lyotard:

The argument runs as follow: if the rules of logical and narrative connectivity do not apply, then all connections are arbitrary, or at least unstable. Causality is replaced by random succession. Arbitrary connections, which find their iconic expression in mathematical manipulations such as duplication, multiplication, negation (mirroring), permutation and enumeration, are exemplified, for instance, by the device of multiple ending [...]. Unstable connections are manifested either in the form of “discontinuity” (a device which denies the existence of connectivity), or in the form of “redundancy” (a device which offers confusingly much connectivity). Redundancy is related to paranoia [...]. Discontinuity and redundancy have in common that they both challenge the

---

<sup>137</sup> Figuras como los fractales, nacen de la combinación de duplicación y negación en diferentes niveles.

standard concept of connectivity in modernist text. Both discontinuity and redundancy open up ways rewriting and intertextuality in a seemingly disordered and eclectic manner. (Bertens y Fokkema, 1997: 39)

En resumen, el fragmento y el hipertexto como lo hemos entendido hasta ahora en sus dos vertientes, en relación amplia con lo intertextual y desde las conexiones semánticas que realiza, parecen ser dos de las cuestiones fundamentales que apuntalan las estrategias de la obra posmoderna.

De esta manera, recogeremos para el análisis de las obras, principalmente, los referentes locales y globales, cultos, masivos y populares en función de las coordenadas identitarias ideales y uniformes establecidas por las respectivas dictaduras –mero marco referencial-, para observar algunas selecciones culturales representativas de la construcción de lo local y lo global, dentro de repertorios culturales ya hibridados anteriormente, a pesar de su aparente estabilidad, y que se puede constatar dentro de los textos. También recogeremos los aspectos de la cultura de masas en su encuentro con la cultura popular para la (re)mitologización,<sup>138</sup> y por ende del espíritu iconoclasta –punk, como un ethos contestatario estético- de desjerarquización de la obra, es decir, “hacerla más cercana al lector”, por supuesto a la concepción que tienen de los lectores los escritores de estas obras –el lector ideal, en palabras de Eco-. Y, finalmente, tendremos en cuenta la conexión de esta literatura con las vanguardias, ya que como veremos, casi todos estos procedimientos formales en su conjunto, ya fueron utilizados por las vanguardias, y la incertidumbre que exuda el posmodernismo ya se puede encontrar con procedimientos artísticos formales complejos en el neobarroco<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Un ejercicio de (re)apropiación de los referentes culturales populares, tradicionales, históricos e institucionales, traspasados por las TIC y las nuevas formas de relacionarse de los individuos a través de ellas: “recycling semantic waste”.

<sup>139</sup> Y es quizás por esta razón por la cual obras del neobarroco latinoamericano como *de donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy o *Tres Tristes Tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, comparten tantos rasgos comunes con estas obras contemporáneas, incluso en su afán de usar las nuevas tecnologías de comunicación social y la producción y distribución cultural masiva. De hecho, ambos autores toman elementos de la cultura popular tradicional, de la urbana, de los medios masivos –principalmente radio y vinilos- y establecen nueva relaciones semánticas en el uso de estos intertextos y otros más “cultos”, como los procedimientos estilísticos tomados de otros escritores canonizados o de los pintores del expresionismo abstracto. En el caso de Sarduy, además, aparece la necesidad de la obra como ente autónomo que es capaz de autorreferenciarse (González Echevarría, 2012). Quizás en lo que se diferencian el neobarroco de estas dos obras de las novelas contemporáneas a las que nos acercamos en este texto es en la actitud punk de estas frente a la actitud Kisch o Camp –definidas por S. Sontag- de aquellas.

En este sentido no diremos que ninguno de los procedimientos que utilizan los escritores contemporáneos son originales –salvo extrañas excepciones–, incluso tendemos a pensar, siguiendo a Christine Henseler, que la actitud iconoclasta parece una espiral que va recogiendo más elementos o prestándole más atención a unos que a otros y que se proyecta en diferentes juventudes, en diferentes tiempos, una especie de juventudes en crisis a destiempo –cuestión que sugerimos anteriormente entre las juventudes chilena y española–, y de ahí los puentes que tiende de la llamada Generación X hacia los Beatniks, y de ahí al desfase que alude entre el Avant-Pop y el Afterpop, obviando las reivindicaciones contextuales a las que apelaba Fernández Porta, por tanto, obviando su localización.

Vale la pena, al finalizar este apartado una pequeña precisión: cada vez que hablamos de *influencias*<sup>140</sup>, hablamos de diferentes adquisiciones, préstamos, robos de otros textos, en sentido amplio, que pueden ser utilizadas como meros referentes descriptivos o apropiadas totalmente, con todos los matices intermedios, y por tanto, los entendemos como la *actualización* de esos intertextos, es decir, tanto *traer* al presente esos otros textos que conforman el propio, como, al mismo tiempo, hacerlos actuales, atraerlos y adaptarlos a su propia obra, considerando el primero de estos movimientos como más cercano a la referencialidad –el mero *traer*, una atracción para establecer una relación- y el segundo como una lectura, una hermenéutica propia explicada a través de su imbricación con el texto literario, sea que esta provenga de una estructura otra, como la de los medios de comunicación o como las de una canción pop. Y en este punto nos planteamos el alejamiento del postulado de *tergiversación* que establece Fernández Porta como reemplazo de «influencia», idea “aún demasiado contaminada por el discurso jerárquico y vertical sobre maestros y discípulos, centro y periferia, capital y provincia, en el que siempre se presupone a los Estados Unidos la *capitalidad cultural*” (2007: 70), y que debiese tender hacia el término antes mencionado. Sin embargo, la *tergiversación* implica campos semánticos que se relacionan más con la confusión que con la interpretación. Cuando nosotros hacemos referencia a la *actualización*, también

---

<sup>140</sup> Precisando más aún, en sentido literario, Claudio Guillén establece una distinción en el término a partir del uso biográfico que se le atribuye “como suceso biográfico, genético, vivido, como algo que le sucede al escritor durante la fase de formación o incubación o creación de una obra literaria, y viene a unirse a experiencias no sólo literarias” (1979: 117), y el uso literario entendido como intertexto. De acuerdo a lo que hemos planteado con respecto a la ampliación del concepto de intertexto, preferimos entender este término a partir de la segunda acepción de Guillén.

hacemos referencia a la actualización cultural, es decir, hacia la atracción de otros repertorios o elementos y su inserción en un significado, un producto propio. Esta atracción puede provocar la referencialidad, la tergiversación, la adaptación, la apropiación de un elemento o repertorio al elaborar ese significado propio. Así, en pocas palabras, se establece en un amplio espectro de relaciones con los demás textos.

#### **4. Generación X, McOndo feat. Mutantes *et al.*, la mutación como espacio de intersección**

Primero que todo, nos parece necesario aclarar que todas las denominaciones a las que hacemos referencia tanto en este apartado como en el resto del trabajo no pretenden definir lo que sus sustantivos indican, es decir, no pretendemos hacer ninguna clasificación taxativa de acuerdo a generaciones ni grupos de escritores. No obstante, a los fines de esta investigación, nos parece operativo buscar características que nos permitan intersectar autores y textos representativos, aunándolos bajo algunos términos referenciales que nos servirán para arrojar luz sobre las características que resaltan o predominan en varias obras o autores. De este modo, con *Generación X* y *Mutantes*, haremos referencia a un conjunto de procedimientos, estructuras y estrategias comunes que permiten establecer conexiones entre ciertas obras y autores, desde las perspectivas propuestas y siempre teniendo en cuenta las características heterogéneas de la literatura contemporánea de la que hablaremos en el resto de este apartado.

Ahora, volviendo a lo que decíamos hace algunos párrafos atrás, la vertiente de escritores a la que nos hemos apegado, es decir, que cumple con las características de la novela contemporánea fragmentaria, que tiende al hipertexto de la vida cotidiana, incluidas las nuevas formas de relaciones humanas provistas por las TIC y que comienzan a publicar a principios de los noventa, tiene como referentes comunes más evidentes a la novela de la Generación X que nació en Estados Unidos. En efecto, en 1991 se editó la novela de Douglas Coupland *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, que gracias a la prensa, las editoriales y parte de la crítica, pasó a dar nombre y a caracterizar a una “generación” de escritores que compartían características comunes.

Christine Henseler (2011) apunta que esta novela agrupa un conjunto de características que se relacionan con la representación de una juventud vacía, una

juventud en crisis. Discutiendo el título que da nombre a la novela, la autora apunta que la fuente de donde nace es un libro de 1983 llamado *Class: A guide through the american Status system*, de Paul Fussell, quien propone que la generación X apela a una doble matriz filosófica: tener autoconciencia de la situación paradójica de encontrarse dentro de lo *subcultural* y lo *mainstream* al mismo tiempo y redirigir su atención política hacia lo cotidiano. De modo que Henseler concluye: “Taken together, Generation X constituted group of people of similar mind-set who deliberately left mainstream society in search of venues of identification that allowed for a dual space of inclusion and exclusion” (2011: 39).

Esta generación, sin embargo, no es una generación que nace *ex-nihil*, de hecho ni siquiera es una generación en sentido orteguiano, sino en un sentido más amplio, como un espacio en blanco que es rellenado; es decir, es la réplica en diferentes momentos y lugares de la pérdida de sentido de la juventud, de la sensación de marginalidad y de pertenecer a una cultura que está excluida o pretende auto marginarse. Como muestra Henseler (2013), las primeras noticias de una juventud desencantada, marginada, que no creía en la política y que se distanciaba de los asuntos políticos y sociales, fue la juventud de la postguerra en de los países involucrados en el conflicto y que no superaban los veinte años en 1950. En 1964, *Generation X*, de Charles Hamblett y Jane Deverson, reveló que la mayoría de los jóvenes británicos de subculturas o de clases bajas tenían mayor tolerancia con las diferencias individuales - incluso de género-, el consumo de drogas, la aversión por la estructura social y familiar, en particular en referencia a los poderes fácticos inmediatos –padres, presión social-, y concebían su futuro como incierto y la vida como un aburrimiento que se llenaba día a día con música y violencia. A esto se suma el despegue tecnológico de la época – esbozado en el primer capítulo- principalmente en torno a los medios y la comunicación individual, que permitió ampliar la búsqueda de significado e identificación, la interconexión entre jóvenes que no compartían el mismo territorio.

Quizás por las mismas razones comenzaron a producirse expresiones de proto punk en los jóvenes del continente americano, siendo casos relevantes The Iguanas, primera banda de Iggy pop, y Los Saicos de Perú, que ya tocaban canciones basadas en el ruido y la velocidad, es decir, en la expresión musical punk, que como cultura es en lo que suelen decantar todas estas expresiones de marginalidad –real o “auto infligida”- y

falta de significado; es allí donde encuentran un espacio en el que autoconstruirse una identidad –la filosofía punk del DIY- y proyectarla como mejor les parezca –“Tell-it-like-it-is”- (Henseler, 2011: 31).

Numerosos críticos consideran que para entender mejor los patrones nihilísticos, autodestructivos y marginales de la Generación X es imprescindible centrarse en las instancias negativas, destructivas, desafiantes y anárquicas provenientes del punk. De hecho, muchos críticos consideran que estas características son claves para entender la nueva literatura española que se publicaba a principios de los noventa en España<sup>141</sup>. Claramente el punk es una cuestión fundamental para la estética de estos escritores, sobre todo si nos acercamos a lo que dice J. A. Mañas en *Sonko95*:

Me gusta decir que estas cuatro novelas son novelas-punk o «nobelas». [...] Pensaba que era un buen símil que ayudaba a resaltar las cualidades estéticas — velocidad, autenticidad y crudeza— que persigo en la novela. [...] Todo ese «ruido» —y por «ruido» entiendo desde interferencias ortográficas hasta incorrecciones coloquiales y cualquier tipo de jerga o lenguaje obviado normalmente por la literatura— al que el auténtico novelista tiene que recurrir si quiere revitalizar e inyectarle sangre nueva a un género. (1999: 283)

No obstante, aunque estas características son comunes en las narraciones de Etxebarría, Loriga, Maestre, Prado, etc., esto no quiere decir que haya existido una noción de conjunto o texto programático, porque, entre otras cosas, sigue siendo un espacio abierto. Esta cultura es la expresión de un espacio en blanco, de un vacío que necesita ser llenado con algo, de ahí que esta cultura no tenga solo repertorios culturales centrados en la marginalidad.

Como dijimos anteriormente, la X implica una marginación o una automarginación porque el habitus no permite a la juventud construir su identidad como ellos la conciben. Pero ¿cómo podría trascender sus espacios locales esa cultura marginada si no es por la producción y circulación de productos culturales? Y es aquí donde entra la comodificación y el proceso de globalización de la cultura punk, que permitirá a los marginados o automarginados de otras localidades establecer una conexión con el repertorio ofrecido por esta cultura. De hecho, el punk como actitud y

---

<sup>141</sup> Véase Henseler (2011, 2013); Calles (2011), De Urioste (2009) y Calvo (2007) entre otros. La crítica chilena y el mismo prólogo a McOndo, no profundizan en el asunto punk más allá de las referencias a la literatura estadounidense de los ochenta que mostraban parte de esa impronta.

música problematiza la dimensión económica y política de la globalización, cuestión que se refleja claramente en sus letras, a la vez que la utiliza como medio de distribución y publicidad. El punk vaticina constantemente un Apocalipsis social –un nihilismo activo, si se quiere-, pero eso no significa necesariamente el final la sociedad, sino un cambio.

El desapego, la actitud rebelde, el nihilismo y actitudes derrotistas son las características del punk que terminan resaltando a raíz de esta comodificación que asume parte de esta cultura y que se reflejan en la juventud de los ochenta y los noventa, el post-punk –que es donde se ubica parte de *la movida*, musicalmente hablando, y, en Chile, Los prisioneros junto a otras bandas pop contestatarias, valga la paradoja-. Estas actitudes resaltan no solo la destrucción, sino también la reconstrucción de algo; no es solo el aspecto negativo –en la vertiente comercial o la marginal-, sino también positivo de un espacio en blanco que puede ser llenado<sup>142</sup>. Sería un espacio que nosotros llamaríamos un espacio de búsqueda de y apertura a nuevos repertorios culturales de los que apropiarse, nuevas formas de construcción identitaria, que no desecha necesariamente lo anterior, sino que puede, también, reciclarlo. Esto permite la hibridación, entendida a la manera de García Canclini, pero también permite el movimiento y el cambio.

Esta actitud es la que se cuela en las juventudes de Chile y España de principios de los noventa a través de la cultura angloamericana que se distribuye por el planeta, principalmente en el mundo occidental. Pero, como ya vimos, esta influencia se resuelve mediante procesos históricos, sociales, de grupos o individuos que ante la oferta de diferentes repertorios culturales, recogerán o reciclarán los elementos que les permitan (re)construir un repertorio propio, aunque sea efímero y desterritorializado, se estabilizará y reterritorializará sincrónicamente.

Ahora bien, las primeras influencias de la Generación X se hacen más visibles en Chile y España, por lo menos a nivel editorial, con la colección de cuentos

---

<sup>142</sup> Juan Goytisolo, en un artículo en el suplemento *Babelia*, de *El País*, comentaba: “Juan Francisco Ferré compendia en Providence las manifestaciones artísticas contemporáneas -el cine, la tele, la omnívora Red, los mitos y falacias de la utopía cultural norteamericana- para machacarlas y mezclarlas en su batidora [...]. Lo alto y lo bajo, lo perdurable y lo efímero *se confunden en una misma pasta compacta* por las paletas móviles de su implacable máquina trituradora. *Todo cabe en ella* en virtud de una subversiva voluntad igualitaria en la que vale lo mismo Beethoven que cualquier roquero de Los Ángeles o de Jamaica” (2010). Goytisolo habla de un espacio que se rellena con elementos seleccionados sin una jerarquía predefinida para hablar de la de(con)strucción de los mitos de construcción nacional y la incidencia de los medios de comunicación en nuestras construcciones de realidad.

*Sobredosis (deambulando por la orilla oscura)*,<sup>143</sup> publicada en 1990 por Alberto Fuguet y con *Lo peor de todo*, de Ray Loriga, publicada en 1992, aunque es cierto que *Las edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes, por ejemplo, ya tiene algunas de las características de esta generación. Las primeras publicaciones fueron maltratadas por la crítica, aunque en el caso del chileno dicha crítica se limitaba a Ignacio Valente, crítico literario del diario *El Mercurio*, y su círculo. Fuguet dice en una entrevista hecha por Cristián Warnken acerca de *Sobredosis* y *Mala Onda* (1991): “No, en las dos me trataron mal... una fue peor que la otra, sí. Ahora, es exagerado hablar de crítica, pero me trató mal, diría yo, la ultra izquierda y la ultra derecha<sup>144</sup>” (Fuguet en Warnken, 2007: 102). Pero, en realidad, quien trató peor a Fuguet fue justamente el crítico del diario antes mencionado, que dijo de *Mala Onda*: “Pocos libros han sido escritos de la peor manera, esto es una bajeza intelectual; pocas veces he leído tanta coprolalia” (2007: 103)<sup>145</sup>.

Del otro lado del Atlántico, la nueva camada con influencia norteamericana, actitud punk, minimalista –en el sentido que le otorga Gonzalo Navajas (2007)-, con un pasotismo asumido y practicado, construye un discurso con características propias, aunque carentes de una estructuración programática de conjunto, que es ampliamente aceptada por los medios y el público, pero maltratada por la crítica, como describe acertadamente Raúl Illescas (2012: 3-4), justamente a causa de esa impronta punk y de su concepción totalmente descentrada de la literatura, sobre todo la española.

En otras palabras, en ambos países se comienza a percibir la globalización a través de los medios masivos de comunicación y de los productos culturales a los que tienen acceso estos escritores, en este caso, a la música masiva popular y a los escritores norteamericanos por los que se ven influenciados, y que choca al mismo tiempo con lo que la hegemonía nacional cultural considera que es una novela y una obra literaria en general. Esto permite que se desarrollen novelas a cada lado del charco que recogen buena parte de los procedimientos de los escritores de estadounidenses, para producir un significado nuevo. Este requerirá la recolección de los materiales necesarios para construirlo, provenientes de cualquier espectro de la cultura al alcance del sujeto, ya sea

---

<sup>143</sup> La referencia a la canción “Walk on the wilde side” de Lou Reed, del disco *Transformer* (1972) parece clara.

<sup>144</sup> Coincidentemente, la tendencia de ambas es idealizar lo popular en función de su ideología.

<sup>145</sup> Esta frase la usó Fuguet como un gancho publicitario que finalmente jugó a su favor a causa de la polémica.



de la llamada alta cultura, de la cultura de masas o de la cultura popular, nacional o extranjera.

Decir que todos los escritores de esta vertiente de la que venimos tirando –este cruce de fragmentariedad, actitud punk y medios de comunicación e internet en globalización-, se apegan totalmente a las características mencionadas sería, más que falso, poco certero. En esta investigación, y a partir de la idea de Christine Henseler, su grupo de investigación y diferentes obras editadas, buscaremos reunir estéticamente a los grupos por afinidades en sus procedimientos y estrategias, pero apuntando algunas diferencias propias de los escritores, o de la región, país, provincia, etc., en la que se encuentran; e hilando también con la idea de Fernández Porta de que habría que concebir a la crítica literaria como una “crítica literaria musical” (2007: 32), pero solo en el sentido de tomar los elementos que se encuentran de moda dentro de la estética de la obra literaria, tengan éxito comercial o no. En otras palabras, concebimos que la vertiente que hemos tomado posee un conjunto de elementos comunes –el uso del fragmento, el punk y el espacio en blanco, el encuentro con los repertorios culturales en los espacios virtuales y su vertido en la obra como referente significativo o como estructura de esos espacios vertida en la obra-, que se desarrollan bajo una presión cultural impulsada por las dimensiones de la globalización, que tiende a la hegemonía cultural, pero que se diluye en el “rellenado” de los vacíos existenciales de la crisis de las “Generaciones X”, ya que se resignifican también a partir de lo local –que en cada localidad es diferente-.

En este sentido, nos parece interesante la aproximación de Jara Calles (2011) con respecto a lo que ocurre en España con el grupo de escritores que se acerca a esta vertiente, ya que apunta a las canonizaciones mediáticas de José Ángel Mañas con *Historias del Kronen* y a Agustín Fernández Mallo con *Nocilla Dream*, como los representantes de una “actitud” que abarcaría un grupo de escritores que los rodean y cuyas obras comparten características comunes. En términos simples, la prensa santifica estas obras y agrupa un conjunto de escritores en torno a ellas, aunque no necesariamente tengan un registro programático o grupal. Calles señala que la característica más importante de estas obras en el ámbito literario de las épocas y sociedades que los enmarcan es “por un lado como espacio para la agitación de la crítica institucional y, por otro, del mercado” (2011: 81), es decir, que ambas literaturas luchan

por un espacio en el campo literario, que les sería negado a causa de lo que la crítica considera “buena” literatura; no obstante, irrumpen en el mercado y se gana al público lector –el caso de *Historias del Kronen* que pierde el premio Nadal y supera en ventas a la novela ganadora de ese año, *Azul* (1994), dice mucho-. Así, el *Kronen*, unificaría a una generación mediáticamente a través de una poética:

El texto de Mañas pasó a ser la poética compartida que unificaría bajo esos patrones a otra serie de escritores de su misma generación que, se pensaba, también hablaban de una juventud perdida, o echada a perder, y de tópicos como el sexo, las drogas y el rock en sus textos como formas de liberación social, pero sobre todo juvenil. (Calles, 2011: 77)

Es decir, una llamada *Generación Kronen*, que la autora asocia con la Generación X que desde Estados Unidos se extrapola a todas las crisis de las juventudes de la época pertenecientes a la clase media, los problemas que tenían y el modo en que los enfrentaban.

Algo parecido ocurriría con *Nocilla Dream*; a diferencia de la Generación Kronen, esta agruparía como actitud a un conjunto de escritores heterogéneos, bajo denominaciones no menos heterogéneas: que si *Generación Nocilla*, siguiendo la muy oportuna intervención del artículo de Nuria Azancot<sup>146</sup> (2007); o Afterpop, siguiendo a Fernández Porta (2007); o Mutantes, siguiendo el título de la antología de 2007 editada por Juan Francisco Ferré y Julio Ortega<sup>147</sup>; o Tardomodernismo, Postmodernismo, Mutante y Pangea acuñado por Mora; escritores que, sin embargo, responderían a una actitud común según Javier Calvo, y características comunes que suyacerían a esa heterogeneidad, entre ellas, el sentido e cambio, mutación.

El grupo literario bautizado este año como Generación Nocilla por las periodistas Nuria Azancot y Elena Hevia puede carecer de impulso punk (y a

---

<sup>146</sup> Que incluye a autores tan distintos como Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970), Jorge Carrión (Tarragona, 1976), Eloy Fernández-Porta (Barcelona, 1974), Javier Fernández (Córdoba, 1970), Milo Krmpotic (Barcelona, 1974), Mario Cuenca Sandoval (Sabadell, 1975), Lolita Bosch (Barcelona 1978), Javier Calvo (Barcelona, 1973), Domenico Chiappe (Lima, 1970), Gabi Martínez (Barcelona, 1971), Álvaro Colomer (Barcelona, 1973), Harkaitz Cano (Guipúzcoa, 1975), Juan Francisco Ferré (Málaga, 1962), Germán Sierra (La Coruña, 1960) y Fernández Mallo (La Coruña, 1965).

<sup>147</sup> Aquí se añaden Flavia Company (Buenos Aires, 1963), Manuel Vilas (Barbastro, Huesca, 1962), Javier Pastor (Madrid, 1962), Jordi Costa (Barcelona, 1966), David Roas (Barcelona, 1965), Mercedes Cebrián (Madrid, 1971), Braulio Ortiz Poole (Sevilla, 1974), Imma Turbau (Gerona, 1974), Isaac Rosa (Sevilla, 1974) y Robert Juan-Cantavella (Almassora, 1976), pero se resta a los ya mencionados Bosch, Cano, Chiappe, Colomer, Krmpotic y Martínez.

veces dar cierta impresión de reunión de empollones), pero está claro que esa energía y esa actitud son reales.

Sus señas de identidad como grupo pueden parecer confusas a tenor de lo escrito sobre ellos, pero en realidad son bastante claras. (Calvo, 2007)

Es discutible la carencia de un impulso punk, sobre todo porque la actitud nihilista es patente en algunos de los textos, tanto como la actitud iconoclasta y rebelde,<sup>148</sup> pero podemos apuntar que también consideramos que hay señas de identidad comunes. Sin embargo, Calles primero trata de evitar cualquier relación historicista de los términos que definan las características de un grupo, sean post-, trans- o pre-, y sostiene que en vez de esas caracterizaciones históricas, vale más la pena centrarse en nociones como versatilidad y flexibilidad. Y es que estos términos facilitan entender mejor las funciones y formas narrativas, dado que permiten crear un espacio vacío que se rellena de significantes entre los cuales bucear para encontrar estas funciones y formas comunes. Estas nociones se establecen bajo cierta actitud que es la que finalmente permite conectar los nodos de la red de estrategias y procedimientos comunes, que si bien se pueden enmarcar dentro de la literatura de estética posmoderna, utiliza elementos propios –casi singulares a cada autor-, que se resaltan en cada obra, lo que no implica tanto estar o no en contacto con determinadas influencias, disciplinas o grupos, sino más bien un acercamiento singular al discurso narrativo, donde el autor crea nuevos significados y espacios textuales (Henseler, 2011: 151).

En este sentido, nos acomoda el acercamiento de Henseler, quien destaca ciertas características comunes de los escritores para ir hilando los nodos de las redes que permiten interconectar, en el sentido de realizar una intersección de conjuntos ( $\cap$ ), las características de los autores en función de sus procedimientos y estrategias comunes. De este modo, Henseler divide la Generación X que se produce en España en dos “oleadas” que no son ni generacionales en el sentido orteguiano, ni tampoco históricas, ni una supera a la otra, sino que poseen características que se van intersectando a medida que en las obras se van desarrollando y resaltando unos aspectos a la vez que opacando otros, al tiempo que se agregan nuevos elementos como las nuevas estructuras de las TIC que ingresan en la literatura de estas nuevas camadas de escritores editados y consagrados por los movimientos mediáticos

---

<sup>148</sup> Además del la filosofía del DIY y el quiebre con la tradición crítica propuestos en el prólogo de Juan Francisco Ferré a la antología *Mutantes: Narrativa Española de última Generación* (2007).

Así, la autora identifica una primera oleada que centra sus características en el punk literario –ya bosquejado-; diversos grados de humor y sarcasmo, carencia de una distancia crítica –se tiende a la narración en primera persona y se subjetiviza absolutamente la narración-; una aparente apatía política; violencia y sexualidad explícitas; coloquialismos, neologismos y lenguaje cotidiano –derivado de la premisa tell-it-like-it-is-; referencias a películas, música y cultura popular audiovisual; y conexión con la tecnología a un nivel temático a la vez que estructural a través de una fragmentación que se acerca estéticamente a la experiencia del zapping o del videoclip (Henseler, 2011: 19). Todo ello acerca a esta primera oleada a la literatura hiperrealista que suele conectarse con la corriente Beat y los minimalistas estadounidenses de los cincuenta y los sesentas –el punto donde se ubican las primeras apariciones de la Generación X-. Los tópicos más utilizados por esta oleada suelen relacionarse con el mundo marginal, en el que muchas veces ellos mismos se sitúan, escapismo, comportamiento antisocial, descontento generacional, la actitud de que todo debe acabar –nihilismo activo expresado a través de deseos de apocalipsis social-, que se mezcla directamente con la fascinación por la cultura masiva y popular. A todo lo anterior añaden cinismo, ironía y sarcasmo, o aplanan el tono de tal modo que es imposible apreciar la intención (2011: 42-43).

Aquí nos gustaría hacer un excursus atinente a causa del hiperrealismo, al que entraremos más de lleno en la segunda oleada, ya que hay diversos críticos<sup>149</sup> apuntan a una suerte de actualización del realismo social a causa del lenguaje y las escenas realistas sin remilgos. Así lo ve Gullón: “la palabra inocente califica con justeza a este realismo, porque a diferencia del decimonónico dice las cosas sin embalajes, exento de remilgos” (2000: 510). Según esto, la inocencia del realismo de *Historias del Kronen* – la novela de la que habla en el artículo-, estaría en lo desnudo de la realidad que trata de representar la obra, dado que además esta supone “un renovado compromiso con la realidad social, con el mundo tal y como es, no tal y como se supone que es” (2000: 510). Finalmente profundiza en su sentido más existencial: “Si hubiera que buscar un paralelo histórico a esta novela, lo encontraríamos en la novela social de los años treinta: allí hallamos una prosa que suscita las mismas preguntas, [...] salvando las distancias de un país en urbanización” (2000: 510). Siguiendo estas apreciaciones,

---

<sup>149</sup> De Urioste (2009), Gullón et al. (2000) y Gracia (2000), entre otros.

creemos que efectivamente existe un realismo subjetivo, que por momentos podría lindar en el costumbrismo, y no solo en el caso de *Historias...*, sino extrapolable a casi todos los textos publicados, en la misma época y con una estética similar, por Loriga, Wolfe, Etxaberría y Prado, entre otros. No obstante, esta representación de la realidad estaría mediada y mediatizada –en el sentido de Martín Barbero- por las TIC, que además se insertan estructuralmente en la obra literaria. De ahí que De Urioste lo lleve a la hiperrealidad en cuanto simulacro generado por los medios, donde el receptor llega a perder el origen de la relación de signo con la realidad, alcanzando la simulación postulada por Baudrillard, donde los procesos de esta simulación hacen desaparecer la realidad en beneficio de una apariencia de verdad, que entra nuevamente en el ámbito de la simulación (De Urioste, 2009: 35). De este modo, el sujeto queda a merced de la apariencia de verdad, de la superficialidad.

Como ya apuntamos, esta visión es demasiado paternalista con el receptor, asumiendo que debe creer en esta superficialidad, en esta inocencia que nos muestra la subjetividad de la realidad representada. Quizás el “*no engagement*” de la influencia de la literatura estadounidense de los ochenta, reflejado en el pasotismo que exudan los escritores mencionados, provoca la sensación de cierta objetividad o de que la subjetividad está mediatizada. Sin embargo, esa realidad representada está también mediada por las drogas y el alcohol, es decir, no es solo la influencia de los medios la que filtra la realidad en la que viven estos sujetos, los personajes dentro de las novelas, sino, también, su propia conciencia y las desviaciones que esta sufre o no a causa de las drogas, el alcohol, el sueño, etc.

Cambiando de continente, Henseler hace pocas referencias a Chile porque efectivamente hay poco programático a lo que apuntar. Las experiencias literarias de los noventa en Latinoamérica se reducen a dos movimientos medio en broma, medio en serio, muy en serio, que nacen tanto de propuestas estéticas como de impulso publicitario. El primero de ellos es el del Crack, acotado a México y compuesto por Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Angel Palou y Ricardo Chávez Castañeda, quienes se presentan a través de un manifiesto titulado *Manifiesto del Crack* (1996). Este se compone de cinco ensayos que resaltan diferentes aspectos del quehacer literario de cada uno o de lo que consideran debe ser la literatura, llegando incluso a

contradecirse entre ellos, pero resaltando sobre todo el rescate de la alta cultura y la gran literatura, tendiendo puentes con la tradición del mal llamado Boom.

McOndo es otro movimiento en esta misma línea que, esta vez sí, se extiende por toda Latinoamérica y es el que más nos interesa, sobre todo porque propone, si no un programa acabado y estructurado, una queja visceral que se despliega en el prólogo de la antología *McOndo*, llamado *Presentación del país McOndo* (1996), en el que se apela a la cotidianidad, que es lo que hace diferente a Latinoamérica del resto del mundo, pero también se apela a aquello que lo hace parte del mundo –contaminación, autopistas, centros comerciales, urbe y extrarradio, etc.-. Los autores, Alberto Fuguet y Sergio Gómez, ambos chilenos, presentan este país a partir de una primera antología realizada en Santiago, llamada *Cuentos con Walkman* (1993) y con escritores chilenos y que irrumpió “con la fuerza del punk”, para luego, algunos años después, publicar *McOndo*, donde se va en búsqueda de escritores en el resto de Hispanoamérica para conformar una antología regional idiomática. Esta aclaración es necesaria en la medida que desde Estados Unidos se suele hablar de esta antología como voces del “South of Río Grande”, y, tal y cómo Edmundo Paz Soldán especifica, en esta antología también hay autores españoles como Ray Loriga, Miguel Ángel Mañas y Martín Casariego (Henseler, 2011:19; Carrión, 2008).

En esta obra, se pone acento en la cotidianidad de Latinoamérica como un todo en el que no se niega este “realismo mágico”, sino que se amplía, apostando en contra del exotismo con el que el mercado estadounidense promovía la literatura del sur del Río Grande al especificar que:

No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y mucho más cercano al concepto de aldea global o mega red. (Fuguet y Gómez, 1996: 14-15)

Es decir, a lo que apunta Fuguet y Gómez es a la cotidianidad que se vive en las urbes latinoamericana, que es propia y que también posee esa cotidianidad *otra*, pero que no es la única ni la más representativa. En el mismo prólogo se profundiza al respecto:

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metros, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadoras Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos. (Fuguet y Gómez, 1996: 15)

En este sentido la batalla de Fuguet contra este esencialismo, se mantuvo en el tiempo (Fuguet 1997, 2002), porque para él como para Gómez, McOndo era también una alternativa al mundo rural y mítico del Macondo de García Márquez. Ahora bien, hay que reconocer que los artículos que han defendido esta postura, como “Magical Neoliberalism” –aparecido en la revista *Foreign Policy* (2001)–, así como los movimientos comerciales de la editorial Planeta (Díaz Oliva, 2010), permiten a sus detractores apuntar que es una especie de amoldamiento forzado de la literatura estadounidense al ámbito literario chileno (Carvajal, 2005: 129), como una moda que pretende mera gratificación comercial para quien la propone.

Esta no es la única característica resaltante. Tal y como describe Paz Soldán, McOndo es “urbana, hiperreal, reacia al realismo mágico, muy a tono con la cultura popular norteamericana y con las nuevas tecnologías que iban apareciendo en el paisaje del continente” (Paz Soldán, 2004), o más específicamente, en palabras de Mac Margolis, los cuentos de la antología son “irreverent, often aggressive, scatological riffs on contemporary urban life, told to a blackbeat of sex, drugs and pop music. The mood swings from hallucinatory to suicidal, with a heavy emphasis on the blasé” (en Henseler, 2011:19). Es decir, efectivamente se encuentran características comunes entre los escritores de ambos lados del Atlántico, pero las diferencias principales están dadas, primero por esa actitud reacia e iconoclasta respecto al realismo mágico, que los autores españoles no tienen por qué compartir, y por ese “blasé”, que es diferente en el caso del “no estoy ni ahí” de Chile y del pasotismo español. Sin embargo, estas diferencias con la poética declarada en el prólogo no eran problema para los escritores, que en algunos casos llegaron a desmarcarse de este, aún cuando aparecían en la antología, como en el caso de Santiago Gamboa. Así lo explica Paz Soldán:

El prólogo combativo de Fuguet y Gómez hizo que se viera a McOndo no como una simple antología sino como un movimiento coherente, con un manifiesto

generacional, en el que todos sus autores estaban conjurados en procura del mismo objetivo. De hecho, muchos autores no estaban de acuerdo con el prólogo y se desmarcaron. Por ejemplo, ¿se acuerda alguien hoy que Santiago Gamboa estaba en la antología? Otros, incluso los que teníamos algunos reparos pero no nos desmarcamos del todo, nos quedamos con la etiqueta de “escritores McOndo”. Hasta ahora hay entrevistas en las que debo responder a alguna pregunta sobre mi pertenencia a McOndo. (Carrión, 2008)

Y es por esto que, a pesar de que estos tres autores españoles fueran incluidos en la antología, no parecen tener mucho a favor o en contra del realismo mágico de manera explícita y visceral como el prólogo lo indica. Estos tres escritores ya tienen suficiente de qué ocuparse con la crítica de su país –en el sentido que indica el pasaporte–.

Así, la primera oleada en Chile y España, usarían estrategias y procedimientos similares que pueden ser englobados dentro del proyecto de Henseler. Sin embargo, y como hemos tratado de resaltar aquí, en cada continente surgen las pequeñas diferencias de las que hablaba Vincent, el personaje de *Pulp Fiction* en el primer capítulo, que diferencian la literatura de ambos países.

Con todo, hagamos la triangulación a partir de Henseler, veamos las diferencias con la literatura estadounidense de los ochenta y principios de los noventa. La primera de ellas tiene que ver con las asociaciones que se han hecho del *minimalism* estadounidense, entendido como “dirty realism” y el “realismo sucio”, principalmente porque se confunde el término a partir del uso que hacen los autores del *Brat pack*, Easton Ellis y McInerney. Las diferencias principales estriban en que los protagonistas de las novelas de Loriga, Mañas, Fuguet, Extebarría y Prado, por mencionar algunos de los más visibles, pertenecen a una clase media alta que dispone de su vida como gusta, y en algunos casos, de la vida de los demás, mientras que en las obras de autores norteamericanos los protagonistas suelen provenir de clases medias bajas o depauperadas. Esta diferencia, aventura Henseler a partir de Cintia Santana, está dada porque en las traducciones que se hicieron de las obras en España –mismas que alimentaban muchas veces las estanterías de las librerías en Chile–, se eliminaron los marcadores de clase. Además, los escenarios de las narraciones estadounidenses suelen situarse en espacios rurales o semirurales y las de los españoles y chilenos en ambientes exclusivamente urbanos.

Por otro lado, con respecto a los coloquialismos dentro de las obras literarias, ni en Chile ni en España era la primera vez se usaban. Lo que sí llama la atención en



ambos casos es que el lenguaje coloquial que usan los autores españoles es un lenguaje coloquial de clase baja proviene, según Santana, del *cheli*, una jerga marginal que se usaba elementos castizos y contraculturales, que nació entre los setenta y ochenta, que se había generado en subgrupos criminales y que había sido absorbido por la élite y amplios grupos de la juventud a causa de *la movida* (Henseler, 2011: 47). Es decir, elementos propios de la cultura popular marginal que se dispersan y son apropiados por las clases altas, pero como acota la misma Santana, estas expresiones “was not tied to face-to-face manifestations, but flourished in the underground fanzines and the creative arts of the *Movida Madrileña*” (Henseler, 2011: 47)

Con respecto a la realidad social, estos protagonistas y muchos personajes de esta novelas se ven inmersos en un mundo que está condicionado por la realidad social en la que se insertan sus historias –los bajos fondos, el mundo marginal, el extrarradio urbano y la noche del centro, entre otros-, pero provienen de una clase acomodada que les permite mantenerse al margen de las reacciones propias de sujetos que deben atenerse al contexto social. En otras palabras, el hecho de que los protagonistas pertenezcan a clases medias altas de cada país implica que el pasotismo, el no “estar ni ahí”, el “nevermind”, no nace como una respuesta visceral a una situación de marginalidad social, sino que los protagonistas buscan esa marginalidad ante su propio vacío existencial. No pueden establecer un discurso “como oposición a la sociedad del bienestar” (De Urioste, 2009: 38), porque de ella viven; en el caso de Fuguet y Gómez, sería como si los personajes se opusieran a su propia clase, y si bien tienen conflictos con ella, siempre terminan por asumir su condición. El hiperrealismo o neorrealismo, en este caso, correspondería a la visión que unos chicos de clase media alta tienen de la sociedad que ha generado la crisis existencial en la juventud. Más que novelas realistas –con cualquier prefijo-, son novelas que apuntan a la realidad en la que buscan referentes y elementos con los que identificarse y construirse, rellenar los espacios en blanco, son novelas que de tan subjetivas delatan “realidades individuales y privadas [...] no son frescos sociales ni sagas colectivas” (Fuguet y Gómez, 1996: 15), justo en el extremo opuesto de lo que opina Ignacio Echevarría, que sostiene que la novela de esta “generación” en España corresponde a un “costumbrismo veinteañero” (1996: 11). Y desde esta perspectiva, los novelistas estadounidenses tratan de describir un poco más de cerca la situación social cuando hacen referencia a ella o la tratan de representar

apuntando a una superación de sus condiciones tratando de hacerse cargo de su situación y darle sentido a su vida, construir un significado (Henseler, 2011: 50).

Por otro lado, el exceso de violencia y crudeza en las narraciones españolas no se refleja en las chilenas, ni se compara con el que alcanza Bret Easton Ellis en *American Psycho*, como tampoco se compara con las narraciones españolas que hablan explícitamente de esta violencia, como *Golpes: ficciones de la crueldad social* (2004), editado por Eloy Fernández Porta y Vicente Muñoz Álvarez.

Siguiendo el esquema de Henseler, la segunda oleada es difícil de rastrear en Chile como oleada, como grupo definible por características comunes. Los casos están aislados y divididos como sostiene Macarena Areco (2011), quien precisa cuatro grandes vertientes de la literatura de los últimos veinte años en el país: la realista, la experimentalista, la de subgénero y la híbrida. A la primera categoría asocia obras como *Oír su voz* (1992), de Arturo Fontaine; *La ciudad anterior* (1991), de Gonzalo Contreras; pero también refiere “subjetividades en busca de espacios de reconocimiento” (Areco, 2011: 180), donde incorpora *Tengo miedo torero* (2001), de Pedro Lemebel, representando la realidad del proletariado marginal homosexual<sup>150</sup>, cada elemento por separado y a la vez en conjunto; y, finalmente, *Mala Onda* (1991), de Alberto Fuguet, en el extremo de los jóvenes acomodados y su realidad.<sup>151</sup> En la segunda categoría incluye textos que siguen la línea de Diamela Eltit entendiéndolas como obras “oscuras y conceptuales, [que] se han posicionado en el centro del canon académico [...] su carácter teórico y metaliterario es lo que le otorga legitimidad, una suerte de ilegibilidad para la mayoría que es una legibilidad académica” (Areco, 2011: 181). Aquí reúne novelas de Andrea Jeftanovic, Cristián Barros y Pablo Torche que poseen además características como la “opacidad de la relación significado/significante, constructivismo y artificialidad, descentramiento del sujeto, crítica a los esencialismos, a las identidades fijas y a las relaciones de poder, aporía y reconstrucción” (2011: 181). En este grupo caben perfectamente *Navidad y Matanza* (2007) y *Locuela* (2009) de Carlos Labbé, que no se mencionan en el artículo.

---

<sup>150</sup> Estética, la de Lemebel, que sí parece estar más cerca de la impronta norteamericana de los ochenta, aunque solo en ciertos elementos formales relacionados con el dirty realism del Brat pack que, lamentablemente por ahora, no forman parte de los objetivos de esta investigación.

<sup>151</sup> Areco entiende la obra de Fuguet, por lo menos hasta *Tinta roja* (1997), como de corte realista en su sentido más social.

En la tercera categoría entran todas las novelas en las que de alguna manera predomina un subgénero narrativo, ya sea el policial –Ramón Díaz Eterovic y Roberto Ampuero-, la ciencia ficción –Jorge Baradit, Sergio Meir y Sergio Amira- o la novela romántica –Marcela Serrano y Pablo Simonetti-, y que por lo general han tenido un relativo éxito comercial. Finalmente, la última categoría es denominada por la autora como intersticial, ya que es un poco la intersección de diversos puntos de todas las anteriores y que denomina *novela híbrida metagenérica*<sup>152</sup>, “que utiliza hebras de formatos paraliterarios, mezcladas con relatos históricos [...] y con procedimientos intertextuales y metaliterarios”, al mismo tiempo que se caracteriza por:

la mezcla de subgéneros narrativos, especialmente populares; por la multiplicidad y la fragmentación en ámbitos como la estructura, el tiempo, el espacio, las voces y las tramas; por la desterritorialización que puede ser entendida como diseminación geográfica que supera el ámbito hispanoamericano, pero también como el cuestionamiento de los límites entre literatura y ficción, seres y objetos y entre géneros narrativos. (Areco, 2011: 182)

A estas características, Areco añade la transtextualidad, pero como mencionábamos en una nota anterior, esta categoría, suponemos, hace referencia a la intertextualidad en sentido amplio, ya que entendemos que las novelas a las que hace referencia<sup>153</sup> establecen relaciones varias con diversos tipos de textos, no solo escritos, impresos o literarios, que superan la teoría de la transtextualidad de Genette. Mas aún, a las características antes descritas también podemos añadir, el uso de lenguaje común, en el sentido del uso de los códigos de los medios masivos y del lenguaje estandarizado, es decir, lo masivo en cuanto códigos de los medios de comunicación y lo popular, en cuanto el uso del lenguaje común, cotidiano: “se usa lo popular, pero al mismo tiempo se lo explica, se lo critica y se lo mezcla, con lo cual se lo desautoriza en términos de línea única, se muestra su artificialidad, se lo desautomatiza y desnaturaliza” (Areco, 2011: 182).

---

<sup>152</sup> La autora explica al respecto del término en una nota, donde dice que “híbrida da cuenta de la yuxtaposición de elementos y no de la síntesis dialéctica de los mismos. [...]. En tanto, «metagenérica» se refiere a la relación fundamental de las novelas estudiadas con los subgéneros narrativos” (2011. p181-182).

<sup>153</sup> *Caja negra* (2006) de Álvaro Bisama, *La burla del tiempo* (2004) de Mauricio Electorat, *Mapocho* (2002) de Nona Fernández, *Poste restante* (2001) de Cynthia Rimsky, *La traición de Borges* (2005) de Marcelo Simonetti y *El púgil* (2008) de Mike Wilson, entre otras.

Podemos estar de acuerdo con estas categorías o no, pero hay un par de cosas que llaman poderosamente la atención: la cercanía de la concepción de la *novela híbrida* con lo que Henseler concibe como novela mutante, o la remezcla de la Generación X en España; y, en segundo lugar, la nula mención de la incidencia de la tecnología en la literatura más allá de la referencia a los medios de comunicación. En este sentido llama la atención que novelas como *Pentagonal: incluídos tú y yo* (2001), de Carlos Labbé, no se encuentren dentro de la novela experimental como Areco la concibe ni entre la novela híbrida. O puede que las obras de Carlos Labbé sean el intersticio del intersticio, debido a su extensa y casi pecaminosa metarreferencialidad solipsista y el uso casi obsesivo de estructuras matemáticas.

En una línea parecida, pero mucho más abierta, se sitúa José María Pozuelo, quien califica la vertiente menos tradicional de la novela española de manera muy parecida a la novela híbrida de Areco, pero partiendo de la base que dentro de la novela contemporánea local, “cada escritor sigue su camino y divergen mucho entre ellos” (Pozuelo, 2009: 29). En el párrafo siguiente agrega, además, que los escritores conviven en relativa paz a pesar de sus diferencias, lo que no provoca las alineaciones y los quiebres que se provocaban antaño, cuestión que a su vez permite librarse de determinaciones historiográficas para definir estas novelas<sup>154</sup>. Existe la misma heterogeneidad ya señalada en ambos países, pero la aproximación de Pozuelo no es tan restrictiva, ya que apunta al afán experimental y rupturista de las vanguardias con el entendimiento de la incidencia de los medios y la tecnología en la cotidianidad:

Así ocurre con la incorporación de materiales heterogéneos tomados del cine, la televisión, Internet, que hacen coincidir, en los casos de Agustín Fernández Mallo o Manuel Vilas, con una estética donde tiene cabida una singular permeabilidad de la novela para con los géneros vecinos, especialmente los provenientes de la poesía, el rock, el cine o Internet [...] se está imponiendo una sana liberalización de los moldes [...] pero que sí ha supuesto un paso mucho más importante –a mi juicio– al estar dirigido a las estructuras narrativas y no limitado a la representación falsamente realista que supuso el envite juvenil anterior. (Pozuelo, 2009: 30)

---

<sup>154</sup> Que para críticos como José-Carlos Mainer siguen siendo fundamentales como delata el intento de ordenamiento del panorama literario de su obra *Tramas, libros y nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000* (2005).

Nuevamente, hacia el final, cae en el tópico de la superación de cierta estética, de cierto realismo que no era lo suficientemente liberalizador de las formas. De cualquier modo, lo que resalta de la cita es la intención de mezclar y yuxtaponer elementos de diferentes tradiciones y textos, al tiempo que se juega con diferentes alcances del discurso histórico, del ensayo, de la (meta)literatura, etc., en combinación con diferentes subgéneros. Al contrario que Areco, Pozuelo pone especial énfasis en la incidencia de los elementos tecnológicos e Internet y no establece una diferencia o distancia entre el mundo académico y sus lecturas preferidas y el público general, sino más bien delata la incompreensión sistemática de la crítica y la academia, que exigen una originalidad o renovación de procedimientos a escritores que prefieren definirse por la recombinación de elementos, de procedimientos y estrategias para construir la obra, a partir de la subjetividad en la (re)combinación de elementos (Kunz, 2013: 14).

Así, después de perfilar muy someramente algunas características en ambas literaturas, en la vertiente que estamos siguiendo, debemos precisar que llamaremos a esta segunda oleada *mutantes*, más que todo para diferenciar la forma en que recogen elementos similares a los escritores de los noventa de los que hablabamos, y porque también pensamos, a partir de Henseler, que la etiqueta es operativamente útil ya que hace referencia a cuestiones de forma y función, independientemente de cualquier miembro en particular; esa es la razón por la que no se prefiere Nocilla, más restrictivo, ni tampoco *Afterpop*, a causa de la noción de temporalidad y superación histórica que subyace al término. En este sentido, el término *mutante* estaría relacionado con la llamada novela híbrida y con esta heterogeneidad armónica entre escritores –en el mejor de los mundos posibles, desde luego<sup>155</sup>–, es decir, entre la amplia gama de formas de escritura que es tremendamente difícil de definir y cohesionar porque cambia casi de escritor a escritor. Esta recombinación a la que apunta Henseler podría ser entendida como la agudización de la tendencia inaugurada por la Generación X, a principios de los noventa, que se reflejaría en la transformación de formas y funciones de las diferentes TIC en prácticas textuales, la aproximación DIY y un estilo narrativo desafiante de los canones –influencia punk–, que establece relaciones desterritorializadas gracias a las

---

<sup>155</sup> El solo hecho de adentrarse en los entresijos de la lucha de poderes al interior de la revista *Quimera* durante la primera década del presente siglo permite vislumbrar que la armonía *inter pares* ante diferencias poéticas, ideológicas o comerciales, es escasa.

nuevas tecnologías<sup>156</sup>, mezclando lo marginal con lo mainstream –o lo popular urbano con lo masivo-, y la construcción de realidades a partir de las plataformas y estructuras multimedia (Henseler, 2011: 149-150).

Todo lo anterior, sin lo nihilista, hedonista ni la carga de negatividad, sin el pasotismo y el “estar ni ahí”, sino con una nueva actitud; con un presente que se actualiza mediante un rescate arbitrario del pasado o la reconstrucción también arbitraria del discurso histórico, que distorsiona el presente y el futuro, permitiendo una participación más activa de géneros como la fantasía y la ciencia ficción –en Estados Unidos el ejemplo de Kurt Vonnegut parece paradigmático-, cuestión que termina enfocando el interés de estas novelas –narraciones inorgánicas- a través de juegos lógicos, lo lúdico –puzzles, rompecabezas, laberintos, etc-, la metaliteratura, los subgéneros literarios. A las estructuras heredadas de la generación anterior como el zapping, el fanzine, los videoclips, las interacciones multimedia, el cine experimental y mainstream se suman la influencia del cine B, el blog, el hipertexto y las relaciones en red derivadas de las nuevas interacciones sociales –redes e Internet-, que intentan ser adaptadas al texto literario.

En un sentido amplio, la descripción de los *mutantes* de Henseler, tiene que ver también con un cambio de mentalidad a la hora de ejercer las prácticas literarias, es decir, esta incorporación de las TIC a la literatura si puede ser una agudización de la senda de los *equis*, pero el hecho de involucrarse en ellas y con ellas, llevando blogs, internándose en la programación o haciendo guiños a la ciencia, establece una conciencia, primero de las condiciones de comunicación en las que viven –aunque a menudo olviden que las brechas, distancias y los marginados reales, no solo estéticos, establecidas por las dimensiones de la globalización, siguen existiendo en todo el mundo-, y por tanto una conciencia de lo global, su construcción de la globalización; y, en segundo lugar, de que tienen conciencia de la mezcla constante de mundos en los que habitan, considerando que muchos de ellos se dedican a otras artes relacionadas con la tecnología –recordemos por un momento, en silencio, el proyecto Fernández&Fernández o las incursiones en el electropop de Carlos Labbé– o provienen

---

<sup>156</sup> Henseler dice que los escritores mutantes son “global nomads and transient individualists”, pero el primer término, al no ser definido con precisión contiene una incómoda carga voluntarista apuntada en el primer capítulo, y en el segundo caso, preferiría hablar de “solidaridades restringidas” (De Urioste, 2009: 38)

de otras áreas del conocimiento, específicamente de ciencias o tecnología, cuestiones que si bien no son nuevas en la historia de la literatura, son relevantes a la hora de considerar la especificidad de conocimiento que se requiere para trabajar con cierto tipo de plataformas tecnológicas y para desarrollar otros proyectos artísticos –especificidad a veces olvidada en función de la pasión por el desarrollo artístico-. En suma, el cambio de mentalidad es la toma de conciencia del mundo que rodea a quien genera un producto cultural literario, en este caso, una novela híbrida inorgánica, en algunos casos irreductible a su trama, que ha sido mutilada, tergiversada, retorcida, fragmentada, aislada, tanto como sus personajes, su tiempo, su espacio y sus ambientes. En muchos casos tiende a la ilegibilidad barthesiana descrita en *S/Z*, y muchas veces a la conceptualidad.

Así, nosotros consideraríamos parte de esta segunda camada con características interseccionales a Manuel Vilas, Eloy Fernández Porta, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Juan Francisco Ferré, por mencionar algunos de los más conocidos; y, por el lado chileno a Álvaro Bisama, Jorge Baradit, Carlos Labbé, Claudia Apablaza, Nona Fernández, Cristián Barros, Mike Wilson y Pablo Torche, entre otros.

Así pues, nos adentraremos en *Héroes* de Ray Loriga y *Las películas de mi vida* de Alberto Fuguet, tomando en cuenta las características que los hacen partícipes de la Generación X según hemos esbozado, como también las diferencias que subyacen entre ellos, superadas las similitudes, y los elementos que delatan la conciencia global, local y cómo funcionan las nuevas tecnologías, lo popular y lo masivo el interior del texto en función de la desterritorialización, reterritorialización, hibridación y las dinámicas que se generan con la élite nacional. Lo anterior tiene como fin delatar la imposibilidad de homogenización, a pesar de la amplitud de la influencia de la cultura hegemónica anglosajona, específicamente estadounidense, y de otros flujos que pueden colarse por debajo de esa homogenización, y modificarla, así como las propias diferencias dadas por lo local.

Este mismo procedimiento se realizará con *España* de Manuel Vilas y *Ruido* de Álvaro Bisama, aunque, considerando las características de los *mutantes*, nos centraremos en la relación con la Historia que establecen estos textos, es decir, trabajaremos a partir de los recursos asociados de la mitologización ya descrita, el

tratamiento del pasado histórico y sus relecturas en clave metaficción, la autoficción y la ucronía; la ciudad como hipertexto y tensión con lo popular rural, en yuxtaposición con diferentes géneros y subgéneros literarios, donde predomina los productos culturales de lo llamado “alternativo” o “de culto”, imágenes y sitios web. Todo traspasado con juegos de desplazamiento, quiebre o difuminación identitaria.

Y finalmente, buscaremos descubrir los laberintos generados por las redes hipertextuales y lúdicas que conformarían las obras *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo y *Navidad y Matanza* de Carlos Labbé. Ambos son considerados también *mutantes*, pero con una tendencia hacia la abstracción y el evidente uso de estructuras matemáticas y lógicas como estrategias discursivas, derivadas muchas veces del intento de traducción de estructuras de las TIC, otras de la teoría literaria y otras más de la influencia directa de las ciencias duras.

Con todo, vale la pena destacar nuevamente que nos vamos a centrar, por sobre cualquier otra consideración, en los aspectos relevantes que develan la relaciones entre lo local y lo global y las relaciones que se den entre la hegemonía cultural internacional, la alta cultura hegemónica nacional, la cultura de masas y la cultura popular, todo ello mediado por el quiebre, tergiversación o disolución de las identidades nacionales, para reconstruirlas según la necesidad de los sujetos dentro de las obras. De este modo, es primordial tener en consideración que los puntos más relevantes para esta investigación se corresponden con la desterritorialización, reterritorialización, hibridación de géneros y el hipertexto en tanto relaciones urbanas, laberintos o puzzles o estructuras de las TIC, tanto como intertextos de la cultura de masas, popular o deconstrucción o paródica de las tradiciones o cualquier símbolo que represente una identidad homogénea.



#### **4.1. La Generación X se roba la película, el videoclip, la música, la rabia, la irreverencia y (casi) alcanza la madurez.**

En esta primera parte nos dedicaremos a explorar cómo las características de la Generación X pueden delatar una forma de desterritorialización causada por el vaciamiento de sentido de una juventud a la que la sociedad, la familia, suele exigir valores que pertenecen a un mundo, a una sociedad, a una cultura a la que parecen no pertenecer, que implica que su identificación ya no se relaciona con un asunto nacional, sino más bien con cuestiones relacionadas con lo popular, urbano o no, que suele reflejarse en la marginalidad de las situaciones o en la cotidianidad de lo vivido, escenas estas últimas que han llevado a afirmar a los críticos que estamos viendo una suerte de neorrealismo o hiperrealismo, y no es que no lo posean -incluso, muchas veces, en los mismos términos explicados por los críticos-, sino que están puestos de manera de simbolizar la crudeza del desarraigo social -¿desclasamiento?-. Lo masivo se encarga de la otra forma de desarraigo, la *desterritorialización* a través de los imaginarios distribuidos y mediados que se encuentran en los espacios virtuales o que se han establecido por las prácticas de la alta cultura y que provienen de otras tradiciones. Así, se reparten repertorios de culturas ajenas que se absorben y se incrustan dentro de los repertorios individuales como elementos hibridados.

##### **4.1.1. Héroes de Ray Loriga: *Ego Sum*.**

En 1992 apareció la novela *Lo peor de todo* de Ray Loriga. Nacido Jorge Loriga Torrenova (Madrid, 1967), se dio a conocer en el panorama literario español en un momento donde todavía luchaban por encontrarse lo masivo y lo popular urbano, y deglutirse dentro de la literatura más allá de la mera referencialidad, como apunta Fernández Porta en su discusión sobre lo *poppy* (2007). Pero lo que destapa en realidad el autor español es la resistencia de la academia y de la crítica españolas a aceptar las nuevas formas literarias, relacionadas con la cultura popular, pero no en su clave idealizada, no a través de la literatura oral ni por medio de las tradiciones populares rurales o urbanas, que fueran parte de una identificación histórica con un lugar, ni

siquiera por medio de un costumbrismo rural o urbano, sino en “los aspectos sociales más abyectos” (De Urioste, 2009: 38). Lo que parece no cuadrar es esa lejanía de los aspectos sublimes del arte, el aura, que posee la cultura entendida como un saber espiritual artístico, a saber, como se bosqueja en el segundo capítulo, una noción de cultura entendida de manera decimonónica; lejanía que tampoco plantea abolición, negación u oposición, sino un camino paralelo en el que la inmanencia supone otra forma de entender ese “avance del espíritu hegeliano” o la “salvación en el arte para hacer un hombre mejor” que propone Nietzsche.

Lo que propone Loriga a la literatura española del momento es olvidar las categorías impuestas por la estructura social –academia, educación, crítica literaria especializada–, con el fin de poder representar la crisis por la que transitaban los jóvenes, el espacio en blanco, el vacío del que hablábamos, que en su búsqueda por ser completado, relleno, se adentra en la marginalidad cruda o recrudescida, en un feliz y casual encuentro, con un lenguaje abyecto y los medios, la publicidad, las canciones, las estrellas de rock, en suma, con lo masivo. El problema para la crítica española, al parecer, fue en ese momento –y lo será después con los *mutantes*–, el casual encuentro entre lo masivo –regido por lo económico y por lo no-propio- y lo popular –regido por lo sencillo, lo tradicional, lo burdo, por el mal gusto, lo artesanal<sup>157</sup>–, la fusión de dos campos que se asumían muchas veces como autónomos. Pero tampoco era la primera vez que ocurría, discusiones similares surgieron a partir del folletín decimonónico y la producción de literatura masiva, y se volvieron a suscitar a principios del siglo pasado entre Adorno, Horkheimer y Benjamín, como ya señalamos.

Es que ni siquiera la crítica española suele apuntar a estas novelas como novelas de crecimiento y en algún caso ni siquiera las considera como parte de lo propio, como apunta agriamente Manuel Vázquez Montalbán:

Los personajes de Prado, como los de Mañas o Loriga, parecen venir de una galaxia cultural en la que no existe la literatura ni la cultura española [...] y aportó como prueba el inventario casi sistemático de sus referencias culturales, sean musicales o literarias: Joyce, Beckett, Wilde, Mac Neice, Police, Red Hot Chili Peppers, Satellite of Love, Bob Dylan en Desire, Sam Shepard, Bowie, Jerry Lee Lewis, la madre de Antony Perkins, George Foreman, Kurt Cobain, Smells Like Teen Spirit, Laura y Gene Tierney, Jim Morrison, Matt Dillon Y

---

<sup>157</sup> Entendido a partir del paternalismo para con los productos artesanales que explica García Canclilni en *Culturas Híbridas* (2001), como vimos en el segundo capítulo.

Rumble Fish, la película de Coppola. Bueno, sí hay una brizna de cultura española. (1995)

Y esa parece ser la idea, ciertamente, no la desaparición de los referentes locales, de la cultura local, de la política local, sino que es un reenfoque de la misma, una nueva forma de mirar a la sociedad española que ya no tiene remilgos en ser o decir las cosas de una manera diferente a como son, sin hipocresías, y por tanto, tomando los referentes que necesiten para re-construirse.

En sus tres primeras novelas, *Lo peor de todo* (1992), *Héroes* (1993) y *Caidos del cielo* (1995), Loriga toma ese camino, el de mostrar la crisis que afecta a la juventud a través de los problemas que enfrentan atravesando la vida de la niñez –belleza, inocencia y esperanza- a la adultez, donde todos los presupuestos de la niñez se quiebran y luego cambian, centrandó las reflexiones simbólicas y breves, en protagonistas jóvenes. Luego su narrativa cambia el foco de sus protagonistas, que dejan de ser niños y dejan de luchar contra el mundo, se adaptan –o tratan de adaptarse a él- como en *Tokio ya no nos quiere* (1999) o en *Trífero* (2000), en los que explora las relaciones amorosas desde el interior y no ya como deseo o concreción parcial, sino desde la concreción pero ahora atravesada por la desesperanza, la frialdad y la lejanía. En *Ya solo habla de amor* (2008) se aleja un poco más de esa juventud mediante un monólogo en tercera persona, con un protagonista, Sebastián, que se encuentra abatido a causa de un fracaso sentimental. Esta novela, a decir de Amelia Castilla,

hasta ahora, parte de la escritura de Loriga se cimentaba en una cuidada mezcla de recuerdos y memoria, enmarcada en una estética en la que mandaba la road movie y el *peterpanismo* de los personajes. Su escritura, a base de pinceladas, parecía marcada por el alcohol, las drogas, el rock y una dosis no muy grande de sexo, pero *Ya sólo habla de amor* supone un cambio de registro notable. Se trata de su trabajo más experimental. (2008)

Mucho del análisis de las primeras novelas de Loriga se centra en el ímpetu punk, en el sentido de vacío y su descripción del paso por el *Wild side* de la ciudad, de su clase y de su propia personalidad, es decir, de la descripción de la marginalidad, el escapismo a través de las drogas, la música, los medios, el sexo, en suma, con los aspectos negativos de los textos. También se habla de su pasotismo, falta de compromiso social, sus excesos sin objetivo más que el mero hedonismo, su nihilismo, su consumismo y su

fascinación con lo más marginal de la sociedad y lo comercial. Pero poco se ha reflexionado sobre el *peterpanismo* de estas novelas y el proceso de aceptación de lo que se deja atrás, incluso en *Héroes* cabe hablar de cierta resignación o atisbos de esperanza. A pesar de lo malo que es el mundo y crecer, los sueños no se pierden en el crecimiento. Así, podemos notar que la novela primero establece la inocencia y la belleza de la niñez, para luego decomponerse:

Los niños del último curso se sientan en la hierba y esperan a que termine el verano para empezar a pensar en algo. Sueñan con ser astronautas pero el espacio no cuenta con ellos. Estarán tan cansados de esperar antes de que llegue el invierno que ya ni siquiera mirarán hacia arriba. (Loriga, 1996: 36)

El cansancio y el aburrimiento de la espera de lo que nunca llegará reemplazan las ilusiones de la niñez por algo más cotidiano. Así, un personaje le dice al protagonista:

- ¿Crees que hay algo que merezca la pena?  
[...]
- Supongo que sí.
- Joder, no me refiero a los Beatles, ni a Neil Young, estoy hablando de cosas que tú y yo podamos encontrarnos un jueves por la tarde.
- Bueno, entonces, supongo que no.
- Creo que vuelves a equivocarte. Estar aquí sentado bebiendo cerveza mientras los demás tratan de verle las bragas a una profesora de matemáticas... (Loriga, 1996: 45)

Es decir, ya no alcanzarán a las estrellas de rock –a los ángeles, como se desprende del texto que son las estrellas de rock-, ni siendo como ellas ni viviendo cerca de ellas –ya no serán astronautas-, pero nunca se pierden los sueños...

Yo quería ser jugador de fútbol y domador de leones y piloto y todas esas cosas que quieren ser los niños.

[...]

Pensé que tus sueños se habrían adaptado a las circunstancias a estas alturas.

Los sueños que se adaptan a las circunstancias no son sueños, se llaman anuncios y los utilizan para fastidiarte las películas. (Loriga, 1996: 169)

En otras palabras, ese *peterpanismo* que subyace a esta novela y que se encuentra en las otras dos, no es una mera queja o negación de crecer, es un espacio vacío que se trata de llenar y que en algún momento alcanza el punto de hacerse cargo o aceptar las

consecuencias, como en el final de *Caídos del cielo*, donde el hermano mayor termina muerto a manos de la policía. En otras palabras, se termina por aceptar la maduración resignadamente.

A veces me imagino con una mujer y un niño corriendo por la casa. Un niño al que abrazar y dar besos, tan pequeño que todavía no esté lleno de nada. [...] ¿Qué pasa con lo que has hecho? La responsabilidad sobre todas las cosas que hacías debería caducar, como las latas. ¿Cuánto voy a durar tal y como soy ahora?

Me siento como un negocio que va cambiando de dueño. (Loriga, 1996: 180)

Estas tres novelas poseen además la actitud punk, el acercamiento a la marginalidad tanto en los ambientes en los cuales se emplazan las acciones, los personajes con los que interactúan y el lenguaje coloquial que utilizan, cuestión que a su vez implica una crítica a la sociedad y a la contingencia de una manera indirecta; una crítica, al fin y al cabo, a lo propio. También es posible observar en ellas un giro hacia el mundo interior que se refleja en la subjetividad del relato mediante el uso predominante de la primera persona, y el encierro en el que se encuentran sus protagonistas, metafórico como el ocultamiento de identidad en *Lo peor de todo*, donde en realidad el nombre de Elder Bastidas es “robado” (1992: 31), o literal como en el autoconfinamiento del protagonista de *Héroes* en su habitación para encontrar respuestas, o personajes que se ocultan bajo una capa dura y desalmada –imagen creada por los medios de comunicación, el simulacro de Boudrillard-, como la real humanidad del hermano mayor en *Caídos del cielo*. Todas las novelas son fragmentarias y, aunque en la primera y en la tercera hay un relato ligeramente más hilado, todas se pueden recomponer a través de la relación entre los fragmentos y las subtramas, a pesar de la dislocación temporal, espacial, de la trama y de la identidad -de los personajes y/o del narrador-.

Estas novelas también poseen constantes referencias a la cultura de masas y popular, lo que apunta a una búsqueda de respuestas, de esperanzas, con formas de llenar el espacio en blanco con cine, música, televisión –aunque sea basura-, videoclips, etc. Vale la pena recordar en este punto que no son solo las influencias de los medios masivos las que pesan sobre Loriga, ya que él mismo ha reconocido la influencia de escritores como J. D. Salinger, Pater Handke, Marguerite Duras, Raymond Carver, y obras como *El lararillo de Tormes* y *La colmena* (Trueba, 2005); en *Caídos del cielo*

usa un epígrafe de Jack Kerouac y las palabras finales del personaje principal son una cita del *Ulises* de Joyce. Por otro lado, las técnicas de la imagen que usa en sus textos literarios las trabaja también como guionista y director de sus propias películas.

Como se puede apreciar, es cierto que en buena medida los productos culturales a los que hace referencia el autor son extranjeros, no tienen necesariamente relación directa con la realidad local ni se han adaptado a ella. Además, es muy probable que haya tenido contacto con estos productos, signos o símbolos culturales a través de los espacios virtuales, tomando en cuenta que hasta antes de su viaje a Nueva York, donde escribió *El hombre que inventó Manhattan* –donde de paso aparece William Borroughs–, debe haber tenido poco contacto directo con los elementos de los repertorios culturales que introduce en los textos. Estos productos culturales han pasado a formar parte de su cotidianidad como representaciones, pero al igual que los Beatles o Neil Young, la realidad de los mismos se encuentra casi en otra dimensión.

Con todo, nos centraremos en *Héroes*, su segunda novela, ya que esta es, a nuestro parecer, una de las más representativa en el uso de la cultura popular y de masas entre las obras de la vertiente que hemos apuntado durante esa época, principalmente porque es una novela que no solo usa la imagen como parte de la estructura de la novela, sino que la combina con elementos musicales, pero no en cuanto reproducción de letras de canciones, sino más bien como sugiriendo las mismas, insinuando el intertexto como el elemento que comple(men)ta el texto, lo que permite, a la luz de esta investigación, acercarse de mejor manera a las influencias de lo ajeno sobre la literatura desde el intertexto y, sobre todo, su apropiación. Lo que logra Loriga en la novela es acercar diversos repertorios culturales, principalmente anglosajones, con el fin de conformar un nuevo significante cultural.

En segundo lugar, la novela de Loriga muestra algunos rasgos relacionados con la crítica a la familia, a la sociedad en la que se encuentra y a lo nacional. Esta crítica, sin embargo, no es explícita, y se detecta en ciertas metáforas, comparaciones y en las propias descripciones de marginalidad, relacionadas con drogas, alcohol y el lenguaje cotidiano en esas situaciones.

## “Heroes” de David Bowie

*Héroes*, publicada en 1993 por Plaza y Janés, no solo irrumpe como la segunda novela del escritor, sino también como una obra que reafirma la senda tomada en la primera obra, aunque el acento puesto en los medios de comunicación en cuanto a la estructuración y motivos de la obra era algo que no se había visto de esa manera en el panorama literario español, mucho menos con la cantidad de referentes que utiliza Loriga para la reconstrucción emocional del protagonista y, por tanto, para explicar sus estados de ánimo y emociones a través del intertexto.

La novela es irreductible, porque en realidad no tiene una trama cohesionada y lineal, pero más allá de eso se puede entender claramente que un joven se encierra en su habitación y solo sale cuando el accidente de su hermano lo obliga a salir y viajar a Sevilla a encontrarse con él, volviendo a la vida que había dejado en pausa, recluido con su equipo de música y su televisor, repasando episodios de su vida, o dejando que los diversos componentes electrónicos –la música o el video- estimulen sus sensaciones y recuerdos. “Cuando tuve mi primera cinta de vídeo sentí algo muy extraño: almacenaba sensaciones que antes perdía dos o tres días después de haber visto una película” (Loriga, 1996: 72). El medio en este caso pasa a funcionar como un disparador de sensaciones como la magdalena proustiana; y, por tanto, todo lo que esté asociado a los medios de reproducción. En este caso se hace referencia al Betamax y a las cintas de video como un símil de lo que puede hacer un disco y su correspondiente reproductor:

Antes, cuando iba al cine, trataba de retener la sensación de Al Pacino durante mucho tiempo pero siempre se escapaba y lo que quedaba luego era el recuerdo de la sensación y eso ya no es lo mismo. Con el vídeo puedes tener la sensación aislada como un virus, y recuperarla siempre que quieras. Como el que se pone su sombrero favorito. Como las canciones. Puedes ponerte la sensación *Ligth my Fire* y salir a la calle (1996: 73)

Si tenemos esta cita en la cabeza, lo que más resalta a lo largo de la novela es que, a partir de la mención de una banda, un músico, un disco, una canción o siquiera un par de versos, se establecen diferentes relaciones intertextuales, como construir un hipertexto usando como *semas* las letras de las canciones, sus títulos o intérpretes. De hecho, estos intertextos son tan importantes que el mismo nombre de la novela hace

referencia a la canción “Heroes” de David Bowie y Brian Eno, y la novela está dedicada a Ziggy (Stardust), manifestación humana de un rockstar alienígena y bisexual, creado por el mismo músico para el disco conceptual *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the spiders from Mars* (1972), donde desarrolla la historia de este personaje, que además de adentrarse en temas como la composición del rock de la época y su artificialidad, de sexo y drogas, trae un mensaje de paz y esperanza para la humanidad, esperanza que coincidentemente tiene componentes que se relacionan con la aceptación que casi roza la resignación, punto en el cual se relaciona con el protagonista de Loriga: efectivamente los sueños pasarían a transformarse en meros mensajes publicitarios.

Ya solo desde aquí podemos hacer un recorrido por buena parte de la novela y su interpretación, ya que tanto la canción como Bowie y Ziggy, son fundamentales en el desarrollo de la misma. Si partimos por la letra de la canción que da título a la novela, podemos encontrarnos con al menos tres motivos que estructuran parte de la obra. La canción se abre con estos versos: “I, I will be king/ and you, you will be queen/ though nothing will drive them away”, que nos lleva directamente a la idealización de las relaciones de pareja que se muestra a través de la chica del pelo rubio, como sueño inalcanzable y sumamente frágil que se repite como leit motiv, en el que primero se presenta a la chica rubia:

apareció una preciosa chica rubia y alguien dijo cómo se llamaba, pero no me enteré, y se sentó en el suelo y el príncipe rana le pasó una guitarra y ella se puso a cantar con una voz que parecía estar agarrada a una cornisa con una sola mano y cantó algo sobre un corazón que pasaba la noche fuera de casa y que volvía siempre por la mañana destrozado en mil pedazos. (Loriga, 1996: 13-14)

La chica rubia no solo es presentada rodeada por un halo de cuento de hadas —“el príncipe rana le pasó una guitarra”—, sino que se la relaciona inmediatamente viviendo al límite y en constante desamor. En este primer encuentro ya se establece la idealidad de la chica rubia<sup>158</sup> y su aparente imposibilidad, que luego se reafirma:

---

<sup>158</sup> Cada vez que pensamos en la chica rubia como el objeto de los afectos del protagonista, no es imposible no pensar en la chica colorida de *Peanuts*, un personaje que no aparece como tal en la tira cómica, pero que es el amor platónico de Charlie Brown.



Cuando tenía catorce años todavía le rezaba y le pedía a Dios una chica bonita. [...] Bebíamos cerveza y le pedíamos a Dios una chica bonita. Sólo nos acordábamos de Dios para pedirle un chica bonita. (Loriga, 1996: 32)

La mayoría de los chicos de mi barrio decían que nunca conseguiría una chica como ésa. Porque su pelo era largo y rubio y porque sus ojos no miraban nada de lo que tenían delante.

Supongo que las apuestas a mi favor no superaban las de un caballo de tres patas. Pero nadie sabe a ciencia cierta qué viento sopla más fuerte en el corazón de una mujer.

[...] el día del cumpleaños de quien sea seguiré pensando que de todo lo que nunca he tenido ella es lo que más echo de menos. (Loriga, 1996: 42-43)

La letra de la canción continúa, y a medida que ambos como pareja se mantienen juntos aunque la sociedad o quienes los rodean se opongan, y solo por esa rebeldía ante el mundo serán héroes, *just for one day*. “You, you can be mean/ and I, I'll drink all the time/ 'cause we're lovers, and that is a fact”. Efectivamente el protagonista se muestra constantemente borracho o drogado, mientras ella se comporta lejana y fría en una relación que se puede destruir en la cotidianidad:

Cuando salga de aquí seré el único hombre para la chica rubia, y ella nunca comerá nada que yo no le dé, y yo nunca le daré veneno sin antídoto. [...]. No tendremos amigos y yo dispararé sobre sus enemigos y ella contra los míos indistintamente. Por las mañanas la dejaré dormir. Las cicatrices de nuestros golpes no durarán más de una semana. Para cuando las desgracias vengan a visitarnos ya nos habremos mudado. Lavaré los platos y beberé cerveza mientras espero a que vuelva del trabajo. Cuando me pregunte cómo me ha ido siempre le diré que todo ha ido bien y ella nunca sabrá cuándo miento. (Loriga, 1996: 93)

Y siguiendo este sentido, la canción apunta en su última estrofa, no solo esos desencuentros entre ambos en la realidad, sino la protección del otro a pesar del enfrentamiento: “And the guns, shot above our heads (over our heads)/ and we kissed, as though nothing could fall (nothing could fall)”, tema que nuevamente se repite en dos sentidos. Primero, en dos fragmentos en los que se habla de dos subtramas, una de ellas parecida a la historia de amantes en la que él es un delincuente: el protagonista cuenta una película acerca de un tipo que roba un supermercado y una chica que se enamora de él. La chica sabía que el chico le dispara a todo lo que se mueve y que eso no está bien, pero estaba enamorada y podía confiar ciegamente, tanto que a pesar de que “había disparado a niños y mujeres” y que el jurado “no podía mirarle a la cara” (1996: 116),

“sabía que él nunca iba a apuntarla con una recortada” (Loriga, 1996: 115), por eso ella lo seguiría amando incluso después de que lo frieran en la silla.

La otra subtrama habla de un chico de menos de quince que traficaba con “drogas de maricas” y que tenía una chica de poco menos de trece; fueron felices hasta que la chica empezó a salir con un chico con coche, mayor, “un mierda” que golpeó al chico. De la chica no sabemos, pero no suponemos nada bueno tampoco. Hacia el final de esta subtrama –un drama social que contrasta con el simulacro de la película anterior–, se da a entender otro *leit motiv* del libro: niños con armas, que en general apunta a la defensa de su niñez, de sus sueños y, paradójicamente, de su inocencia. Este motivo se repite en el texto: “la sensación de niño era fundamentalmente la de estar desarmado, y en las mañanas de las que estoy hablando la sensación era la misma pero peor, como estar desarmado para siempre” (Loriga, 1996: 17). En la canción “Johnny 99”, de Bruce Springsteen, la letra habla de un chico con un arma que se emborracha porque no encuentra trabajo, mata a un vigilante y se hace cargo de su condena (1996: 35). “Cuando tenía doce años la única pregunta interesante era: ¿Voy a ser siempre un niño o algún día mataré un elefante? La pregunta sigue siendo la misma.” (1996: 68). En fin: “Quién coño te sacó del cuarto? ¿Quién te enseñó a suicidarte? Dale la vuelta a la pistola y volveré a ser tu hermano” (1996: 142).

David Bowie es relevante al menos en dos aspectos de la novela además de la dedicatoria: él es quien junto a Iggy Pop abre la novela..., pero, en realidad la abre el chico que sueña que los busca en Moscú, porque recuerda que se hicieron una foto juntos ahí, pero cuando llega, después de mucho, ya viejo y cansado, un chico con una “cazadora de cuero roja” le dice que ya se fueron a Berlín. Luego, tiempo después, cuando fuera del sueño va a Berlín, Bowie ya no está y él cuenta ángeles con su chicha, y recuerda una frase de Bob Dylan: “Te dejaré estar en mis sueños, si yo puedo estar en los tuyos” (Loriga, 1996: 12). Bowie también cierra el relato, es decir, como dice en la misma obra: “Te apedrearán cuando les cuentes la historia de dos chicos que echaban carreras y buscaban atajos y nunca volvieron a encontrarse. No quieren historias con finales abiertos” (1996: 105), y el protagonista prefiere los finales abiertos, así lo apedreen, quizás por eso la novela termina con Bowie debajo de un ángel en Berlín<sup>159</sup>. El protagonista lo encuentra y están en silencio hasta que oscurece y Bowie le dice al

---

<sup>159</sup> Además Bowie cuida de los ángeles (1996: 39).

protagonista: “No tienes por qué preocuparte, aún eres demasiado joven para elegir” (Loriga, 1996: 179), como un mensaje de esperanza, pero no solo de esperanza, sino de una historia que continúa: todavía eres joven, te falta por crecer, aún tienes tiempo para elegir. Al menos suena esperanzador

La frase de Dylan estructura el relato, primero con respecto a la relación que tiene con la chica con la que está en Berlín, la “chica rubia” que es la idealización y a la vez la concretización de sus relaciones y proyecciones sentimentales; y después con respecto a los sueños que comparte con Lou Reed (1996: 86-87) y con John Lennon (1996: 147-148).

Estos músicos cumplen la misma función complementaria que permite identificar al protagonista con un estado emocional. Un ejemplo representativo es el de Billie Holliday: “Si pudiera vivir dentro de una canción para siempre todas mis desgracias serían hermosas. [...] Igual que las desgracias de Billie Holliday consiguen ahuyentar las mías, mis desgracias pasarían a ser el quitanieves de la puerta de otro” (Loriga, 1996: 127); otro el de Jim Morrison: “Sentirte como Jim Morrison no te convierte en Jim Morrison, pero no sentirte como Jim Morrison te convierte en casi nada. Yo nunca saldría a la calle sin sentirme como Jim Morrison o Dennis Hooper por lo menos” (1996: 73). La identificación, como se puede apreciar, tampoco se restringe a lo musical –también se menciona a Jimmy Hendrix, Red Hot Chili Peppers, Rolling Stones, Sex Pistols, entre otros-, así, Marlon Brando, Cary Grant, John Belushi o Fuller, cumplen una función parecida a partir del cine; la aparición fugaz de Louis Ferdinand Céline (1996: 152) y el asesinato de J. F. Kennedy, que pertenece a la cultura estadounidense, pero que ha sido distribuido mundialmente por los medios del mismo país, transformando el acontecimiento, tanto como varios puntos significativos de su historia, en productos de la cultura popular masiva que se han distribuido por todo el planeta. En la novela dice: “Cuando bajó a desayunar su madre le preguntó que tal había dormido y pensó que aquello era como preguntarle a Kennedy que tal le había ido por Dallas” (1996: 39), luego de que la noche anterior escuchara una discusión familiar, por lo que se logra colegir.

Con respecto a los procedimientos que se utilizan en la novela podemos hablar brevemente del zapping y de la relación constante entre música e imagen relacionada

con la televisión, que entrega como resultado el videoclip, que la novela usa a nivel temático:

Estaba sentado mirando la televisión con el volumen bajado, uno de esos dibujos animados japoneses en los que unos niños con los ojos inmensos tratan de destrozarse a otros niños con los ojos inmensos. Todos parecían estar muy cabreados. No eran más que niños pero tenían unas pistolas cojonudas y unas ametralladoras del futuro con cañones tan grandes como la taza del váter. Estaba viendo los dibujos y escuchando un disco de Red Hot Chili Peppers [sic]. [...] Subí el volumen de la música para que se ajustase a la energía de los dibujos. Funcionaba de maravilla. (Loriga, 1996: 24-25)

Pero también “funciona de maravilla” con la estructura de la novela en general, que se basa en la sucesión de historias, cuando logran algún tipo de desarrollo narrativo, y cuando no, son imágenes compuestas de imágenes que pasan sin una ilación evidente o diálogos que no necesariamente están inter-conectados, pero que el lector puede recomponer a la manera de un mosaico<sup>160</sup>, o más precisamente un videoclip que muestra un conjunto de imágenes puestas unas tras otras y a veces yuxtapuestas, pero siempre dinámicas, a pesar de las pausas que le dan ritmo a los fragmentos. Todo este conjunto se apoya a su vez en los intertextos culturales como complemento, generando relaciones hipertextuales<sup>161</sup>.

Si consideramos todo lo antes expuesto, es factible pensar que el protagonista se va identificando dentro del texto, principalmente de manera emocional, con los intertextos provenientes de la cultura de masas, porque siente que está vaciado y que debe acercarse a algo que lo identifique como individuo. El protagonista de *Héroes* no cree que los grandes relatos hayan muerto o dejen de tener cierta preponderancia en nuestras vidas, lo que sí cree es que “SE ACABARON LAS ESPERANZAS, y no me refiero a las esperanzas colectivas; colegios para todos, mantas y bocadillos y los chinos como hermanos, sino a las esperanzas personales, secretas y escondidas” (1996: 52-53). Lo que es necesario es (re)construir nuestro propio relato, más allá de lo que dicte la familia, la sociedad o la nación.

---

<sup>160</sup> Cabe destacar que consideramos que esta novela es evidentemente fragmentaria, pero no solo eso, sino que además el mismo narrador-protagonista sabe que su “testimonio”, esta narración subjetiva y ensoñadora, es un puzzle: “A veces me he sentido desnudo y a veces me he sentido como un puzzle en las manos de un imbécil, pero nunca he perdido una oreja. Por eso salí del cuarto” (1993: 16).

<sup>161</sup> Esta breve descripción puede observarse explicada de manera más profunda en Cristine Henseler (2011: 91-116) y Eva Navarro (2003).

## ***Héroes* de Ray Loriga, made in Spain**

Hay una cuestión que parece muy básica en la segunda novela de Loriga que muchos críticos suelen dejar pasar cuando hablan de la aparente apatía de la novela, de ese pasotismo que se refleja en la falta de compromiso político, comunitario, social, esas “lealtades restringidas” -¿a qué? ¿a quién?-, y es que la novela representa los espacios marginales de la sociedad española, y toda esa cultura extranjera es la misma cultura que se hace cotidiana en España a través de los espacios virtuales. Esa extranjerización es vista desde el país y con los ojos de su cultura, si asumimos que existe una cultura nacional a estas alturas.

Volvemos sobre la queja de Vázquez Montalbán: ellos no son de otra realidad, ellos no son extranjeros ni extranjerizantes, ellos describen el mundo que han visto, del que han escuchado, el que han vivido distorsionadamente, subjetivamente. Ellos, protagonistas como Carlos de *Historias del Kronen* o Matías Vicuña de *Mala Onda*, miran los espacios de la realidad a la que se acercan simulada por los medios –volvemos a Boudrillard-, estimulada por el sexo, las drogas, la música. A diferencia de ellos, sin embargo, el protagonista de *Héroes* se repliega sobre sí mismo, como un buen tema de rock psicodélico clásico.

Efectivamente, la ambientación de la novela a veces está situada en Berlín o Moscú –en los sueños que busca a Bowie-, en Australia –en aquel episodio en que un tipo intenta suicidarse porque la banda en la que toca quien narra no toca la canción *El tío que traga sables se corta el intestino cuando baila el twist*-, o incluso con comparaciones de convoyes de ayuda humanitaria perdidos en Etiopía, pero en ningún momento sale de España. De hecho, ni siquiera sale de su habitación, encerrado y rodeado de su reproductor de música y su televisor, hasta que se ve obligado a dejarla debido al accidente de su hermano: “Así que salí del cuarto y cogí un autobús para Sevilla, era la primera vez que iba a Sevilla resultó ser una ciudad bien bonita con esa absurda agitación de la exposición universal” (Loriga, 1996: 174). Todo lo que ocurre dentro de la habitación tiene que ver con sus sueños, sus deseos, sus recuerdos, sus decepciones, todos ambientados en el ambiente en el que se desarrolla: una fiesta en la que quiere cantar una canción para que la chica rubia le preste atención y no folle con el tipo con el que se ha encerrado para follar, pero no le sale más que una parte mal

cantada de *El novio de la muerte*, uno de los himnos de los legionarios, esto justo después de decidirse a replegarse y dejarlo todo para encerrarse en la habitación, en medio de una fiesta:

Cuando me empezó a subir el ácido pensé: bueno, se acabó. No puedo seguir con esto; el trabajo y la apisonadora RESPONSABILIDAD-CULPA- DIOS TE QUIERE-TU FAMILIA TE QUIERE-TÚ NO TE QUIERES PERO ESO SE PUEDE ESPERAR. Pensé simplemente: adiós, se acabó. (Loriga, 1996: 14)

La canción de los legionarios funciona como un intertexto, ya que el protagonista no recuerda otra canción que una relacionada con el nacionalismo español simbolizado a través de la legión y su himno para tratar de llamar la atención de la chica, y luego un chico de no más de quince lo golpea en la cabeza con una lata de cerveza para que se calle. En un ambiente de fiesta, borracho, drogado y rodeado de chicos en las mismas condiciones, recuerda ese himno precisamente. Luego del golpe, cae, abre la cerveza y se calla el resto de la noche.

El discurso de la responsabilidad, de Dios y de la familia está relacionado con los discursos nacionalistas, a los que se opone dentro de una fiesta. Los niega, corta con ellos y se repliega a buscar signos en esa habitación. El concepto que el protagonista tiene de la nación, se podría relacionar simbólicamente con el concepto que tiene de la familia o de los padres, como formación de discurso o autoridad, pero también podemos verlo directamente en un episodio de autocompasión que se desprende de ese pasotismo que se apunta:

Yo no quería ser pesimista. De hecho ser pesimista era lo último que quería en el mundo, pero todo lo que pensaba antes de quedarme dormido era triste porque no pensaba en mejoras sustanciales, sino en curvas y pendientes y precipicios [...] y otras cosas como aviones en los que pensaba escapar de España y es importante destacar que me cuesta casi tanto decir España como me cuesta decir el nombre de mi madre, lo cual al fin y al cabo justifica la aparición de ambas en mis peores sueños. (Loriga, 1996: 26)

Porque tanto España, la nación, como la sociedad, como la familia son parte del habitus del que hemos hablado, que rompe y moldea su imaginario a medida que va creciendo, “porque las cabezas, sobre todo si son casi nuevas y están considerablemente confundidas, se llenan con lo primero que entra” (1996: 27), y, quizás por lo mismo, por

no perder esos sueños, por ese *peterpanismo*, recurre a otros repertorios culturales dentro del mundo en el que vive, provenientes de otros mundos que se intersectan como los espacios virtuales y marginales que se abren en la noche para los chicos de clase media- alta. De este modo, desconfían de la nación:

Confía en los caballos y confía en las quinielas pero no confíes en un país que desayuna niños como tú y ten siempre en cuenta que todos los países, grandes o pequeños, desayunan niños como tú. Tampoco te conviertas en un completo imbécil porque las naciones saltan los escalones de diez en diez cuando caminan sobre imbéciles. Esta nación, la maldita España asesina de poetas y animales y todas las otras naciones. (Loriga, 1996: 113),

De la sociedad:

Es más importante tener la ropa adecuada que tener la información adecuada. Esta ciudad puede matarte de un millón de maneras distintas antes de saber qué coño ibas a decir. Es jodido. Pero así están las cosas. Sólo te queda confiar en los ángeles (Loriga, 1996: 36)

Y de la familia inserta en la sociedad:

Las penas del padre para el hijo. Las trampas del padre para el hijo. Las puertas que cierra el padre le pillan al hijo casi todos los dedos. Supongo que al principio soñabas con correr en pruebas de velocidad, y te ha sorprendido mucho verte metido en las de resistencia. (Loriga, 1996: 57)

Desean escapar de esas determinaciones porque han visto que existen otras formas de ser y de expresarse que no están restringidas a los límites territoriales o a las tradiciones nacionales, regionales, locales, urbanas o rurales, sino que también tienen que ver con la intersección de otras culturas, tanto en el mundo físico como a través de los espacios virtuales. Esas otras culturas corresponden a un mundo que se esconde de la televisión y de la música que se proyecta en los medios –el protagonista suele relacionar la TV con tetas, culos, coños (1996: 78) e idiotez (1996: 58) –, son el “lado B” de esa cultura del espectáculo: la muerte en soledad a causa del SIDA o el caballo –la heroína-, la degradación sin morbo y sin espectáculo, las víctimas de la falta de oportunidades y del mundo brillante que prometen los medios. Los chicos que han perdido los sueños y que se han perdido demasiado pronto:

Algunos de los chicos se han muerto y otros están en camas de hospital esperando. Como esa chica a la que todo el mundo quería, que murió en menos de dos semanas. [...] Nunca pensé que tuviera que mirar a la cara de tantos chicos muertos. (Loriga, 1996: 54)

Y es que en el colegio les habían dado esperanzas que superaban esos sueños, alcanzar una vida mejor con la educación, trabajo, ascenso social:

Cuando nos sentaban a todos en el patio del colegio sabíamos que las canciones estaban equivocadas [...]. Confiábamos como niños, esperábamos intranquilos como niños. Muchos se dejaron engañar como niños. Los demás están encerrados en mi cuarto. (Loriga, 1996: 55)

Todo lo que les quedaba era la rueda de hamster –un trabajo y otro, o el mismo cada mañana- y los sueños de perfección publicitaria que nunca se alcanzan. El mito de Sísifo de Camus.

La degradación y la marginalidad, esos niños muertos, se producen por el encuentro de dos espacios temporales que se yuxtaponen y que mencionábamos al principio del análisis de esta novela, a saber, la niñez relacionada con la ingenuidad, el amor y los sueños, y la adultez que es el arrancar de cuajo esa raíz sin dar otra posibilidad que la que ofrece en principio el habitus, lo tomas o simulas que lo tomas y lo haces tuyo: “Escribo mis oraciones en la sección de anuncios por palabras. Vendo mi corazón en parcelas. Las más caras tienen buenas vistas. [...] no siempre soy lo que quiero. De ahí la importancia del disfraz. El disfraz es la verdadera intención” (Loriga, 1996: 59). Porque es la gente de la ciudad, la sociedad la que te obliga a ser lo que no quieres ser: “La gente de la calle se está organizando, lo llaman patrullas urbanas y están dispuestas a arrancarte la piel por un solo agujero en tu cuerpo. Dicen que lo hacen por sus hijos pero no puedes creer todo” (1996: 65).

Entonces parece natural que quieran correr, que se quiera escapar, esconderse de la familia, de la educación, de la nación, desterritorializarse. Por eso quizás el protagonista habla tantas veces de escapar y de esconderse, o simplemente de estar en otro lugar que no sea donde se supone que debe estar, de ser quien se supone que debe ser. De hecho, cuando habla de la canción “Should I stay or should I go” de los Sex Pistols, se refiere en parte a un correlato de escape: o quedarse y simular, y



probablemente morir en el intento, o de las responsabilidades, las culpas, el amor de Dios y de la familia, alejarse de la presión, olvidar de dónde proviene y salir de noche para buscar esa reconstrucción, un espacio paralelo a esa construcción identitaria a la que tiende la sociedad: “Las carreteras están atascadas durante el fin de semana. Todo el mundo quiere estar lejos de donde ha nacido. Al menos el viernes por la noche” (Loriga, 1996: 61). Un alejamiento que lo puede llevar de vuelta a esa inocencia primera, a recuperar esos sueños como esperanzas: “Los mapas de los colegios en las películas extranjeras me alejaban de los países, pero de alguna manera me acercaban a los niños, como si la ignorancia de diferentes geografías nos hiciera a todos iguales” (1996: 109).

La noche, la fiesta y lo extranjero se transforman en un espacio de quiebre con esa sociedad, y de creación de lo propio también a partir de esos pedazos, pero en un espacio en el que pueden convivir los coloquialismos, neologismos, sexo, droga, música y otros excesos. La calle pasa a ser el ambiente en el cual se desarrolla esa noche, con sus “peligros”. Esto se devela en la novela en una subtrama de una banda de rock cuya descripción la acerca a bandas españolas como Sinistro Total o Eskorbuto, que toca en el año 1990 en la ciudad, en su mejor momento y luego de haber lanzado su mejor LP, *Dios sabe todo lo que sabemos de Él*, que alcanzó cinco número uno, y el sexto fue *El tipo que traga sables...*; en medio de todo, el bajista se volvió loco y mató al tecladista. Ambos fueron reemplazados por *Hoy* y una chica, respectivamente, y se sumó *Gracias*, un guitarrista nuevo, en la batería, un cubano de NY, de apellido Rastrillo, todos junto a *Polaco*, el líder. El disco es descrito como “el único disco que ningún adolescente enseñaba a sus padres y el único disco que todos los adolescentes tenían” (Loriga, 1996: 77). En ese entrecruzamiento, ese vacío que marca una adolescencia en un camino forzosamente largo hacia la madurez, se reconstruye a sí mismo parcialmente con el lanzamiento de este disco, de cada disco y con cada número uno. Ese es el espacio virtual, multicultural, de presente constante –noche, muerte, chisme, estrellas de rock, ángeles, chicas rubias que vuelven por las mañana con el corazón roto, etc.-. En ese espacio vacío cabe todo, pero especialmente aquello que parece más cercano, que se relaciona con nuestra propia narrativa. Ese espacio lo constituye *la movida* madrileña, un espacio que, además de todos los excesos, congrega todas las características que se oponen a la sociedad establecida, con el hedonismo y superficialidad que correspondía a una posición que parecía permanecer fuera del estatus social –como Loriga y su obra

respecto del campo literario español-, ambas características que respondían, entre otros a una búsqueda que ya no está ni de este lado ni del otro de las ideologías, de los territorios y de las tendencias artísticas.

Se hace necesario apuntar que la música, las drogas y el alcohol llenan el vacío del pasotismo causado por la deriva de referentes provocados por los estímulos, los sueños –estrella de rock, astronauta, futbolista-, que chocan con lo que al crecer les puede/quiere ofrecer la sociedad. Aún así, los jóvenes tratan de establecerse en un espacio propio, que no es ni lo nacional, ni lo social, ni lo familiar -lo único que en el caso del protagonista de la novela, lo hace mirar hacia el futuro<sup>162</sup>-, un espacio marginal, lejos de los adultos y del orden social, donde se reterritorializan todos los elementos del repertorio cultural que se manejen, sea el himno de la legión o los dibujos animados japoneses con armas “cojonudas”. Esos espacios interculturales, donde negocian, se coordinan y se oponen diferentes repertorios culturales, pertenecen a quienes manejan los códigos, el idioma, a quien “conoce los símbolos”, y desde ahí realizan (re)construcciones identitarias parciales y efímeras hechas a partir de repertorios culturales principalmente ajenos a la cultura local (Estados Unidos, Inglaterra, Japón), pero que sigue manteniendo rasgos locales.

Las representaciones contenidas en la novela son híbridas ya que contienen elementos estructurales derivados de la imagen y la música, además de un conjunto de intertextos locales y globales que se acoplan a la significación de la novela, ampliándola a través del tratamiento significativo de la intertextualidad. Además, podríamos incluso, dadas las relaciones expuestas, considerar esta obra como una novela de formación *sui generis*, pero su objetivo, la maduración, el crecimiento, se produce a medias o queda abierto, “eres demasiado joven para elegir”, y cierra la novela haciéndose preguntas acerca de cómo se verá. “¿Quién voy a ser entonces? ¿mi mujer será la chica rubia o tendré que ocultarle que no lo es?” (1996: 180). Esa es la pregunta clave ¿se cumplirán los sueños o tendrá que simular que los está cumpliendo? Y finalmente se pregunta “¿Cuánto voy a durar como soy ahora?”. El niño no ha crecido, el cascarón apenas tiene

---

<sup>162</sup> Durante casi toda la novela se yuxtaponen algunos fragmentos de recuerdos con el presente, y quizás, entre tanta desgracia y autocompasión, se atisban espacios de esperanza. Sin embargo, el único momento en que se habla claramente del futuro es simbólico, ya que justo después que ha salido de la habitación donde buscaba su norte, a causa del accidente de su hermano, se encuentra en la exposición de Sevilla en 1992: “Por las noches me metía en el país del futuro que estaba al otro lado del río y me disolvía entre los millones de personas de todas partes del mundo que visitaban la expo. [...] Edificios inmensos y naves del espacio y ríos y lagos y todo tipo de inventos del futuro” (1996: 174-175).

rasguños, no termina de madurar, no es completamente una novela de formación –que nunca que completaría si consideramos la vida como constante crecimiento-.

Si queremos verlo desde la perspectiva de lo que llamaría Bourdieu el “campo literario”, la obra de Ray Loriga irrumpe en el panorama literario español desterritorializada, con elementos que no se reconocen como propios dentro de la tradición literaria local, pero Loriga se establece en lo que los postmodernos llamarían *el intersticio*, y que en esta investigación preferimos llamar intersección: un espacio que recoge características de diferentes conjuntos y donde caben aquellas obras o autores en que esas características predominen.

#### **4.1.2. *Las películas de mi vida de Alberto Fuguet: entre dos tierras***

Antes de que Loriga publicara su primera novela, en Chile Alberto Fuguet ya configuraba en *Mala onda* (1991) un adolescente desajustado y vacío: Matías Vicuña, de manera similar a como hemos venido caracterizando a las obras *equis*. Esta es la primera novela de Fuguet y su segunda publicación; la primera es una recopilación de cuentos titulada *Sobredosis* (1990), que es la obra que realmente inicia la senda que decantaría en *Mala onda* y que finaliza de alguna manera con *Por favor, rebobinar* (1994).

Matías Vicuña, el protagonista de la novela más emblemática del autor chileno es el adolescente que encarna varias de las características de las que hablamos con respecto a la Generación X. Es un sujeto al que le cuesta establecer lazos emocionales si no es por medio de las drogas, ambientes cargados de sexualidad y alcohol, que la mayor parte de las veces que se encuentra en casa, sobre todo cuando está su familia, prefiere estar frente al televisor o hablando por teléfono. Prefiere la noche y se suele acercar a la marginalidad, buscar diversión con quienes no necesariamente pertenecen a su clase social, como ocurre en el Juancho’s, donde antes de socializar con la concurrencia, que pertenece a su misma clase social, se relaciona con “el gran Alejandro Paz de Chile”, un chico que estudia pedagogía en el “pedagógico”<sup>163</sup> y que se oponía a

---

<sup>163</sup> Una universidad que se ha dedicado a formar profesionales del área de la pedagogía desde que fue separada de la Universidad de Chile con las reformas educacionales de la dictadura. Esa universidad se consideraba dentro del régimen militar como uno de los centros en que se organizaba la oposición al

la dictadura pinochetista, pero al mismo tiempo sabe que en Chile no hay espacio para el desarrollo de la cultura –como explicábamos al comienzo de este capítulo-, y sabe que la única libertad posible se encuentra en el extranjero, para ser más preciso en Estados Unidos. Paz es quien le presta *The catcher in the rye* a Matías, obra clave que lo transforma. A partir de ella todo la obra alcanza el clímax: el protagonista escapa de su casa agobiado por las constantes peleas familiares y el desinterés de sus padres, sobre todo de parte del padre –*leit motiv* de la obra de Fuguet-, además de su propia necesidad de libertad, de construirse a sí mismo lejos de la familia. Ese escape lo lleva a los márgenes de la ciudad, donde ya no hay nada en inglés y con las únicas dos personas que establece comunicación es a través de una transacción comercial. No hay nada que lo identifique ahí, parece otro mundo: “Por las ventanas, muchas de ellas cubiertas por plásticos transparentes, aflora el ruido de la tele. Y las radios. Solo canciones de protesta, en *español*. Ni un tema *disco*” (Fuguet, 1991: 246). Está fuera de la “civilización”; ahí no hay edificios, apenas hay casas, en las que predominan las construcciones de zinc, y en las esquinas quemán neumáticos en señal de protesta. Matías sale de ahí subiéndose a un taxi que lo deja en el centro de la ciudad: “En el segundo piso de una fuente de soda, llamada Indianápolis, hay una luz roja y del interior aflora *Saturday night fever* de los Bee Gees. Civilización, pienso” (1991: 252).

En suma, Fuguet cumple con buena parte de las características que relaciona Henseler con la Generación X en el mundo: es una obra subjetiva, que se centra en el uso de la primera persona, con un chico adolescente que se siente cansado del mundo, aburrido, vacío a quién nada ni nadie le importa más que él, la chica de la que está enamorado y Alejandro Paz –lealtades restringidas-; también se acerca al mundo marginal a través del lenguaje –como consta en la cita de Ignacio Valente antes mencionada-, más como una forma de re-construir su identidad que como una forma de oponerse a la sociedad o gustar de los bajos fondos y los excesos. No llega a la violencia a la que sí llegan Extebarría, Loriga o Mañas, pero sí a los niveles de drogadicción, alcohol y sexo –antes de los dieciocho años Matías ya es un cocainómano-; desconfía de su familia que se cae a pedazos, no se fía plenamente en sus amigos, y el único amigo en quien confía, Paz, está detenido y apenas es liberado sale del país exiliado a Estados Unidos, dejándole al protagonista el disco *El coyote se*

---

régimen, y era, por tanto, constantemente vigilado, allanado; y era común que desaparecieran bastantes de los alumnos que asistieron a esa universidad durante la dictadura.

*comió al correccaminos* de Josh Remsen<sup>164</sup> —el rockero ficticio de la obra—. Sin nadie a quien recurrir más que a su padre, se reconcilia con él hacia el final, en una casa de putas y después de haber consumido cocaína. Las referencias a la cultura de masas, sin embargo, están a medio camino entre lo *poppy* y el *afterpop*, algunas de ellas funcionan como un mero indicador temporal, político o ambiental: la polera del Che en una fiesta en Brasil, Star Wars, Syd Barret, el programa radial chileno *El correo de Minería* de la Radio Minería, y un largo etcétera que se extiende a buena parte de las referencias pop. En este sentido la obra de Fuguet tiene una intertextualidad menos “activa” por llamarla de alguna manera, menos hipertextual, ya que solo refiere. La organización de la emocionalidad se produce, por ejemplo y coincidentemente, con Jim Morrison y con la canción “The End”, que aparece en su cabeza justo en el momento en el que está pensando si “mandarlo todo a la cresta” e irse de la casa, en una farmacia, pero ni siquiera aparece el nombre de la canción o los versos en inglés, sino “- ¿Padre? –Sí, Hijo – Quiero matarte. - ¿Madre? –Sí, hijo – Quiero tirarte” (Fuguet, 1991: 170), se entiende que es la canción aunque la cita no es literal, ya que la canción de The Doors dice “Father?/ Yes son/ I want to kill you/ Mother, I want to...”.

La obra tampoco es apolítica, aunque el protagonista parece no posicionarse —en un análisis más profundo nos da la impresión de que sí, pero no ahondaremos demasiado en ese sentido—. De hecho, la mera descripción de los personajes asociados o simpatizantes del régimen ya dice mucho de la expresión política, más allá de la actitud de “no estar ni ahí” del protagonista, la *mala onda* de la que hay que evadirse, el vacío y la soledad. Además, la obra se ambienta durante la semana de septiembre en que ocurre el plebiscito de 1980, que termina legitimando —mediante un proceso ilegítimo— el régimen dictatorial; por tanto, la selección de la época no parece inocente. Toda esa semana está tratada como un diario de vida, que va mostrando, con fechas como inicio de capítulos, de manera casi testimonial, y sobre todo, lineal, los acontecimientos. Al contrario de los X, de la actitud punk y de la vertiente que decidimos recorrer, esta no es una novela fragmentaria. Incluso, más aún, junto a *Las películas de mi vida* (2005), que correspondería, si la miramos desde esta perspectiva, a la precuela parcial de *Mala onda*, y *Missing (una investigación)* (2009), es la investigación para descubrir qué pasó

---

<sup>164</sup> La figura del correccaminos y del rockero ficticio que funciona como símbolo de confianza e identificación en un grupo reducido, también se encuentran en la obra de Loriga antes analizada.

y donde está el Carlos, uno de los tíos de Alberto Fuguet, del que no se sabe nada más que está perdido en USA, y que también aparece como personaje en *Las películas...* Estas novelas, así vistas, serían elementos que terminarían conformando un mosaico de saga familiar –al contrario de lo que propone en la *Presentación del país de McOndo*, como se recordará, hace algunos apartados atrás-, con mucha autoficción y metaficción que permitirían entender esa estructuración.

En sentido formal y temático, Fuguet cambia en la novela que viene a continuación de *Mala onda, Por favor, rebobinar* (1994), donde el personaje es más bien un joven que necesita recordar y lo hace a través de los medios, y el texto es más híbrido en cuanto a los géneros. En *Tinta Roja* (1998), el tema se enfoca de lleno en la muerte del padre, contrastándola con la maduración de un protagonista joven. En estas obras Fuguet se ve fuertemente influenciado por el *minimalism* estadounidense, cuya influencia más evidente es *The catcher in the rye*, y por tanto, J. D. Salinger, además de la semejanza temática con *Less than zero* de Easton Ellis, como apunta Adelaida Caro (2007)

Todas las novelas mencionadas hasta este punto tienen el componente del *bildungsroman*, que resalta sobre todo en la primera novela (Nieves, 2004). A pesar de que *Las películas de mi vida*, tiene algo de ese componente de novela de formación, predominan otras características como veremos.

### **No soy de aquí...**

El punto de inflexión en la narrativa de Fuguet lo marca *Las películas de mi vida*, por su fuerte carga de autoficción: tanto Beltrán Soler, protagonista de la novela, como Alberto Fuguet, nacieron en Chile en 1964, crecieron en Inglewood y Encino, California, para que la familia terminara regresando a Chile en 1974. Sobre todo por la estructura de la que se compone, que deja atrás finalmente la estructura lineal de su narrativa, esto a pesar de que el orden de las películas en relación al desarrollo de la familia y de Beltrán provoca la sensación de linealidad. La novela tiene al menos tres partes bien diferenciadas. La primera corresponde a una especie de bitácora, diario, o, incluso de guión cinematográfico, si además precisamos que se compone mayormente

de diálogo, y las especificaciones de los fragmentos de este apartado podrían funcionar como encabezado de los guiones cinematográficos<sup>165</sup>, en los que se enmarcan los diálogos con su hermana por teléfono, al comienzo, en medio y al final de la novela; el diálogo con la azafata, con la mujer que le encarga al niño que va de Punitaqui a Los Ángeles en el mismo vuelo que él; y el encuentro con la abogada de inmigración estadounidense –del lado de los buenos– Lindsay Hamilton, motivo fundamental de la obra. Una segunda parte que se correspondería con la lista de películas de su vida a modo de *attachment*<sup>166</sup> de los dos correos enviados a Lindsay y que constituyen el grueso de la obra. Y una tercera parte en la que se agrupan fragmentos como la presentación/prólogo de la obra, la conversación con el taxista y su currículum. De este modo nos encontramos con una novela fragmentaria, en la línea de las novelas que estamos analizando, no obstante, lo que prima sobre todo es la historia.

*Las películas...* se trata de casi cuatro días en la vida del sismólogo chileno Beltrán Soler, en los cuales se producirá una fractura que liberará la energía de un terremoto emocional que, posiblemente, cambiará su vida. Beltrán es un tipo solitario, centrado en sus logros académicos, de ahí la exposición de su currículum donde aparece que hizo su doctorado en la Sorbonne de París.

Al inicio de la novela leemos una conversación con su hermana mientras va al aeropuerto para tomar un vuelo con destino a Tokio, donde va a impartir clases como invitado un semestre, con escala en Los Ángeles –el aeropuerto que no tiene nombre, LAX (Fuguet, 2005: 81)–. En el vuelo conoce a Lindsay Hamilton que le cuenta que leyó el libro *Las películas de mi vida*, del director Lorenzo Martínez Romero<sup>167</sup>, hecho que estimula a Beltrán Soler a escribir las películas que están relacionadas con momentos clave de su niñez y su adolescencia, ya sea porque la trama funciona como

---

<sup>165</sup> Se hace necesario resaltar que los títulos de las películas en estos encabezados están traducidos al español y en la especificación aparece el nombre original en inglés. El título por lo general corresponde a la traducción que se hizo de los mismos para toda Latinoamérica, excepto en casos como *Westworld* (Chirshton, 1973), donde la traducción que se usa no corresponde ni a la traducción en Latinoamérica –*Oestelandia*– ni en España –*Almas de metal*–: *Vacaciones Mortales*.

<sup>166</sup> Prefiero el término en inglés debido a su carga sentimental e hipertextual, de vínculo en cuanto apego y en cuanto hipervínculo, carga que también posee la lista de películas dentro de la vida de Beltrán Soler.

<sup>167</sup> Este doble juego de simulacro y puesta en abismo es muy interesante. El libro que leyó Lindsay estimula la conversación que termina convenciendo a Beltrán Soler para que escriba las películas de su vida, que es la razón, colegimos, por la que se queda en Los Ángeles y finalmente pierde el avión a Tokio. Cabe destacar que el segundo epígrafe que usa en la novela es del libro *Les films de ma vie*, de François Truffaut, donde cuenta que se escabullía del cine escapado del colegio, y destaca que le se identificaba sobre todo con los filmes policiales y románticos, pero no necesariamente con los héroes, sino con los personajes débiles (Fuguet, 2005: 77)

correlato de su vida o del ambiente en el que se encuentra inmerso, o porque el acto de ver la película ocurrió rodeado de circunstancias particulares.

En el primer correo que le envía a Lindsay le escribe, en inglés, “I don’t know why I’m sending you this but... you’re the only one who got me thinking about all the movies of my life” (Fuguet, 2005: 79), y luego le confiesa que se lo envía no solo por esa razón, sino también porque no tiene a quién más enviársela, lo que tampoco le parece patético, porque fue ella la que lo llevó finalmente a *DVD Planet*, donde se conectó con su niñez a partir de las películas, subentendemos, que vio en la tienda. Por lo tanto, a partir de ese primer correo entendemos que las primeras veinticinco películas/episodios se referirán a la vida de Beltrán Soler y familia. En el segundo correo, enviado horas más tarde con las segundas veinticinco películas, pero ahora de su adolescencia.

En este punto, vale la pena detenerse en la estructura un momento. Hemos mencionado que dentro de los *equis*, una de las características es utilizar los medios como forma de expresión, en este caso las películas son seleccionadas porque las ata un lazo afectivo al protagonista, quien se identifica con ellas, y se transforman por tanto en esa forma, usando en este caso la estructura de los géneros del cine cuando la película es un correlato directo. De ahí el correlato entre el haber visto la película *Dumbo*, rodeado de chicos de todos los continentes que recién se habían bajado del avión (2005: 99), pero no solo eso: lo que más temía mientras veía la película era que, como al elefantito, lo separaran de su madre. Dentro de la relación de eventos del fragmento encabezado por la ficha de la película, se muestra, no obstante el alejamiento entre hijo y madre<sup>168</sup>. Otro correlato interesante corresponde a la segunda parte del libro, cuando su abuelo lo lleva a ver *Soylent Green*, título que se tradujo en Chile como *Cuando nos alcance el destino*<sup>169</sup>.

Además de esto, hay un elemento formal que está directamente relacionado con las TIC y que ingresa en la novela de Fuguet del mismo modo en que lo hará luego en Loriga, a través de las sensaciones y recuerdos que disparan las formas de distribución,

---

<sup>168</sup> A quien se relaciona con Chile, por su deseo constante de volver y su poca adaptación a la cultura estadounidense-whitetrash-latinoamericana avencidada en California. El padre es directamente relacionado con ese estado y con un ícono Steve McQueen estadounidense.

<sup>169</sup> La película trata acerca de cómo el protagonista descubre que el *Soylent Green*, la proteína que se supone de soya y que come la gente en la superpoblada Nueva York de año 2022, es hecha a partir de restos humanos, que corresponden a vagabundos y parias que desaparecen. La trama por tanto se relaciona con el Chile dictatorial a través de las desapariciones.



reproducción y almacenaje –memoria- que permiten las nuevas tecnologías, verdaderas herramientas ortopédicas que permiten aproximar episodios de nuestras vidas. Así lo explica el protagonista en la obra:

Existe, o existió, una foto de la vez que fuimos a ver la película [*El fabuloso doctor Doolittle*]. Cuando las cosas te suceden a una cierta edad, necesitas de ciertos elementos (fotos, recuerdos ajenos, películas super 8 como las que filmaba el abuelo) que te gatillen lo que tienes al fondo, escondido. Ahí entra esa foto: estamos todos (excepto mi para y mi madre). (Fuguet, 2005: 95-96)

Esa es la relación que se establece con el objeto técnico, una relación emocional porque permite rescatar o disparar diferentes episodios de la vida. Re-construir lo que se era o lo que se es.

Por otro lado, los referentes emocionales que usa cuando habla de la cultura de masas, no apuntan solo a filmes producidos en la California de su infancia, sino que también de otras latitudes. Durante la niñez evidentemente predominan producciones de Hollywood, matizadas por los musicales británicos, pero durante la preadolescencia y adolescencia, también aparecen películas argentinas, italianas y chilenas. Ahora bien, la primera parte de esta lista de películas, el primer *attachment*, se refiere a las películas que lo marcaron durante su niñez, en California, entre Inglewood y el patio trasero de la RKO, Encino. El segundo, corresponde al inicio de su preadolescencia –su llegada a Santiago de Chile se produce cuando tenía diez años, en 1974- hasta casi el final de la adolescencia.

El preámbulo que constituye la primera parte del libro funciona como una preparación para abrir la tensión entre la desterritorialización y la territorialización constante. La conversación con su hermana acerca de la muerte de su abuelo Teodoro Nyemeyer en El Salvador, a causa de lo que más quería: encontrarse en un terremoto –e irónicamente muere de un ataque al corazón debido al susto-; la conversación con la azafata al hacer el *check-in* de su vuelo, donde lo recibe un anuncio que dice “Welcome to LanChile, member of the One World *Alliance*”, sobre el que reflexiona a continuación, “*One World*, una vez fuimos un solo mundo. Un solo continente: *Pangea*. Un solo océano: *Panthalassa*” (Fuguet, 2005: 41), y ya no lo somos más, y a continuación mira las fracturas de la pista, que relaciona con terremotos, los mismos que separaron *Pangea*, los mismos que crearon los mares diferenciados, la unión tiende

a la separación mediante fracturas, mediante terremotos. Los territorios se rompen y se disgregan. A continuación, y en este mismo sentido aparece el recuerdo de París, a partir de un chico que viaja de Punitaqui –donde fue uno de los grandes terremotos de Chile en 1997-, lugar al que llegó a investigar al volver de París, una ciudad y un país que lo hicieron sentirse incómodo:

Me parecía alucinante estar de vuelta en un país en el que la tierra se movía y, sobre todo, me parecía una bendición estar lejos de esa ciudad y ese país que no se mueve, no se inmuta, cuyo suelo no presenta ninguna fisura. En Santiago, inserto en ese sector que alguna vez intentó ser parisino [...]. Aquí el asunto era verdad, aquí temblaba y temblaba de verdad. Aquí la tierra está viva, y por lo mismo era capaz de matar. (Fuguet, 2005: 50-51)

Los quiebres, las fisuras, los terremotos, la separación de la *Pangea*, la heterogeneidad es lo que le da vida a un lugar para Soler. Esas fisuras, esas fallas –también más allá de su mero sentido geológico-, coincidentemente se encuentran en California y en Chile, fallas que también se encuentran en la vida de Beltrán Soler.

Y finalmente, el encuentro con Lindsay Hamilton, que se sube al avión en la escala que el vuelo a LAX hace en Lima. Ella es una abogada que defiende inmigrantes en la frontera estadounidense. Es ella quien, en vuelo<sup>170</sup> dispara esa lista que, además, está relacionada con un libro que su abuelo le regaló cuando niño: *El libro de las listas*, y que termina siendo una revisión de su historia de vida, su forma de identificarse y su lugar de pertenencia, físico o no.

Las primeras veinticinco películas se inician con *Born Free* (Hill y McGowan, 1966; traducida en Argentina como *La leona de dos mundos*), que cuenta la adopción de un cachorro de león por parte de una familia humana a causa de la muerte de su madre a manos del padre de familia, un vigilante de una reserva en Kenia que es llamado a causa de un león merodeador en una aldea. En el caso de la madre de Beltrán, ella volvió a Chile a tener a su hijo un catorce de febrero de 1964, para luego volver a Estados Unidos, junto a su marido que solo había estado en Chile algunos días después del nacimiento de Beltrán. Ese es el primer desarraigo de Beltrán, nacer en Chile y volver a

---

<sup>170</sup> Uno de los pocos lugares que efectivamente puede ser considerado un no-lugar en el sentido de Augé, es decir un lugar que efectivamente no tiene ninguna marca diferencial de identidad y en el que nadie puede construir una historia, asumiendo desde luego que el avión comercial es una máquina transterritorial a la que no asignan una tripulación constante, que pudiera eventualmente identificarse como lo hace un camionero o un taxista con su máquina.

California como si fuera de ahí, porque su padre, sus tíos y sus abuelos ya se estaban radicando allá. De hecho, sus dos tíos, Javier y Carlos, tuvieron que enlistarse en el servicio militar e ir a Vietnam a cambio de la nacionalidad. Porque en realidad Estados Unidos representaba el lugar donde no tenían miedo al fracaso, aunque fracasaron igual, como californianos latinos.

Es por eso que Beltrán imagina Chile a través de la película de Disney *El libro de la selva* (Reitherman, 1967), donde relaciona el discurso de su familia paterna con lo que su abuelo materno, Teodoro Niemeyer, le cuenta de Chile y sus terremotos, con lo que termina relacionando lo “salvaje” de Chile –ese lugar donde los Soler lo habían perdido todo y donde “no es tan fácil ser poco y nada cuando se es algo” (Fuguet, 2005: 88)– y la película en función de la construcción de su propio imaginario. Una mezcla de habitus y proyección de un imaginario que genera o actualiza una imagen: “*The jungle book* siempre me ha parecido una película intensamente chilena, entre otras cosas porque me imaginaba Chile como un sitio salvaje, indómito e infranqueable” (Fuguet, 2005: 93).

Inglewood fue el primer lugar donde vivieron en California, pero el lugar del que verdaderamente se sintió parte fue Encino<sup>171</sup>. Encino no solo era el lugar donde había crecido en California, era el patio Trasero de la RKO, que estaba situada, y sigue estando, entre los estudios más importantes de cine y televisión. La historia del lugar y la identificación de Beltrán con él se relatan más o menos encarnadas en tres películas: *Qué bello es vivir* (1946) de Frank Capra, donde se cuenta la historia de Encino y cómo ahí se grabó la película, y las películas *Horizontes perdidos* (*Lost Horizons*, 1937), también de Capra, y *La aventura del Poseidón* (*The Poseidon adventure*, 1972), de Ronald Neame.

En la primera de estas películas, cuando se cuenta la historia de Encino, la profesora del colegio explica que en ese el lugar se filmaron guerras, westerns y dramas,

---

<sup>171</sup> Resulta paradójico oír de tanta queja de Alberto Fuguet sobre el realismo mágico latinoamericano, el uso de lo exótico o los estereotipos latinoamericanos y encontrarse en esta novela, por ejemplo con pasajes como la decisión de la familia quedarse en Inglewood: “Mi madre hizo que mi padre se saliera del freeway y se detuviera en el Valle de San Fernando, Justo al otro lado de Hollywood. La razón era clara: sintió que ese sitio podría ser un buen lugar para vivir” (2005: 119). Para luego aclarar que el verdadero motivo era la semejanza del valle con Chile –cuestión que es cierta, sobre todo con respecto a los valles centrales del país-. Otro episodio en el que usa el realismo mágico pero lo critica es cuando Beltrán vive su primer terremoto en California, en 1971: “Me levanté de la cama, abrí las cortinas, y en un acto digno de una mala novela de realismo mágico, caminé a la pieza de mi madre [...] y le dije: - Va a empezar un terremoto y va a ser fuerte” (2005: 145).

entre otros y, sobre todo, la película de Capra: “Encino no solo estaba cerca del cine sino que fue fundada sobre cimientos inconfundiblemente cinematográficos” (Fuguet, 2005: 121). Las ciudades y naciones tiene una fundación, una fecha de independencia, de liberación de tiranía, en resumen, de fundación de una identidad colectiva y soberana, y Encino fue fundada soberanamente sobre los cimientos de Capra:

Años después [...] me explicaron que Santiago fue fundada por el conquistador español Pedro de Valdivia, y pensé que tuve mucha suerte de haber vivido mis primeros años en un sitio colonizado por Frank Capra y James Stewart, y no por un grupo de españoles malolientes y resentidos que se escaparon de su tierra natal. (Fuguet, 2005: 122)

Si seguimos el planteamiento del simulacro y la hiperrealidad de Boudrillard, entonces el espacio en que se conforma el territorio con el que se identifica Beltrán Soler, que es el espacio de las películas, sería un espacio simulado, que estaría mediado y que no podría asentarse en la realidad porque se funda en la ficción. Sin embargo, ese espacio es también donde se guarda la memoria y tiene, por tanto, un sustento emocional, un apego y un intertexto *–attach–* con la identidad que se construye el protagonista de la novela. Es un espacio virtual que carga de sentido su existencia y que mezcla los espacios físicos con los espacios comunicacionales, como explicamos en el capítulo anterior, y que se transforma en cotidiano. De hecho, en la novela, más allá de los hitos históricos importantes –el terremoto en California, el Golpe de Estado en Chile–, los recuerdos apuntan a cuestiones cotidianas: ir al cine porque en casa hay un *babyshower*, quedarse una tarde viendo en la tele una película y asociarla a un suceso, por lo menos en la primera parte; en la segunda, Beltrán comenta que Chile le parece un país curioso, entre otras cosas, porque para ellos no es cotidiano ir al cine, sino un evento especial, liberador, que les permitía relajarse y descansar (Fuguet, 2005: 261).

Las otras dos películas se relacionan con las aventuras infantiles que vive Beltrán Soler al alero de Encino, lugar donde todos estaban relacionados de una u otra manera con el cine, en particular ellos, cuya tía, hermana del abuelo, Nora Niemeyer, estaba casada con el actor Yul Brynner<sup>172</sup>, y el resto tenían diferentes trabajos en los estudios, por ejemplo, los padres de Drew eran maquilladores de cine y televisión.

---

<sup>172</sup> Efectivamente Yul Brynner estuvo casado con una chilena que residía en París llamada Doris Kleiner.

En la novela, la película de aventuras y misterio de Capra, *Lost Horizons*, se relaciona con la forma en la que conocieron a Edward Everett Horton, una estrella del Hollywood dorado. El protagonista recuerda que él fue la única persona que recibió una manzana confitada para Halloween, ya que al poco tiempo apareció el mito urbano de una manzana con una hoja de afeitador que había rebanado la garganta de un niño. A partir de esa ocasión él, Drew Wasserman y Edward Everett Horton, pasaron tardes juntos conversando de cine.

*The Poseidon adventure* es la historia de cómo Drew, a partir de su obsesión con el cine logra re-crear y re-presentar películas y de cómo aquella vez logró involucrar a toda la pandilla del barrio. Drew era el mayor de los chicos que conformaban el grupo de amigos de Beltrán en Encino, y por tanto, el que podía entrar a ver películas que los demás no podían; al salir, él les contaba, explicaba y comentaba las películas a los chicos, para luego recrearlas con su cámara de 8mm. La película que quiso recrear esta vez, sin embargo, era ambiciosa: debía simular que una ola caía sobre la cubierta de un barco y se llevaba a la gente que estaba allí bailando la noche de año nuevo. La película en este caso no es un correlato, sino el motivo de la acción del relato, y a partir de ella el logro de la escena en que dejan caer desde el techo de la casa de Drew varios cubos enormes llenos de agua que terminan llevándose a todos los chicos que estaban bailando y celebrando el año nuevo una tarde cualquiera, mientras el director filma. Cuando la ola ya se ha llevado a todos, Drew grita que corten.

Encino es entonces el espacio idílico a pesar de sus *fallas*, un espacio que no es la ciudad y que se encuentra en medio de la *fábrica de ilusiones*. Un espacio que se encuentra con todos los avances de la modernización, en el sentido que lo entendemos desde el principio del capítulo anterior, pero alejado de las repercusiones que genera en las ciudades: el ruido, el trajín, la aceleración, las aglomeraciones. En Encino solo los niños están en la calle. Es una vida casi provinciana. Santiago, y Chile en general, no es solo ese espacio salvaje, es el espacio violento –los militares, la escuela, la familia, en general, las instituciones sociales-

## **El cine como espacio de reterritorialización.**

Cuando Beltrán llega a Chile, no solo le extrañan las costumbres del país, sino que primero llega separado de su familia, es decir, sus padres vuelven a California a hacer los arreglos para volver a Chile y a causa de esto tiene serios problemas para adaptarse, menos que los de su padre, quien finalmente no se adapta y vuelve a Estados Unidos, rompiendo finalmente la familia, pero muchos más que su hermana que se adapta fácilmente al país. En este contexto entendemos que sus padres también son representación de las dos culturas con las que comparte familiaridad, California y Chile, las dos tierras sísmicas. El padre representa el desarraigo y perfecto calce en la sociedad norteamericana, representado simbólicamente – y repetido hasta el cansancio- con su parecido con Steve McQueen; la madre es el anhelo de arraigo, o más bien dicho, el arraigo sempiterno a Chile, que es destacado por el protagonista, poco antes de la ruptura con el padre y el subsecuente abandono de la familia: “mi madre parecía que nunca hubiera partido de Chile y le dio la espalda a todo lo remotamente norteamericano” (Fuguet, 2005: 309)

Pero el problema de no tener tan claro de donde *es*, no es solo de él sino también de quienes lo rodean. Un buen ejemplo de eso y de uno de los quiebres de la relación con su padre se produce en torno a la película *Tiburón* (*Jaws*, de Steve Spielberg, 1975), cuando aparece en una conversación que mantienen en Chile –en inglés porque se deja entrever que el padre ya suple el español con ese idioma- y que redundante en una ida al cine a ver la película. A la salida del cine se encuentran con un gringo que había ido a ver la película con su hijo, quien había perdido un testículo a causa de los juegos violentos de los colegios de hombres en Chile, le cuenta el padre a Beltrán, y agrega: “Pobre cabro –dijo- es un gringo, no estaba acostumbrado. No fui capaz de responderle nada. Por qué ese niño era un pobre gringo y yo un chileno que tenía que entender cómo funcionaba todo” (Fuguet, 2005: 284).

Beltrán es efectivamente gringo. No sabe cómo funcionan las cosas en Chile y le parece un lugar extraño, hostil y salvaje, aunque Santiago de Chile en la segunda parte de los setenta sí empieza a sentir las consecuencias de una modernización acelerada, en plena dictadura. Si Encino es la inocencia, Santiago es empezar a caminar por el lado salvaje. El imaginario de Chile parecía haberse asentado en el protagonista porque

incluso su padre cree que es chileno, sin sentirse chileno. El otro chico era un pobre gringo, él sabía a priori cómo funcionaba todo porque había nacido “ahí”. Por otro lado, que el padre considerara a su hijo chileno cuando él mismo no considera a Chile como su patria, o más bien dicho, como la nación a la que él cree que pertenece, implica al menos un distanciamiento cultural. El padre considera que su hijo tiene una pertenencia relativa al lugar del que él como sujeto reniega.

Sin embargo, esta sensación de no pertenecer de Beltrán va desapareciendo poco a poco a medida que va adaptándose a la sociedad chilena, a punto de entrar a un colegio que se sentirá más o menos adaptado –“el McArthur”, lleno de tipos que vienen de otro planeta, como él (Fuguet, 2005: 319)-, y con amigos –Zacarias Enisman, por ejemplo-. En ese proceso, su abuelo lo reprende por usar un vocabulario soez, justamente cuando el quería mostrar la emoción adolescente de su generación, usando la expresión “Putá la huevada buena; las cagó –agregué, intentando decirlo en el tono adolescente de mi supuesta generación” (2005: 312). Ante la represión de la expresión, finalmente, Beltrán contesta: “Todos aquí hablan con garabatos. Se dice mucho la palabra «huevón». Se usa como comodín, puede usarse para cualquier cosa” (2005: 313). Y en el resto de los días que estuvieron en Viña del Mar, ciudad en la que fueron al cine a ver *Fuga en el siglo veintitrés* (*Logan’s Run*, de Michael Anderson, 1976), el abuelo se dedica a despotricar contra Chile y compararlo constantemente con California. De vuelta en Santiago, en pleno *Festival de la canción de Viña del Mar*, el certamen musical más importante de Chile, y en ese momento de Latinoamérica, aparece como seleccionado Florcita Motuda, un cantante y compositor chileno que en 1977 cantó en ese festival *Brevemente gente*, una canción que sonaba bastante experimental para el contexto musical Pop, en cuanto a género, del certamen. En esa ocasión, el intérprete salió a cantar ataviado con una jardinera –peto- amarilla, unos lentes oscuros de soldador y unas botas de seguridad. El festival pretendía ser por aquella época parte de la élite musical nacional popular masiva, una muestra de buen gusto para la gente<sup>173</sup>, por

---

<sup>173</sup> Se hace necesario recalcar que la aparición de este artista en ese festival, permitía un alegato político, estético o ambos, todas cuestiones que se oponían a la hegemonía de la élite nacional, cuyo poder era manejado por la dictadura. Es para coartar este tipo de alegato que la dictadura desarma todas las políticas sociales relacionadas con la educación, el mejor modo de cortar con los espacios de expresión artística, política y social, ya arrancada de cuajo la interacción social a punta de toques de queda y control de reuniones de gente. Así, como explicamos hace un par de apartados atrás, la protesta a través de la música durante esa época es relevante como intertexto, porque simbólicamente marca no solo una forma de rebeldía de Beltrán contra la autoridad de su abuelo, sino contra cualquier poder autoritario.

lo que no pasó a la final a pesar de los méritos de la canción. Juan Soler, el abuelo de Beltrán, opinó que un “payaso” así no podía pasar a la final de un festival serio. En cambio, el paso de la canción uruguaya sí fue celebrado animadamente por él, ente lo que Beltrán comentó, “solo le gusta porque es uruguaya”, y luego agregó, “le apuesto que si esa canción fuera coreana o boliviana, la encontraría mala”. El abuelo intentó golpearlo, pero el chico se movió más rápido, y sobre la marcha lo azuzó: “Cuidado, viejo de mierda, cuidado [...]. Dígame ahora que hablo como roto tal como la rota de mi madre” (Fuguet, 2005: 314-315).

Dos cuestiones se desprenden de aquí. La primera tiene que ver directamente con la madre. La madre es la que habla con garabatos, la que quiere volver a Chile desde California, la que se olvida rápidamente de todo lo “americano”, la madre indudablemente se relaciona con Chile, y cuando el protagonista le dice al abuelo que todos hablan así, es porque en su contexto se habla así. Tiene que ver un poco con su madre, tiene que ver un poco con Chile y tiene que ver con su generación, tiene que ver con el racismo de su abuelo, como delata el episodio dentro de las veinticinco primeras películas en el que Beltrán juega a los indios y vaqueros, siendo él un indio, lo que le pareció normal, ante lo que su abuelo Soler dice:

No somos indios, que nunca te digan que eres indio, porque no lo eres<sup>174</sup> —me dijo una vez mi abuelo Soler cuando se enteró de que en el barrio me habían asignado el rol de indio en un juego de *cowboys and indians*, por ser mexicano. Si mis padres hablaban español ¿qué otra cosa podía ser? Me pareció lógico, no me pareció un insulto. No conocía México, Chile no era más que un borroso recuerdo. (Fuguet, 2005: 166)

En relación con esto, el protagonista recuerda la única vez que su abuelo tuvo problemas con la ley en Estados Unidos, y fue a causa de que debe identificarse como *hispanic* para el informe de la policía, en el que constaba que había sido chocado. Ante la definición el abuelo se sintió humillado: “Mi abuelo no aceptó ser tildado de HISPANIC y fue llevado detenido por un par de horas hasta que un abogado lo obligó a abandonar sus pretensiones arias y transformarse en hispánico” (2005: 167).

---

<sup>174</sup> Aquí también se hace referencia a que en Chile se le llama *indio* de manera despectiva a una persona que es maleducada o que se comporta mal en diferentes situaciones sociales, como sinónimo del salvajismo y pobreza “cultural”.



En segundo lugar, a pesar de lo anterior y aunque parezca que Beltrán se ha adaptado totalmente a su contexto, tanto por el lenguaje como por la simpatía que tiene por Flor Motuda, en realidad, lo que parece cuestionar su abuelo es el medio que le permite construirse, es la expresión que permite ese espacio, el cine, la música –o al menos la simpatía que tiene por el músico- y la televisión –el Festival de Viña lo ven en Santiago por televisión-. Lo que Beltrán también defiende es su modo de aproximarse a su contexto, al lugar en el que vive, re-construirse de alguna manera, y el abuelo quiere que se construya a *su* manera.

Esta reconstrucción identitaria que realiza Beltrán ocurre principalmente a través del cine, que es el territorio donde toma conciencia de *su* lugar, que no es ningún lugar, o es más bien, en términos de esta investigación, un espacio virtual donde todo lo que no sea el cine en inglés queda suspendido. Esta epifanía ocurre cuando va al cine solo por primera vez a ver *Qué ejecutivo tan mono* (*The barefoot executive*, de Robert Butler, 1971):

De pronto, en la parte más graciosa de la película, un sentimiento de nostalgia completo y total se apoderó de mí. Me sentí de vuelta en el Valle, en el decadente y ajado cine Reseda, y la emoción, las emociones encontradas, el terror de hallarme en Santiago, tan lejos, con la certeza de que nunca iba a volver, me hicieron llorar como nunca había llorado en mi vida, como nunca lo he vuelto a hacer [...]. Quizás había perdido mi vida, mi contexto, mi idioma, pero al menos tenía este refugio. El cine estaba a oscuras, en el cine casi todas las películas eran gringas, en el cine todo era en inglés, en el cine podía llorar y nadie se iba a dar cuenta. (Fuguet, 2005: 289)

En pocas palabras, en el cine reterritorializa todo el conjunto de emociones, referentes, símbolos, que provienen de sus vivencias y mitos infantiles y realidad de paraíso perdido y adolescencia confundida. Pasa de un lugar paradisíaco, idílico y casi rural, a la selva de cemento, donde aún puede escabullirse hacia el lugar donde puede reconstruirse. Mientras vive donde sus abuelos, al lado de una excavación que permite la construcción del metro, y por tanto, silenciosa por las noches, sin ruido de vehículos a pesar de ser una avenida, y para ir de un lado a otro de la misma era necesario cruzar unos puentes que parecían “colgantes”:

Cerca de ahí, al otro lado del inmenso tajo, se ubicaba el cine Providencia [...]. Durante esos meses que vivimos en providencia de allegados, empecé a ir

mucho a ese cine, e iba en la noche, e iba solo. [...] de noche daba un poco de miedo porque parecían los callejones que siempre aparecen en las películas policiales, pero nunca vi a nadie, era tan complicado llegar a esa calle que ni los maleantes se acercaban. (Fuguet, 2005: 362)

Al final de la película que había ido a ver en ese cine comenta: “Durante *Amor en juego* me di cuenta de que las películas que de verdad te llegan siempre son acerca de uno. Entonces salí del cine” (2005: 363).

De todo lo anterior, lo primero que nos vuelve a la memoria es la cita de Truffaut que aparece en el libro y citada hace un par de notas atrás y pensamos que en realidad las películas policiales y las películas románticas eran las que identificaban al cineasta francés, que coincidentemente son las mismas que interesan a Beltrán en esta escapada al cine de noche, luego de cruzar puentes colgantes y callejones peligrosos. Así, *Las películas de mi vida* de Fuguet acusa la influencia de la cultura popular y de la cultura de masas, que se entremezclan y filtran la “alta cultura”, al mismo tiempo que elige de entre los repertorios que se le presentan –Inglewood, Encino, Caracas un lugar con subtítulos, Santiago, París, entre otros– para reconstruirse. Pero el lugar donde reconstruirse no es un lugar físico, sino donde exista cualquier medio de reproducción de películas, sino, de preferencia, el cine, un lugar que a pesar de su carácter público suele ser privado e íntimo.

Las fracturas, los terremotos, la metáfora de un remezón y quiebre en la vida, ligada al espacio geográfico y geológico, implican una inestabilidad de los cimientos, de las fundaciones que nos puede entregar la geografía. Encino está por sobre eso, pero no el Encino que sufrió el terremoto de San Fernando en los setenta, sino el Encino de Frank Capra y compañía. Pero no es solo un quiebre territorial, también es un quiebre con las tradiciones ligadas a ese territorio, el desarraigo, por un lado, y el renegar de su propia clase –que se suele llamar arribismo o abajismo, pero no discutiremos sus connotaciones-, por otro. Pedro de Valdivia no solo funda Santiago y conquista Chile, es el símbolo de una fundación inmaterial, un referente que define límites de lo que pertenece y no a un lugar, una línea que demarca quién es parte del conjunto y quién no, más allá de las características comunes, de las intersecciones. De ahí que efectivamente reniegue de españoles “resentidos” y “malolientes”, que como símbolo, insistimos, ponen límites a lo que no puede ser excluido con una línea imaginaria. Por el contrario, el territorio de Capra, aunque define Encino, lo trasciende y cruza todo un continente

para alojarse en Chile, o donde quiera que haya una sala de cine. El paraíso de Encino está ahí donde va, de hecho, también está en París, pero no lo reconoce.

Lo que más recuerdo de esos años parisinos es mi pieza y mi colchón; el McDonald's de Saint Germain; el restaurante vietnamita del viejo Lu Man; la FNAC subterránea de Beaubourg; Rafiq Isber, el físico sirio con quien compartía el frío departamento; los afiches de las películas viejas hollywoodenses en los cine-arte que repletaban mi angosta calle, y a los que nunca fui a pesar de que, de niño, y luego de adolescente, no hacía otra cosa que devorar la mayor cantidad de películas posible. (Fuguet, 2005: 48)

Es significativo que lo que recuerda de París no es propio de París: el McDonald's, un restaurante vietnamita, un físico sirio, los cine-arte con películas Hollywoodenses viejas<sup>175</sup>; el único lugar específico que recuerda es el FNAC, donde se venden productos culturales, sí, de Francia, un lugar que protege mucho su nación –de ahí la falta de fisuras-, pero que también vende productos culturales de todas partes, con predominio, fuera de sus productos, de los productos culturales anglosajones.

Quizás llame la atención que en París no haya entrado en los cines, pero hay que considerar que al inicio de esta novela Beltrán ha olvidado su paraíso infantil y está imbuido en la ciencia, a tal punto que siente que la facultad y el mundo de la ciencia es un lugar paradisíaco. Tiene un colchón en el departamento de geología de la universidad y parece no tener relaciones sentimentales. Su paraíso de Encino ha sido reemplazado por un paraíso racional y solitario del que lo saca Lindsay, el verdadero terremoto de su vida, el que lo hace tomar la decisión de no ir a Tokio e ir a El Salvador al funeral de su abuelo y a encontrarse con su madre, de sorpresa, sin que nadie le avise, la ponga en guardia. Su abuelo murió de un ataque al corazón por un terremoto, lo que más amaba y su madre sufrirá otro terremoto, el reencuentro con su hijo. Su madre, que representó y buscó a Chile durante toda la novela, se encuentra en El Salvador con su hijo, o eso suponemos a partir del final.

El problema es que el tradicionalismo de los adultos es el que lo obliga. El habitus que le impone su abuelo Juan Soler y que rechaza, el que le impone su abuelo Teodoro y que abraza –el hacerse sismólogo, reemplazar a su abuelo en la facultad, quedarse en Chile y olvidar sus fracturas-, dejando atrás a su padre, a su abuelo y en

---

<sup>175</sup> Paradójico, teniendo en cuenta que Hollywood es sinónimo de ventas, mientras que el cine-arte, en la concepción de la alta cultura, es lo opuesto.

general a todo ese lado de la familia olvidado en USA. Por otro lado, también necesita quitarse de encima el imaginario de su padre respecto a él y Chile, un problema se disuelve por sí mismo cuando el padre abandona a la familia.

Con todo, al final del libro no solo recupera ese lugar de reconstrucción, el cine, que durante esos días en Los Ángeles se transforma en *DVD Planet*, sino que se reconcilia con California y hasta busca a la familia del lado paterno –saga que continuará con la búsqueda de su tío Carlos, perdido en Estados Unidos.

La novela de Fuguet, no solo establece formas de representación de desterritorialización y reterritorialización, también es híbrida a causa del uso de los referentes de la cultura masiva y popular, de diferentes flujos culturales –España, Francia, Italia, Argentina, Chile, Estados Unidos, principalmente, etc.-, que generan hipertextos emocionales que ayudan a que el lector re-construya el discurso, su lectura; pero, además, es híbrida porque mezcla discursos dentro de la obra: currículo, fichas cinematográficas, *e-mail*, etc. Finalmente, Fuguet utiliza los espacios virtuales para construir su representación del lugar donde arraigarse, un lugar que no está en ningún sitio y en todos al mismo tiempo, paradójico, como casi todos los efectos de la desterritorialización y de los procesos de la globalización en general.

#### **4.2. Las (re)construcciones históricas de *localidades* ficticias o la reterritorialización de lo propio mediante el artificio**

La segunda oleada, *mutante*, de la que habla Henseler y sus características se extienden a toda esta segunda selección de autores. Sin embargo, dada la heterogeneidad de características que ya hemos advertido, se ha hecho necesario dividirla en dos secciones que, aunque no alcanzan para abarcar su extensa heterogeneidad, al menos permiten esquematizar dos formas que ha tomado esta vertiente tanto en Chile como en España. En ambas se mantienen varias de las características propias de la Generación X, como el espíritu contestatario y el DIY – tanto como, en la medida que se hace necesario, el *tell-it-like-it-is*, pero en un sentido de comunicación directa entre escritor y lector a través de, por ejemplo, los blogs-, que denotarían la permanencia del punk; la incorporación de la novela híbrida, tanto de

subgéneros literarios como de otros géneros, literarios o no, o estructuras de otros medios. Sin embargo, en esta segunda oleada ni la violencia, ni el sexo, ni las drogas, ni la actitud abiertamente nihilista tienen la misma preponderancia que en los noventa. Del mismo modo, las estructuras referenciales hipertextuales cambiarán el foco y ya no serán primordialmente los medios de comunicación ni la cultura de masas quienes establezcan correfencialidades o intertextos complementarios, sino más bien la tergiversación del pasado y las tradiciones, en un juego con la temporalidad y las relaciones entre lo urbano y lo rural. En el apartado siguiente, se resaltarán la relación con la tecnología, los discursos científicos y la destrucción total de la historia, los personajes y el tiempo, con una clara tendencia hacia la abstracción y estructuras matemáticas y lógicas como estrategias discursivas, derivadas muchas veces del intento de traducción de estructuras de las TIC, otras de la teoría literaria y otras más de la influencia directa de las ciencias duras.

En este segundo apartado del análisis, nos acercaremos a las tradiciones idealizadas o institucionales –historia oficial, símbolos nacionales- que aparecen dentro de las novelas y que se insertan en las obras por medio de la metaficción histórica y la autoficción para luego deconstruirlas mediante la parodia, la desacralización de símbolos y las estrategias de transitoriedad e incertidumbre de las identidades individuales o colectivas. Se falsean o cuestionan, por tanto, dos discursos que parten de su construcción como fundamento, la historia y la identidad.

En estas obras, la marginalidad ya no tiene que ver exclusivamente con la violencia, las drogas, la noche, los excesos, ni con vivir en dos latitudes diferentes. Esta, en primer lugar, se desplaza al eje temporal, donde se recoge el pasado histórico, sus símbolos y tradiciones, y se la proyecta a partir de artificios hacia el presente o el futuro, con el fin de contrarrestar el discurso oficial institucional de las construcciones identitarias colectivas, que margina otras construcciones. En segundo lugar, se inserta en las tensiones entre la urbe y sus centralización moderna, es decir, la marginalidad ya no se encuentra entre los laberintos de la ciudad, sino en el espacio liminal que divide la ciudad de lo rural, lo institucional de lo mítico, lo racional de lo pasional, de lo no reconocido.

Así, con respecto a la marginalidad temporal, en Loriga el tiempo presente era un monólogo interior interminable en su encierro, en el que se confundían medios de

comunicación o sus aparatos de reproducción, sueños –como idealizaciones y reposo-, recuerdos, emociones y realidad, con una proyección hacia el futuro, con final sugeridamente abierto. En la obra de Fuguet es un semi-encierro en el que en cuatro días y poco más, repasa su vida escribiendo un documento adjunto a dos correos electrónicos -¿los *attachment* habrán excedido la cantidad de megas permitidas por el servidor del correo electrónico?-, como forma de entender su presente y cambiarlo, a causa de un terremoto emocional.

Las obras en las que aquí nos adentraremos, vuelven al pasado para recoger de él lo necesario –no hay aculturación ni negación de las características identitarias que pueden relacionar a los sujetos de las obras- y utilizarlo como mejor les parezca estéticamente, con el fin de recombinar los elementos y amoldarlos a diferentes construcciones identitarias. La desterritorialización se producirá con la deconstrucción de la historia oficial y los símbolos nacionales –poniéndolos muchas veces el mismo nivel de la cultura popular o masiva-, del mismo modo en que se cuestionará la idea de identidad individual homogénea en el tiempo –los sujetos tienden a desaparecer, a disolverse, como los constructos colectivos-, y se reterritorializará a través de la (re)mitologización, en el sentido que lo hemos explicado con anterioridad, con todos los elementos de los repertorios culturales que se encuentren al alcance del autor, generando de este modo, una novela híbrida tergiversando los diferentes discursos que en ella se insertan<sup>176</sup>.

#### **4.2.1. España de Manuel Vilas: la identidad retorcida y multiplicada**

Varios días España está española

Cesar Vallejo - “*España, aparta de mí este cáliz*”

Adentrarse en la obra de Manuel Vilas es complejo principalmente por la capacidad combinatoria de elementos comunes que mezcla de maneras diferentes tanto en la poesía como en la narrativa o en la crítica. Hemos tratado de reducir la complejidad a su narrativa, pero sigue siendo complicado asumir obras como *España* o

---

<sup>176</sup> Incluyendo las imágenes, en el caso de Manuel Vilas, y las otras formas de hipertexto que aparecen en las novelas, ya sean de la cultura de masas o popular, urbana o rural.

*Aire nuestro* como una novela sin más cuestionamientos. Sin embargo, como apunta Jara Calles (2011), quizás la forma de dar sentido a este tipo de novelas es a nivel temático antes que a nivel estructural<sup>177</sup>. Ya volveremos sobre esto.

Quizás esta complejidad se deban a que, al igual que Fernández Mallo, Manuel Vilas está íntimamente ligado a la poesía, con una obra mucho más extensa que la novelística, incluso considerando, como lo hacen algunos críticos, el libro *Magia* (2004) como una novela más. Así nosotros consideramos que Manuel Vilas tiene en su haber cuatro novelas: *España* (2008/2012a), *Aire nuestro* (2009), *Los inmortales* (2012b) y *El luminoso regalo* (2013), en las que juega principalmente con la parodia, el intratexto, el hipertexto –entendido a la manera de esta investigación–, una fuerte relación con las TIC, y la re-escritura, tergiversación, parodia y re-creación de la historia y de las instituciones sociales; en pocas palabras, la revelación de que toda construcción social referida a la identidad es un constructo, o más precisamente, un artificio, por lo que se juega constantemente con la metaficción, la autoficción, la sátira, la ciencia ficción, etc., con el fin de desautomatizar las relaciones entre la historia, las tradiciones y las estructuras de delimitación territorial como el constructo conocido como España. Y en este sentido, una de las estrategias más interesantes de Vilas es la ucronía con fines anti-utópicos, es decir, desarticular las construcciones identitarias, ya sean colectivas o individuales, heredadas –habitus– con el fin de proyectarlas –imaginarios– al futuro o en un presente alternativo –donde Juan Carlos I es un rey culto y no viaja a África a matar elefantes, por ejemplo, donde Manuel Vilas es él y su padre, o donde en un futuro España no es ni siquiera un referente–. Todos los relatos terminan siendo líneas históricas paralelas, universos paralelos, como el relato que lleva ese nombre dentro de *España*.

Las novelas de Vilas son intertextuales o, viéndolas desde otra perspectiva, son una acumulación de *semantic waste* –en el buen sentido– o *semantic recycling*, justamente a causa de su no agotamiento en la reutilización. En este mismo sentido, pero retomando un tono más serio, el procedimiento de recoger material de su propia obra tiene que ver al mismo tiempo con la construcción que Vilas ha hecho de sí, como autor y persona, como narrador y como personaje. La recuperación de elementos de sus

---

<sup>177</sup> Su segunda novela, *Los inmortales*, ya no sigue las formas más extremas de novela fragmentaria de las que hemos venido hablando, aunque se mantiene en la línea de la parodia y el cuestionamiento de las tradiciones, la Historia y las identidades individuales y colectivas.

demás novelas o poesía para instalarla en una nueva producción y, además, el tratamiento de los personajes históricos y de la cultura de masas, resignificándolos, tal como lo hace con su propia obra, implican una constante mutación, de novela a novela, y dentro de ellas mismas. Esta resignificación pasa por el cuestionamiento de una identidad colectiva –por lo general, nacional, España-, o individual de los personajes o del narrador, además de las posibles identificaciones de estos, parcial o totalmente, con el autor real, Manuel Vilas.

### **Entre España y España... *España***

Al acercarse a *España* (2012a), dentro de la crítica hay dos discusiones que llaman mucho la atención y que nacen en el momento en que la obra ve la luz: si es una recopilación de relatos/volumen de cuentos o si es una novela, y si la obra es más bien política o histórica, sobre todo a partir del relato “Póker”, que habla de un concejal del PP asesinado por ETA, y del tratamiento que se hace de Juan Carlos I y otras figuras históricas.

El primer asunto no es sencillo de dilucidar, pero Paz Soldán, en su blog, nos pone en un punto intermedio entre las consideraciones de novela y libro de relatos:

Manuel Vilas y/o sus editores (DVD) se ha/n empeñado llamar novela a ese magnífico libro de cuentos que es España [...]. No creo que sea una razón comercial [...]. Tampoco creo que sea una cuestión experimental, porque esto de llamar novela a un engarzamiento de historias sueltas, en las que hay una misma atmósfera temática pero personajes distintos de un relato a otro, se ha hecho muchas veces. Ya lo dijo Tobias Wolf, un buen libro de cuentos es como una novela en la que los personajes no se conocen. Definición perfecta para el libro de Vilas. (Paz Soldán, 2008)

Primero que todo, después de apuntar la escasa validez de los cuestionamientos críticos en relación a la originalidad de los procedimientos –lo que se busca en realidad es el uso expresivo de todos los procedimientos y estrategias que existen a disposición, como la novela híbrida, al fin y al cabo, selecciones de repertorios culturales-, nos resulta paradójico que un escritor que formó parte de McOndo cuestione de este modo las características de la obra de Vilas. Luego, es importante recalcar que estamos de



acuerdo con el escritor boliviano cuando dice que la novela de Vilas es un “engarzamiento de historias sueltas” a través de una misma temática, o más precisamente “atmósfera temática”. El asunto es que esa atmósfera temática hace referencia a una cuestión cambiante, la identidad individual, y a una cuestión múltiple y heterogénea, la identidad de una nación llamada España, el concepto de lo que es, o podría ser, o no es España. Y desde esa perspectiva, el título ya marca el concepto múltiple y heterogéneo de nación, y estas características se van resaltando en su desarrollo a través de un conjunto de narraciones que muestran justamente esas cuestiones. Por tanto, para mostrar la irreductibilidad del concepto, se hace necesario que la obra también lo sea.

Ahora bien, supongamos que esta obsesión de Vilas por los autos en sus novelas, y en esta en particular donde aparecen un Seat 1500, Seat Barcelona, Citroën 2CV, Ladas, y en general por el transporte y el movimiento —en la novela se viaja en el tren de alta velocidad AVE, se viaja en moto, naves espaciales, se viaja al futuro y desde ese tiempo de enunciación se hace historia de nuestro futuro—, en realidad pretenda darnos un paseo por el concepto, mostrándonos viñetas, como los guías de museos, pero en un museo falso, donde todos son copias y versiones de cuadros originales que no existen. En ese caso, las viñetas serían los relatos, y nuestro guía, uno que necesita adaptar su explicación a cada viñeta, e incluso en esas viñetas, necesita cambiar. Si quizás la comparación parece confusa, hagamos el mismo ejercicio en una sinfonía o en un disco conceptual. En ambos casos hay un tema central, en el caso de la sinfonía con *leit motifs* que se repiten a lo largo del texto para resaltar la centralidad del tema y la sinfonía como su evolución y cambios. Por el lado de los discos conceptuales, no es más que el concepto que evoluciona según un ambiente que se quiera describir o evocar<sup>178</sup>; una idea, un concepto que se desea desarrollar histórica, emocional y/o identitariamente<sup>179</sup>; o simplemente contar una historia<sup>180</sup>. También, entre tanto viaje, podemos ver esta novela como una *road movie* semirural que se pasea por esas viñetas como por paisajes o pueblos para desautomatizar la visión que el viajero, extranjero — Como Johnny Cash cuando turisteo por la España profunda en *Aire Nuestro*- o de la

---

<sup>178</sup> *Ambient 1: Music for Airports* (1978) de Brian Eno, por ejemplo.

<sup>179</sup> Como, por ejemplo, *The wall* (1979) de Pink Floyd u *OK computer* (1997) de Radiohead.

<sup>180</sup> *Melody Nelson* (1971) de Serge Gainsbourg, por ejemplo.

urbe nacional. Por lo que aquello que podría funcionar como novela son los puntos que ese viaje va uniendo al interior de España, un viaje que además es temporal.

Desde esta perspectiva podemos justificar la obra como novela asumiendo que habla de un concepto que es irreductible, y como la novela es una forma reductible se hace necesaria su reformulación. Esta reformulación pasa por la fragmentariedad, pero esa sola estrategia no sirve para desarrollar el concepto que desea Vilas, de ahí que indague en las diferentes formas de construir una obra múltiple y heterogénea. Con esto no estamos tratando de sugerir que la obra está basada en las estructura de los discos conceptuales, pero, al menos, nos parece una explicación plausible para entender la novela un poco bajo la perspectiva que nos propone Paz Soldán pero sin reducirla a *una novela* en la que los *personajes no se conocen*.

Este no es el único juego/experimentación que propone Vilas en *España*. De hecho la obra está plagada de referencias cruzadas con sus obras, su biografía, figuras y datos históricos, obras de la literatura española contemporánea, del siglo de oro, de la generación del 98 y de la del 27, o de otras *tradiciones* literarias, canonizadas o pertenecientes a la alta cultura, pero desacralizadas, tergiversadas, puestas a la altura de la ficción o de la cultura de masas. Así, por ejemplo, en la novela se dice de Ernesto “Che” Guevara, en el relato “Vacaciones”, que su éxito mediático se debía a su perfil de estrella de Hollywood, aunque luego lo compara con Rimbaud y finalmente asevera que es más trascendente que este último. Patti Smith aparece obsesionada con Santa Teresa de Jesús; William Faulkner, Jovellanos y Gaspar Melchor eran eurocomunistas; a un joven catedrático de filosofía de la Universidad Complutense le gusta Paulina Rubio – “no estaba bien visto que un filósofo y profesor de filosofía como él tuviera gustos de esa clase” (Vilas, 2012a: 183); declaraciones como que “Camilo José Cela ha sido la escritora española más importante del sigloXX”, entre otras menciones y referencias. Lo anterior cruza todo el libro, como un artificio que desea desacreditar, desacralizar, desautomatizar, y al fin y al cabo, hacer mutar el referente real de estas figuras vaciándolos y otorgándoles un nuevo significado, tomando los elementos tradicionales de los repertorios culturales que le parecen convenientes y reutilizándolos dentro de la obra. Así, por el lado de la cultura popular española aparecen Miguel Bosé y Raphael – encarnando a la verdadera España-, Víctor Manuel, Nino Bravo y Peret, entre otros, pero también aparecen poetas canonizados de la literatura española como Vicente

Alexandre, Claudio Guillén, Jaime Gil de Biedma, Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, etc., en una especie de recibimiento al otro lado de la muerte, donde Borges es un personaje servil y cómico:

Borges quería traducirme al inglés de inmediato. “Me voy a poner a la tarea esta misma tarde, Don Luciano”, me dijo el argentino. La verdad es que Borges no me veía muy bien y a veces los cumplidos en vez de decírmelos a mí, se los decía a Juan Ramón Jiménez, quién se ponía muy contento y veía en esa confusión como un síntoma inequívoco de justicia divina. (Vilas, 2012a: 87)

Borges haciéndole cumplidos a Juan Ramón Jiménez y reconociendo a alguien “recién muerto” –el canon primero, y en él, los muertos más antiguos primero- como alguien que era muy superior a él, llamándolo “maestro” (2012a: 85), ese parece no ser el bardo. Evidentemente es y no *es* Borges, porque como toda metaficción que se precie de tal, debe tener un anclaje en la realidad, características comunes, como que Borges quería traducirlo al inglés, que era copista y que estaba absolutamente ciego, aunque su orgullo le impedía reconocer totalmente su ceguera –en más de un sentido-, pero elogiando, finalmente, a Juan Ramón Jiménez. Es claro el espíritu carnavalesco en este texto, pero no es solo el espíritu, sino que hay una intención de artificio, una intención de rebajar todas las divinizaciones que se han hecho de Borges. El escritor argentino está en el purgatorio, sí, pero también lo están los demás, una especie de paraíso literario español del siglo XX, desacralizado y reconociendo a un chico “joven”, un muerto “fresco” como alguien que se puede encargar de dirigir una revista literaria en el purgatorio.

La estrategia no pretende solo mostrar a los escritores como una figura humana – después de muertos, claro-, sino más bien intervenir órdenes dados por los datos que manejamos a partir de la experiencia –que, debido a la inversión o tergiversación de los acontecimientos, desata el humor en muchos de estos textos-. Es decir, Borges como un secretario servil, conociendo la figura del Borges persona y escritor, es difícil de concebir, y esa inversión resulta graciosa. Pero qué ocurre cuando esa inversión está dada por la figura icónica de Juan Carlos I: Juan Carlos I el saludador (Vilas, 2012a: 173) o Juan Carlos I, el personaje de la novela *Ya nadie ama a Jesucristo*:

[En la novela] había una visión de España original y diabólica, a la vez que una llena de sorpresas, como por ejemplo el hecho de que uno de los personajes principales fuese Juan Carlos I, convertido en la novela en un rey cultísimo,

políglota, especializado en literatura alemana, dedicado a la edición literaria y a la filología y también a la ciencia. Juan Carlos I organizaba en Madrid el mayor Congreso conocido sobre la obra y figura de Kafka [...]. La novela fracasó. (Vilas, 2012a: 72)

Pero no fracasó porque no fuera buena, o porque él autor no fuera un buen escritor, sino porque la crítica lo destruyó y muchos robaron de sus obras, al menos esa es la historia que cuenta el relato “*Ya nadie ama a Jesucristo: historia de la narrativa española contemporánea*”. Pero ya volveremos sobre esto. El caso es que Juan Carlos I, como Rodríguez Zapatero, como Aznar, como “el catalán Colón”, como Felipe González y Franco, cuyos hijos son los únicos hijos ricos de España, como dice en la nota 29 del relato “*Esplendor en la hierba*” –que nos parece el mejor relato de la obra de Vilas–, parecen ser diferentes a Borges, porque se asume de inmediato una crítica, una carga política contra ciertas figuras que funcionan como símbolos nacionales, como referentes de la cultura popular y como comidillo de la cultura de masas, además de como figuras y autoridades políticas. Estas figuras y las “críticas” que se hacen dentro de la ficción tienen esa carga en la medida que el referente real sea Juan Carlos I, pero la persona que tiene el cargo de Juan Carlos I, anterior rey de España, no es exactamente *ese* Juan Carlos I, sino un personaje de una novela que está dentro de un ensayo acerca de la novela, que es parte de una novela con una estructura muy *sui generis*, y que lo utiliza en función de una mutación identitaria colectiva, antes que como una figura colectiva. Puro artificio. Pero la lectura de esa novela, dentro del ensayo, dentro de la novela, ha provocado que muchos vean en la narrativa de Vilas, sobre todo en *España*, una fuerte carga política (Fernández Porta, 2008; Salazar, 2008). Evidentemente esto no tiene que ver con el reconocimiento o no del artificio por parte de los críticos, sino con que verdaderamente lo que se dice de Juan Carlos I como de los demás personajes está íntimamente ligado con lo que esos nombres refieren, es decir, no es que consideremos que el rey Juan Carlos I se haya dedicado realmente a la filología. Su perfil no es necesariamente el de un hombre dedicado a las humanidades, sino un hombre de armas, quizás siguiendo el consejo del Quijote, y quizás del mismo Cervantes.

En resumen, efectivamente la lectura política de la obra no solo cabe sino que es completamente pertinente, sobre todo si consideramos el relato “Póker”, donde unos miembros de ETA, al parecer dos hombres y una mujer, matan al concejal del PP de veintinueve años, Manuel Vilas. Pero es a la vez reduccionista y reductora, porque la

obra de Vilas tiene un alcance mucho mayor que se va a establecer desde la identidad nacional y la identidad individual como constructos artificiales, que no son fiables y que no responden a la realidad como la conocemos, como nos la han construido, como la hemos construido. De ahí que el tema realidad-historia-ciencia-ficción sea recurrente en casi todos los capítulos.

### ***España y el traje nuevo del rey***

Es a raíz de lo anterior que los referentes históricos son símbolos nacionales más que figuras meramente políticas. Lo que parece pretender Vilas es poner de relieve la inconsistencia narrativa de la identidad nacional fundada en estos símbolos, y la demostración de esa inconsistencia es que efectivamente quienes receptionan e interpretan la narración de Vilas asocian la figura simbólica referida a la identidad nacional y su cuestionamiento con su referente real.

Incluso, en el mismo relato antes mencionado, uno de los terroristas de ETA, al parecer la mujer, asume que lo que deberían estar haciendo es destruir los símbolos de España –“matar obispos y senadores, ministros y generales, al rey de España...”-, la cabeza de sus instituciones, pero apenas tienen cojones para matar a “estos desgraciados, estas nenazas poshipánicas”<sup>181</sup> (Vilas, 2012a: 94). Aunque no serían necesarias esas muertes si España estuviera “acabada y nadie quiere morir por ella”, teoría del terrorista B ante los llantos de Manuel Vilas, el concejal. Y a pesar de ser albañil, a pesar de pertenecer a la misma clase social –trabajadores- que los terroristas, a pesar de que tenían en común a Patti Smith y la película *The vikings* (R. Fleischer, 1958) con el terrorista A, a pesar de que Manuel no tiene ninguna lealtad para con Aznar, el PP o incluso España, su única lealtad era para con él mismo, aún cuando este pareciera un sacrificio por la nación y en oposición a la nación vasca que propugnaba ETA. Ante esto reflexiona Vilas casi *in extremis*:

---

<sup>181</sup> Creemos que con “poshipánica” se refiere a los ciudadanos que ya no hacen nada por una nación, por un sentimiento nacional o patriótico, sino por un afán económico, como el que movió a Manuel Vilas, a postularse como concejal del PP y ganar.

Para qué rebajar las palabras, para qué decir sacrificio donde la palabra real es mierda. Es lo que me ha querido decir B y lo entiendo. ¿Por qué tengo que morir yo si soy tan joven y dulce? Por cuarenta mil pesetas y por un futuro que se abría, porque parecía que por allí se iba a alguna parte: un buen trabajo, una carrera política, una vida. (Vilas, 2012a: 95)

Una ambición personal antes que la conciencia de estar trabajando para el PP o para un estado, o siquiera ser parte de una nación. ¿Dónde estaba la gente que lo podía defender? En las calles ¿Y su rescate? Nunca llegó y lo mataron de un disparo en la cabeza y otro en la boca.

Sin embargo, la idea de nación que anida de los terroristas a través de la pareja de opuestos excluyentes español-vasco y en la ecuación concejal del PP igual a “perro español”, dos imaginarios proyectados sobre la figura de Manuel, es una idea homogénea, sin matices. Este imaginario parece incongruente considerando que el terrorista A tenía dos cosas en común con esa “maricona española” –como los cojones de ETA, con lo que serían tres cosas- que no significaban nada, algo que superaba la construcción de ETA y que lo acercaba a los españoles por el lado extranjero y de los cojones. También es posible apreciar la incongruencia nacionalista cuando cuestionan a la terrorista por ser “más comunista que vasca”.

Y es que la idea de la nación española tiene diferentes matices, es múltiple y sigue siendo la misma. Por ejemplo, la literatura en España, la literatura española, delimitada en su sentido más ideal, histórico y nacional, nacionalista, como tradición literaria española, se muestra de manera alegórica en los dos relatos que componen el capítulo III, “Historia de la literatura española contemporánea”. En el primer relato “*Ya nadie ama a Jesucristo...*”, que ya adelantamos, se cuenta la historia en primera persona de un crítico que se encarga de hundir a un joven talento narrativo al punto que es prácticamente olvidado en vida, pero canonizado después de muerto, una justicia poética que cierra este primer texto, atormentando al crítico con el éxito del escritor que lo rodea. El siguiente relato, “Rarezas del reino de Dios”, es del lado del escritor. Esta vez un poeta que es medianamente conocido en Zaragoza, pero que sueña con alcanzar el reconocimiento de Madrid, porque si no lo reconocen en la capital, no existe.

La oposición entre urbe y provincia, una especie de ruralidad globalizada<sup>182</sup>, se hace patente en el relato: si no lo conocen en Madrid no lo conocen en ninguna parte. Lo primero que se le ocurre a Luciano Gracia ante el poco reconocimiento de la capital es la falta de don poético, y que el reconocimiento se debía al don de los amigos: “Lo que sí existía era el don de tener amigos en sitios importantes, y desde Zaragoza, y desde mi situación de vulgar empleado, de tipógrafo mal remunerado” (Vilas, 2012a: 83). Es decir, no es solo su situación provinciana la que le impide tener amigos influyentes, es también su condición social: “Ahora sé que era una desesperación de clase social: la forma de redención que había elegido era la poesía y era una forma defectuosa” (2012a: 84). Por lo mismo es un hombre, que como el protagonista de Loriga o el de Fuguet, pretende zafarse de su clase social, de su raigambre provinciana para ascender al parnaso de los poetas canonizados, desde Madrid, y por tanto, redimirse socialmente -¿arribismo?-, salir del lugar al que se supone que pertenece. Así, finalmente se pregunta:

¿Me sirvió para algo la poesía? Es una pregunta lamentable. Los poetas que fracasan no merecen ninguna consideración ni ningún perdón [...] algo se nos recuerda, lo suficiente como para que esa risa nazca del conocimiento de lo que fuimos. Es imposible reírse de los olvidados absolutos. Es imposible reírse del vacío, del anonimato total, de la ausencia de nombre. (Vilas, 2012a: 84)

Aquí hay varias ideas interesantes. La primera es la idea de fracaso porque la poesía no le permitió la desterritorialización y la reterritorialización del lugar al que él creía pertenecer, el parnaso, el reconocimiento y el ascenso social. En otro sentido, podemos entender también que la poesía para el protagonista es un arte que solo pretende el reconocimiento simbólico, social y económico, representado por la canonización del sistema literario nacional, canonización que vendrá de parte de los críticos, y por extensión como especialista, de toda la alta cultura, cuestión que conlleva el reconocimiento de la élite social, que no el popular necesariamente. A esto también debería sumarse cierto reconocimiento económico, ya sea a través de premios o a través

---

<sup>182</sup> ¿Lo rural es directamente hoy parte de lo global sin ser mediado por las ciudades? Como lo explicamos en el capítulo dos, la respuesta debería ser afirmativa, y a partir de ese punto de vista, lo rural y lo provinciano serían márgenes de lo global si consideramos a las ciudades como sus nodos de conexión, siguiendo las teorías de Castells y Borja (1997), pero en realidad, la diferencia entre los espacios virtuales creados desde lo rural difieren de los urbanos en que estos últimos pueden establecerse desde hipertextos urbanos que suelen poseer en promedio mayor heterogeneidad cultural.

de las ventas de su obra; y, finalmente, la idea de ser alguien, es decir, la idea de trascendencia. El hecho de llegar a ser conocido en Madrid implica que su nombre será recordado a través del canon, y por tanto, conocido. Si no lo conoce nadie, pero al menos se ríen de él, será lo suficientemente conocido para que alguien se ríen de él, pero si ni siquiera se ríen de él en Madrid, en Zaragoza o sus nietos, es que, simplemente, no existe, ni siquiera estaría en los márgenes de la historia de la literatura española.

La estrategia de Vilas, deconstruir el concepto de España en cuanto nación, toma diferentes formas a lo largo del texto, un poco más que la cantidad de relatos, al menos. Las que hemos visto tienen que ver con la deconstrucción de sus símbolos y con un quiebre de expectativas, solucionando en los relatos anteriores mediante el quiebre de lo fantástico. En el primer relato, mediante el fantasma del escritor que persigue al crítico, y en el segundo, mediante el reconocimiento, en el purgatorio, entre parte del parnaso literario español, y latinoamericano –por ahí también andaba Neruda dando vueltas inconexas-. El narrador nos habla desde ahí, desde el purgatorio, pero Manuel Vilas nos hace de médium en el texto. Estos relatos ponen la tradición literaria española en un constructo fantástico, como fantástico es el constructo, que en su alegoría apunta al sistema literario español, sobre todo con la introducción de la metaficción.

Y contra el constructo de la crítica literaria es que apunta en una nota al pie de “El esplendor...”, donde muestra a través de la reflexión acerca de la corrección literaria del lenguaje que existe un el sistema literario español, si es que se puede hablar en esos términos, que necesita de una “*formalidad lingüística*” que haga formalmente literatura a la literatura. Así delata que la literatura española necesita de un conjunto de preconcepciones arbitrarias para definir qué es o no literatura. No obstante, tampoco vale decir que si el español tiene mal uso de la lengua este deba trasladarse a la literatura, porque, “la literatura española no es española. Es otra cosa más importante, coño. Además la vida española no sirve para hacer literatura” (Vilas, 2012a: 209)<sup>183</sup>, y es que España es inenarrable, como la vida española, es múltiple y heterogénea. Sin embargo, la vida de *España* sí es narrable, como todo escritor de verdad lo sabe. Incluso

---

<sup>183</sup> Manuel Vilas hace explícita esta concepción en el texto antes de publicar *España*, en un artículo en el que comenta *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo, donde indica que el autor de la obra renuncia “a la realidad española, porque tal vez para él no tiene fundamento mítico” (2007)



lo sabe el editor de la misma novela que tenemos entre manos, porque cuando la editó, el sí supo lo que era *España*:

[E]s lo que cabe pedirle a un literato español, que hable de España, esa desconocida ¿Quién conoce España? Tal vez su editor, Sergio Gaspar [...] decide editar este libro llamado *España* y que trata de *España* y no de España, que siempre se escapa. (Vilas, 2012a: 210)

Y es que *España* es una ficción y no puede hablar de “esa desconocida”, de España, porque es justamente una desconocida, es demasiado amplia para abarcarla, para acotarla e introducirla con un texto que no es infinito, no queda otra cosa que ficcionalizarla, y a través de esa mutación hacia la ficción mediante un conjunto de estrategias, transformarla en un artificio en el que se disuelve España. Para ser más precisos, en el fragmento “El editor Sergio Gaspar interviene en el Máster de gestión espiritual. Aula magna de la facultad de teología de la universidad de Zaragoza”, como anuncia el título, el editor del libro, esta vez no como referencia hipertextual –ya que a partir de su decisión nace el texto de *España*, del mismo modo en que Brod decide que Kafka sea Kafka al editar sus textos-, sino como personaje dentro del texto, dice delante de los alumnos del Máster:

Pero ¿no es el tema de España el tema de las novelas que nos interesan? [...] ¿de qué podemos hablar con conocimiento de causa? Claro que para ustedes España es una realidad inexistente, y, créanme, para mí también lo es; incluso más que para ustedes. Si ustedes deciden que España no exista, yo estaré con ustedes. Por el contrario, si deciden que España exista, al menos literariamente yo también estaré con ustedes. (Vilas, 2012a: 174)

Ese es el punto, España no existe, porque no hay forma de saber *lo* que es España. Aunque en la ficción sí lo podemos crear, de hecho *España* de Manuel Vilas es la prueba en la ficción misma que justifica la existencia de *España*. Esa Cinta de Möbius en la que se convierte su propia argumentación y poética –porque la nota al pie de la que hablamos anteriormente parece un ensayo de la poética de esta novela-. *España* es una construcción ficticia que se basta a sí misma para existir o para disolverse más bien. *España* es la (re)mitologización que parte del mito de las tradiciones, historias y símbolos que han forjado a España con el fin de delatar lo artificial de esas

construcciones<sup>184</sup>. *España* es la desarticulación de tópicos de la España profunda como dice Calles (2011: 630) mediante la ironía, el sarcasmo y la burla, que al fin y al cabo constituyen las formas de desautomatización de las figuras simbólicas de la literatura universal e hispánica, siendo Borges el mayor bufón del purgatorio dentro de la corte descrita.

Y para cerrar vale la pena revisar la desacreditación total del discurso histórico que es un tema recurrente en la novela. Por ejemplo, cuando construye la ucronía en el fragmento “Fidel. Último discurso. «Sobre la movilidad de la Historia»”, ya el título nos adentra en el discurso histórico –lo indica la “H” mayúscula-. A medida que avanza la locución del líder del régimen de la isla, el discurso se va tornando extraño. Comienza describiendo al “Che”, que es quien ha dado existencia a Cuba a través de su figura y la de la “revolución cubana” (*sic*). También es esa figura quien dijo: “«Patria o muerte». Pero «patria» quiere decir «Historia». [...] Quiere decir «vida nuestra»” (Vilas, 2012a: 99). Es decir, que la construcción simbólica llamada patria, la nación, es historia.

El discurso de Fidel se apega a la movilidad de la historia, pero no a la movilidad hegeliana de la historia, no es ascenso o avance, sino que se mueve a un mundo paralelo donde México es quien ha fustigado política y económicamente a Cuba por su sistema económico y social; donde Gustavo Adolfo Garcilaso, el inca, era mexicano, es decir, parte del imperio que amenaza a Cuba; Paul Auster escribió *The Waste Land* y Don Quijote era un ruso soviético y leninista. En ese contexto Fidel dice que los mexicanos los han maltratado con su gran ejército y sus bombas y que su único delito es no ser *ellos* –el destacado es nuestro-, “los que no deberían estar”, pero están y se mantienen en esa oposición.

Eso le concierne a España, pero España calla porque ya no existe. Nuestro padre murió hace muchos años. Ya sabemos que estamos solos. Nos duele ver la irresponsabilidad histórica de esos hijos de puta de nuestro padre, atiborrándose de comida en la esquina más escondida de la Historia, ahitos de Europa y el imperialismo, de quien son la esclavizada espalda morena (Vilas, 2012a: 100)

La crítica a España es en realidad a *España*, porque aquí, quien domina el mundo, el país del norte de Cuba es México. España en esta ficción no existe, sino que fue creada por el demonio en forma de holograma que encarna cada gobernante, quien a su vez es

---

<sup>184</sup> Véase Benítez, 2008; Fernández Porta, 2008; Salazar, 2008.

creado por una misteriosa máquina del futuro, “especializada en la resurrección, en la rehabilitación de realidades antiguas [...], la tecnología del futuro rehabilita la realidad del pasado” (Vilas, 2012a: 149). La historia la construye una máquina del futuro, rehabilitándola constantemente, pero como el tiempo no existe, la Historia tampoco, “pues además el tiempo no existe y a veces dudo de que exista la raza de los hombres, o de que exista la Historia” (2012a: 147). Esto se muestra a través de la impermanencia de las identidades individuales y de la disolución final y superación o eliminación del tiempo.

Si desde el punto de vista de la Historia Social, la gente, los testimonios son quienes generan la historia, entonces desde el inicio de esta novela, el sujeto desaparece, objetivado por una máquina llamada NOEVI –*Negativo objetivable de experiencia vital*–, que permite saber todo lo que los demás dicen de uno, es decir, saber completamente la percepción que los demás tienen de un sujeto, dejándolo tomar conciencia de quién es en realidad, una identidad múltiple, que cambia con cada visión, con cada persona con la que toma contacto. Quien utiliza la máquina no solo se da cuenta de que no es quien cree que es para los demás, ni quien ha sido, ni como se ha construido. Se da cuenta de que su visión de él mismo es una visión más de las visiones de su Yo: él es él y su multiplicidad. Estas versiones de la identidad se vuelven a vislumbrar en el fragmento “Vacaciones”, donde el narrador cuenta parte de las vacaciones que está disfrutando con su pareja en La Habana. Por lo que sabemos desde el principio de la narración, el narrador es de género masculino y su pareja es una chica llamada Mónica, infiel y amante del Che; que luego se convierte, súbitamente, en Julia, quien gusta de Hemingway; y pasa a ser Paloma, Virginia, Teresa, Belén, veinte años menor, y así hasta que el narrador cambia de sexo y sus últimas parejas llevan por nombre Gerardo y José María.

En este mismo sentido, y más general, el relato “Breve historia del tiempo” abarca tanto la descomposición de la identidad como la descomposición de la Historia – todos los problemas fueron superados-. El texto parte apuntando que una persona cuenta lo que dice un enviado del año 3896, de futuro, y que ahí “ya no hay campos, que todo es una ciudad global, que el mundo es una sola ciudad, y que la gente vive sobre el mar”, y la gente “viaja descomponiéndose y recomponiéndose después del viaje” (Vilas, 2012a: 223). Se trata de una alegoría con respecto a la globalización del mundo, una



que aparece constantemente la frase “por si *España* se traduce”, es decir, por si este libro sale de los límites de lo nacional.

Con todo, el humor está destinado a la desautomatización, a gritar que el rey en vez del emperador está desnudo, porque su investidura no es más que la imaginación del conjunto dócil (2012a: 116) que forma el español -como se desprende del discurso del maquinista alemán o de los terroristas de ETA-, quien sigue los mandatos del poder y ve el traje de España en la medida que le es útil para ascender socialmente -el narrador hundido por la crítica española es un rebelde, que solo fue reconocido después de muerto, y el poeta un dócil que no tuvo el dinero para ver el traje del rey-. El humor, la ironía, la parodia, están destinados a delatar el artificio de España por medio de su metaficcionalización en *España*.

La desterritorialización se produce al desarraigar el mito de la nación española a través de la constatación de su construcción narrativa, que puede ser falseada como cualquier construcción identitaria, por un lado, y por otro, es múltiple y diversa, tanto que la forma en que la ve cada uno funda una identidad diferente, tanto para los individuos -los sujetos que se vieron expuestos al NOEVI, por ejemplo- como para los colectivos, en este caso España. Así, la reterritorialización se produce al establecer que todas esas identidades componen al mismo sujeto o a la misma nación, cuestión que se vuelve inasible en su concepto: ser uno y múltiple al mismo tiempo, tan múltiple como las construcciones que otros hacen de nosotros, pero sin dejar de ser el mismo. No es necesario acercarse a esa mitología única y homogénea construida por las instituciones y símbolos nacionales de un país que no existe, de España, cuando basta con fabricarse un país asible, un país que contenga todas las identidades que se deseen, catalanas, gallegas, vascas, del cualquier género, de cualquier forma de hacer literatura, de cualquier forma de hacer cultura.

Quizás, antes de cerrar, sea necesario comentar que esta novela parece una respuesta a la ola de novelas relacionadas con la historia y la memoria que arreciaron después del éxito de *Soldados de Salamina* (2001), y que pareciera querer demostrar que estas también son y están basadas en artificios. Es también un poco lo que desde nuestra lectura significa la novela de Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!: lectura crítica de La malamemoria* (2007), pero está en la misma clave histórica

–un poco en broma un poco en serio– que las novelas metaficcionales e históricas relacionadas con la Guerra Civil española.

En su multiplicidad, *España* no solo recoge esa hipertextualidad histórica y mitológica nacional, a través de los referentes para resignificarlos –desterritorializarlos y reterritorializarlos– mediante su remitologización, también recoge diferentes tipos de texto, ensayo, informe, obituario, fotografías, discursos públicos, testimonios, etc., que configuran su construcción de una novela híbrida, conceptual, fragmentaria, posmoderna y *mutante*.

#### **4.2.2. Ruido de Álvaro Bisama: la reconstrucción local desde lo popular**

*Caja negra* (2006), *Música marciana* (2008), *Estrellas muertas* (2010) y *Ruido* (2012), son las cuatro novelas que ha publicado Álvaro Bisama, autor chileno que escribió para el suplemento *Zona de Contacto*, creado por Alberto Fuguet, del diario *El Mercurio*, y que luego ha ejercido como crítico literario para este medio y como crítico de televisión para la revista *Qué pasa*.

La mayoría de los críticos está de acuerdo en que los dos primeros libros de Bisama tienen una estética muy diferente a la de los dos siguientes. Tanto *Caja negra* como *Música marciana* tienen en común la visión del fin del mundo, del final apocalíptico que se divide en una serie de subtramas en las que aparecen fantasmas del pasado, los horrores de la soledad y el aburrimiento, pero particularmente estas obras se asientan sobre lo que hemos llamado la novela fragmentaria. La primera de ellas cumple a cabalidad con el postulado, dividiéndose estructuralmente en fragmentos que van en una cuenta regresiva del 12 al 0 y aunque no tienen una ilación clara, entendemos que es así desde que la obra se abre con una explosión al final del primer relato, hasta la destrucción final del mundo mientras un chico está en un búnker. Esa no es la única estrategia con la que otorga cierta relación de unicidad entre los fragmentos, también usa las relaciones hipertextuales semánticas por medio de enlaces que se producen a través de la aparición de los gemelos Mori, directores de películas de terror chilenas, Takeshi Osu, músico japonés, y de Samuel Levinas, escritor que ve su carrera trucada por el Golpe de Estado de 1973. La novela está plagada de referencias literarias y de la

cultura de masas, nacionales e internacionales como David Bowie, Elvis Costello, Diego Maqueira, Tori Amos, Nicanor Parra, Jack Kirby y un largo etcétera. Esta novela principalmente por su maximalismo, es muy cercana a las novelas que ha escrito Manuel Vilas, además de su preocupación constante por la relación entre la provincia, la urbe y la globalización

*Música Marciana* también se divide en fragmentos, pero esta vez están organizados por una línea temática en la que un artista plástico recuerda –escribe– acerca de la vida de todos sus hermanos de diversas nacionalidades, sus muertes en diferentes lugares del mundo, y de su padre, un promiscuo pintor chileno que termina radicándose y muriendo en Europa. En el último episodio, titulado “Marte”, no solo habla de la muerte de su padre, sino de la desaparición de su último hermano, Virgilio, en un tren a París, mientras el narrador espera la tormenta que va a arrasar con su departamento en Reñaca: el Apocalipsis. Resulta inevitable, al acercarse a la trama de esta novela, observar la influencia de *Cien años de Soledad* (1967), debido al personaje, el último de su estirpe, que escribe la historia de la saga de su familia mientras espera una tormenta que lo destruirá todo. Por otro lado, los hermanos de la familia –catorce esta vez, no diecisiete– están malditos. Casi todos ellos viven y mueren en condiciones extrañas o extravagantes, al margen de lo “políticamente correcto” en la sociedad. Casi todos ellos tienen un nivel de inadaptación.

En general, las primeras novelas de Bisama tienden a ser más transgresoras en lo formal, centrándose principalmente en ese aspecto; en cambio, desde *Estrellas muertas* en adelante, pone un acento más potente en la historia, tratando de unificar los relatos de manera más clara a nivel temático, estableciendo líneas de historias paralelas que funcionan como correlatos. Así por lo menos se puede ver en esta novela que trata del encuentro entre Él y Ella en el café *Hesperia*, para arreglar los últimos asuntos de su divorcio, cuando se topan con la historia de la Javiera y el Donoso. Ambas parejas muestran el declive de los jóvenes de los noventa tratar de madurar y ajustarse a la sociedad de la que estaban o se sentían marginado. Desde el punto de vista de Él y Ella el derrumbe de esa juventud tiene que ver con el quiebre de su relación, con no cumplir las expectativas de lo que suponía era una pareja. La Javiera y el Donoso representan no solo el desmoronamiento de la pareja, sino el derrumbe individual que significó el paso de parte de la juventud de la dictadura a la democracia. El proceso de la Javiera sobre

todo es muy parecido a los jóvenes que se quedaron sin lucha luego de la muerte de Franco en España, tratando de reconstruir sus vidas, sus identidades a partir del desmoronamiento político que significó una transición pactada, una traición a quienes lucharon por salir de la dictadura. En suma, *Estrellas muertas* es el derrumbe, la destrucción de todas aquellas utopías individuales, familiares y sociales para la juventud universitaria de principios de los noventa y su maduración en la década siguiente.

Esta novela en lo formal ya no pasa por ese maximalismo de las otras, sino al contrario, busca la simplicidad, reducir las líneas a una historia enmarcada que es el correlato profundo de la historia que la enmarca. Esto implica que Bisama no elige *a priori* una estética definida, sino que toma los elementos que encuentra a su alcance para conformar la historia que pretende. Es cierto que podríamos hablar de una “evolución estética”. Sin embargo, parece que no ha cambiado realmente los elementos que configuran sus novelas, sino que como todo buen *mutante*, elige como remezclar los mismos elementos en diferentes proporciones, pudiendo agregar o quitar algunos de ellos de una obra a otra.

### **El artificio de la realidad en la provincia**

Nos parece que la mejor forma de entrar a esta novela es por el final, ahí hay una cita de Enrique Lihn que dice: “La realidad es la única película que nos quita el sueño” (Bisama, 2012: 171). Que la realidad es como una película nos remite de inmediato Baudrillard y al proceso que va de la representación hasta simulacro, donde este último logra el total control sobre la representación de la realidad en el mismo medio, es decir, remite a sí mismo para su propia construcción verosímil –al igual que la novela de Manuel Vilas, ya analizada- que pasa a transformarse en la apariencia de verdad y termina reemplazando a lo real dentro de una apariencia de legitimidad de la que se puede apropiarse cualquier poder que maneje el medio. Ahora bien, una vez que se ha establecido una apariencia de verdad a través del simulacro, este se vuelve un nuevo simulacro para perder relación con el origen y la finalidad, estableciendo una hiperrealidad (Baudrillard, 2015).



En este sentido la novela establece al menos dos mundos paralelos que se disuelven con el paso del tiempo y se transforman en memoria, una memoria que es ruido y el ruido lo es todo en ese pueblo. Uno de estos mundos corresponde a la realidad del *vidente*, la realidad de un chico abandonado en el pueblo de Villa Alemana, en Chile, que dice haber tenido una visión de la Virgen María en un cerro cercano al pueblo, agrupando a creyentes del pueblo y atrayendo algunos de otras latitudes. El vidente de Villa Alemana fue el caso real de Miguel Ángel Pobrete, que dijo ver a la Virgen de Peñablanca –cerro en el que se producían los avistamientos- durante cinco años, desde el 12 de junio de 1983 al 12 de junio de 1988 (Zamora, 2003). Mucho de lo que cuenta la novela sobre este personaje es cierto, por ejemplo, el cambio de sexo o el velatorio, en el que los acólitos del vidente vigilaron su cuerpo durante cuatro días esperando su resurrección.

Por otro lado, tenemos el mundo de “nosotros”, colectivo de personas que creció en el pueblo, pero que no existen más que en el relato de fantasmas: “Así comienza todo. Nosotros somos el relato, los pedazos que no existen en el puzle [*sic*], las voces que fingen ser fantasmas” (Bisama, 2012: 28); “Tratamos de escribir novelas sobre aquello [sobre el vidente], pero no llegamos a nada. Los fantasmas no escriben novelas. Pero mientras recordábamos aprendíamos a narrar” (2012: 33). Ese nosotros cuenta sus salidas en bicicleta al mismo cerro de los avistamientos o que el colegio al que iban quedaba justo al frente del hogar de menores donde acogían a los niños abandonados. Luego contextualiza la historia sobre “nosotros”, habla de los años duros de la dictadura, de esos que ellos todavía no tomaban conciencia:

Crecimos con el sonido de la radio de fondo: de cómo las canciones de amor se intercalaban con las noticias de las bombas, el relato de los fosos abiertos y llenos de cal donde los pelos se habían pegado a los huesos y la piel se había retirado de los labios [...]. Crecimos con dibujos animados encendidos siempre, en la espera idiota de que terminaran todos esos programas evangélicos de las mañanas. (Bisama, 2012: 48)

La contextualización de la época se suele hacer en la narración de “nosotros” y no en referencia al vidente, a pesar de que, de niños, el “nosotros” estaba idiotizado por los dibujos animados que no dejaban escuchar –siempre estaban encendidos, de ruido de fondo- las noticias de las bombas y los muertos metidas entre las canciones de amor.

Este mundo también se describe durante la adolescencia y la adultez, contextualizando históricamente los acontecimientos a través de la sugerencia de canciones o programas de televisión, como la aparición de Charly García: “Una canción pop argentina resumía todo. En ella, el cantante decía que todo podía esfumarse en el aire [...] todo, los amigos, las esquinas de la cuadra, las calles, los objetos que decoraban las piezas de los ciudadanos” (Bisama, 2012: 66). La canción a la que hace referencia es “Los dinosaurios” y es una metáfora de las desapariciones en la dictadura argentina y de la esperanza de que la dictadura en algún momento termine. Es interesante notar aquí como se repite el mismo recurso en las dos primeras novelas que hemos revisado. En el caso de Loriga se cita la canción de Cristina y los Subterráneos “Mil pedazos”, en Mala Onda se hace referencia a Jim Morrison y la canción “This is the end” sin mencionarla.

Los medios son importantes en la identificación de ambos mundos, pero lo que para el mundo del narrador colectivo funciona como una representación de un medio que mantiene su memoria, como las fotografías o las grabaciones de VHS: “Porque nuestro rostro no es nuestro rostro, porque nuestras caras han sido cambiadas por las imágenes que son el origen de la memoria” (2012: 154); para la historia del vidente es la forma en que el poder establece el simulacro utilizando al vidente y su historia.

La novela comienza con una genealogía del pueblo, con el capítulo llamado “La luz de la provincia”, en el que se explica como la luz de la provincia deslumbra y derrite, evitando que se vea lo que ocurre y desdibujándolo. Luego se hace un breve prólogo en el que se explica que en la provincia había un pueblo donde coexistían varios mundos, pero sobre todo dos: “nosotros”, los que miraban docudramas punk con los que se identificaban, los insomnios con radios AM de consultorios sentimentales y testimonios de ovnis; y dentro de esas naraciones, aparecía constantemente la del vidente, que se constituía como ese otro mundo, donde a pesar de estar en la época más dura de la dictadura, no habían muertes, torturas ni desapariciones

Luego, en la novela se presenta el origen del pueblo: italianos que se asentaron alrededor de una estación -de los no quedó más que los nombres de algunas calles-, lo que generó un pueblo sin plaza de armas, o sea, sin centro, o cuyo centro era la estación de trenes, o más bien, la estación era el vínculo que conectaba con el *centro*, Valparaíso, la ciudad a la que todos iban a trabajar, dejando por lo general a los niños, las mujeres y los viejos en el pueblo. Y en este sentido, cobra más fuerza aún el *stencil* de la figura del

vidente que aparece pintado en la estación de trenes. Un personaje que en el presente del relato se encuentra en el “centro” del pueblo, representado por un género híbrido popular como el graffiti -siguiendo a García Canclini (2001)- y que luego se extiende por el pueblo.

Desde esta fundación pragmática nace la historia que se cuenta en la novela, establecida en dos comienzos. El primero, relativo a como comienza el “nosotros”, ya citado, y el segundo, el comienzo de la historia del vidente, pero la historia oficial, no aquella en la que estaba acompañado por amigos aspirando pegamento, o fumando algo:

No hay otra versión. Lo que construye el mito, lo que vuelve e incendia nuestros sueños con fuego negro es esto: la Virgen María se le aparece al vidente, le habla al oído o le quema la vista y la cabeza con su luz. (Bisama, 2012: 29)

El mito se desperdiga, la verdad “oficial” que confesó el chico del Hogar de Menores a otros chicos, que luego le contó a la señora que conducía el furgón escolar. Con todo, nadie lo recuerda muy bien es su infancia. Lo que sí se sabe es que era común verlo jugando videojuegos drogado. Nadie sabe nada de su pasado, de su identidad, apenas saben que es una voz pero no lo que hay detrás de ella.

El vidente nunca habló. Cuando lo hizo [...] era la parodia de una memoria. [...] Era la ilusión con que completamos el decorado sobre un muchacho perdido en la provincia. [...] Ahí, lo único que tenemos es lo que comienza en ese punto preciso y edifica con arcilla sucia lo que viene después. (Bisama, 2012: 35)

Como en todo relato oral, mítico o legendario, nadie sabe muy bien de dónde nace, quién lo vio o lo escuchó primero y muchas veces tampoco la manera en que se desperdigó. Pero este mito urbano es en realidad, según la versión de la novela, la creación de un culto sobre una creencia popular impulsada por los medios de comunicación para tapar las atrocidades de la dictadura, las protestas constantes –el periodo de protestas del que hablamos al principio de este capítulo-. Esta es la “aparición de un relato” en el que “[c]on las esquirlas de las confesiones rotas reconstruimos el relato de cómo se apareció la Virgen gracias a una colección de piezas contradictorias” (2012: 36). Hasta este punto, algo subyace al relato que construye el mundo del vidente, que viene de una posición anterior a su voz, como un ventrílocuo, y por otro lado su origen no está del todo claro.

Al mismo tiempo que los militares ampliaban el pueblo con sus construcciones<sup>186</sup>, se popularizaron y diseminaron las visiones de la virgen por todo el lugar, y se avisaban las sesiones por medio de carteles que se pegaban por todo el pueblo; y de la noche a la mañana se convirtió en un evento de masas históricas. Esas masas asustaron a la Iglesia que pidió a la Universidad Católica de Valparaíso que hiciera una investigación en la que se concluyó que todo era falso. Sin embargo, la historia siguió y creció gracias a la policía secreta de la dictadura, que se encargó de facilitar la logística y el dinero para que vinieran fieles desde Santiago, un par de cientos de kilómetros al norte; de la publicidad; de dar las acreditaciones de prensa para los medios que desearan concertar entrevistas o grabar en el cerro; de realizar vuelos en aviones para bombardear las nubes y producir las alucinaciones (Bisama, 2012: 54); y sobre todo de perseguir, amenazar, torturar y atar a quienes cuestionaban los milagros o al vidente. Coincidentemente, por la misma época en que visitaron al vidente estrellas de televisión y personalidades de la élite nacional, incluidas esposas de generales, la virgen se volvió anticomunista y pidió a los fieles que rezaran por Rusia. En esos años, también fue el Papa a visitar el país pero no visitó el pueblo.

Finalmente, en el año 1988, después de que se dieron cuenta de que los seguidores del vidente estaban locos, dejaron el pueblo y las apariciones, porque ya no era necesario hacer desaparecer a más gente. Vacieron las salas de torturas y regresaron a Santiago. La vida siguió y el vidente poco a poco se fue hundiendo. Se fue a Lima, Perú, cambió de sexo y volvió a Chile y ya no creyeron más en él, porque ahora, como ella, el milagro de la virgen quedaba desacreditado y a ella la desterraron.

Durante el resto de la década de los noventa, los fieles se apegaron al mito, a la creación divina y pura del vidente que finalmente fue tentado por el mal, pero quedaron marginados del pueblo y de su época de esplendor, “se aferran a los jirones de su relato”. En esa misma década, Marco Enríquez-Ominami<sup>187</sup>, dirige una película basada en el vidente de Villa Alemana que desde el comienzo es una mujer. Tanto el director como la película aparecen descritos en la novela, de manera muy difuminada pero

---

<sup>186</sup> Viviendas para los soldados y sus familias, asignadas por el gobierno militar a partir de un pseudo estado de bienestar que creó para las fuerzas armadas mediante la constitución de 1980.

<sup>187</sup> Es importante mencionar que Marco Enríquez-Ominami es una persona real, un político chileno, cineasta y director de televisión, hijo de Miguel Enríquez, político chileno torturado y asesinado durante la dictadura militar y que ha sido dos veces candidato a la presidencia de la república. Cabe agregar que efectivamente hizo una película inspirada en el vidente de Villa Alemana llamada *Bienvenida Cassandra* (1996)

reconocible, aun cuando “nosotros”, el narrador, no se identifica con ella, en la que de todas maneras reconoce que representa muy bien a la provincia: “la película era falsa, salvo en la soledad de los decorados” y es que los decorados recordaban a la provincia y su orfandad de centro.

Ya en la primera década del siglo XX el vidente volvió al pueblo a morir y a pesar de haber sido desacreditado y desterrado, los acólitos lo mantuvieron hasta el día de su muerte creyendo en su divinidad y en que realmente resucitaría. Toda su épica se había perdido, pero los fieles mantuvieron la esperanza en el mito.

En la novela se deja ver otra historia, una que no tiene cámaras de televisión, ni fotografías, ni reportajes, ni crónicas que la puedan avalar y que eventualmente la puedan hacer oficial –aunque sea apunta de simulacro-, una historia alternativa que discurre paralelamente a la del vidente, fuera del foco y del encuadre de las fotografías del pueblo que aparecían en los diarios, en su margen. Esta otra historia es en la que entra ese narrador colectivo. De ese modo, se mantuvo lejos del espectáculo que se creó en torno al mito del vidente, diseminado por la policía secreta del gobierno; se mantuvieron lejos de esa hiperrealidad creada por los medios de comunicación, de ese artificio identitario que distraía al pueblo de lo que pasaba en sus calles y en sus cuarteles: las desapariciones, las torturas y las muertes, las conversaciones por las noches con los exiliados, a través de radiocomunicaciones o llamadas telefónicas clandestinas.

El narrador colectivo fue el que estuvo siempre metido en los flippers –centros de videojuegos- y que vio al vidente jugar drogado, ellos tuvieron que aguantar a Don Francisco en la televisión los sábados eternos por la tarde y ver como a medida que acababa la dictadura escapaba de Chile a Miami. Ellos fueron los que a la salida de las películas de terror se encontraban con otra película que trataba de ser más real que la realidad, la de los carteles de los milagros que escondía: “Nuestro mundo era concreto: un pueblo de provincia en el que ocurrían milagros a lo lejos” (Bisama, 2012: 68)<sup>188</sup>. El narrador colectivo observa el final de la década de los ochenta como una época marcada por fuertes cambios locales que afectaron globalmente, como la caída del muro de Berlín y la Perestroika, cambios que dieron fin a las grandes utopías y el fin de la esperanza y la inocencia. Del mismo modo, ese “nosotros” perdió la niñez, el pueblo

---

<sup>188</sup> Se hace imposible no pensar en el realismo mágico cuando se mezcla en una misma frase “mundo concreto” y “milagros”, por más que ocurran de vez en cuando.

perdió al vidente, las apariciones de la virgen y todos perdieron su ingenuidad. El fin de los metarrelatos tuvo un efecto inmediato en el pueblo (Bisama, 2012: 79). El narrador creció, se hizo fanático de las películas *exploitation*<sup>189</sup>, sobre todo de las películas *mondo*; leían fanzines argentinos; hicieron bandas y las transformaron, viajaron a la noche porteña, porque era la continuación del pueblo. Crecieron más y se fueron finalmente del pueblo, se olvidaron.

Más viejos se juntaron a recordar el pueblo en un Pub para volver a revivir esos tiempos, para tratar de convencerse de que esos recuerdos son una ficción “a la que apegarnos, un cuento en medio del valle, un cuento idiota que abrazar en la noche” (Bisama, 2012: 153). En ese pub, recordando a través de música, de historias, descubrieron quién era la persona que pintaba las figuras del vidente en el pueblo, una chica de diecisiete años cuya abuela había sido acólita y que le encantaban los programas de concursos en la televisión. A la niña la pillaron pintando la figura del vidente y la detuvieron. La noticia salió en el diario junto a una foto del stencil del vidente. La imagen de una imagen difuminada y replicada cientos de veces en el pueblo, extraída además de la fotografía del vidente en éxtasis; imagen que sirve de recuerdo y de alegoría de lo que era la imagen de la imagen del vidente, la foto que ya no es foto sino un *stencil* pintado y repetido hasta el cansancio, que se transforma en la foto de un diario. La imagen del vidente es un simulacro que ya no tiene objetivo.

El simulacro del vidente permitió construir en el pueblo una tradición que se mantuvo a pesar de que el mismo vidente había desaparecido, cambiado de sexo y había sido desterrado del cerro; una imagen que podía ser manejada por la dictadura en sus comienzos, distribuida y masificada por los medios de comunicación controlados por el régimen; una forma de ser que a través de los medios podía crear un relato que le generara una identidad a un pueblo y hacerla historia oficial, transformarla en la esencia de ese pueblo. Pero junto a esa historia “oficial” estaba la de “nosotros”, los que estaban fuera de foco, los que nunca salen en las fotos de ese pueblo o de la gente que se juntaba en el cerro para presenciar los milagros:

Mientras, las nubes que se forman en el aire para formar imágenes sagradas que duran tan solo un segundo. Están marcadas por una fuerza superior que guía la

---

<sup>189</sup> Películas en las que se explota de manera sensacionalista alguno de los aspectos más sordidos de la misma: sexo, racismo, violencia excesiva, gore, etc.

mano que empuña la cámara en aquellos segundos precisos donde todo se decide en el momento exacto en que capta los rayos de colores que pueblan el aire. Pedaleábamos con fuerza, nos aferrábamos al manubrio de la bicicleta porque sabíamos que ese manubrio era nuestra vida. Pedaleábamos, la luz sucia de las fotos no nos alcanzaba. (Bisama, 2012: 69)

En este relato se muestra la función de los medios masivos de comunicación en complot con la élite nacional para tratar de, por un lado, esconder los atropellos a los derechos humanos que se estaban cometiendo en el pueblo, creando una realidad a partir de un fenómeno popular rural, en pocas palabras, alienando al pueblo a través de la hiperrealidad para esconder sus atrocidades; y por otro, para generar una identidad fundada en valores cristianos y conservadores –recuérdese *el peso de la noche*- a través de una forma de totalitarismo que intenta ponerse en práctica en el pueblo. Esta, sin embargo, no es la única realidad que convive como mito fundacional de una comunidad, sino también existen otros mitos fundacionales que se establecieron en el pueblo, de otros grupos, aquellos que no aparecen en la foto.

El primer capítulo de la novela se llama “La luz de la provincia chilena” y en él se presentan los *stencils*, el vidente y el pueblo, el segundo capítulo, titulado “los invasores del espacio”, cuenta cómo el narrador creció en el pueblo, los lugares y cosas que le recuerdan esa época; cuenta también la historia del vidente desde su infancia incierta hasta que terminan los milagros; habla del astrónomo extranjero que se instaló en el pueblo, porque tenía los cielos más limpios de todo el norte y que anunció que un planeta de fuego se acercaba al pueblo poco antes de que el vidente apareciera y después se olvidaron de él (Bisama, 2012: 26). Fue el espacio del escritor ufólogo que vino al pueblo para contactarse con el vidente, pero solo logró aliarse con un médium que le ayudó a develar los misterios del Arcángel Gabriel, que también aparecía en el cerro. El escritor una vez trató de hablar con el vidente, pero este lo ignoró. También fue el espacio de los trashers, de los punk, de los metaleros satánicos y de otros más que sufrieron la dictadura y que estaban fuera del encuadre de la foto.

Delatar al artificio de la creación de milagros no es parte de la desacralización de lo popular, como puede parecer en un principio, porque lo popular no tiene forma de ser desacreditado desde su verosimilitud sin origen –mitos y leyendas fundacionales, tradiciones y ritos-. Lo que aquí se trata de poner en evidencia es la manipulación de los medios masivos de comunicación y la creación de un simulacro a través de la

producción y diseño de los productos de masas por parte del régimen dictatorial chileno. Pero por más manipulación que exista y que se quiera convencer a todos de la hiperrealidad, existe una paseudo marginalidad, un espacio liminal que se encuentra constantemente a la orilla de esa foto que la luz de la provincia no alcanza a desvanecer. Porque el primer marginal era el vidente, alzado artificialmente a una clase superior, artificialmente vidente, hiperrealmente divinizado, pero que, como lo delata su propia historia, cuando ya no fue necesario ni para el régimen ni para su propio mito, volvió a ese margen. Estuvo en el centro de la foto solo durante la dictadura, después, apareció un par de veces más en los medios de comunicación a causa de los escándalos asociados a su persona.

Los demás, pero sobre todo “nosotros”, estuvieron al margen de las multitudes del cerro, pero bailaron *pogo* en sus propias multitudes, sus medios también fueron la radio, el cine, la televisión y los fanzines, radio en la que hablaban del vidente, como hacían en la tele, como aparecían historias, libros apócrifos sobre él y se hacían películas. Pero sus productos eran otros, es decir, veían en la tele a Don Francisco y los *docurealities*, pero los odiaban, marcaban una distancia que no marcaban cuando miraban los dibujos animados japoneses, cuando veían una película de terror o una *mondo*. De hecho, cuando cuenta que el cine cierra porque los arriendos de VHS lo mataron, el narrador colectivo explica: “La última película que vimos ahí fue una cinta sobre una pareja perdida en el desierto. Esa violencia de la frontera, esa sensación de acoso constante, ese abandono era el nuestro. Nos identificamos con el protagonista” (Bisama, 2012: 91). Es decir, también construyeron sus mitos en el pueblo y a través de los medios masivos, inventándose incluso orígenes mitológicos para sus productos (2012: 92).

En suma, los invasores del espacio, son los invasores del pueblo, todos los que construyeron su mitología ahí, en el ruido, porque el ruido era:

El ruido eran las leyendas urbanas de la infancia; [...] ese campesino que se había ahorcado de amor en ese paradero de micro. [...] el ruido era una especie de radiación que venía de los afiches de los conciertos. [...] El ruido era el sonido de las máquinas fotocopadoras multiplicando esos afiches en locales que ahora ya no existen [...]. El ruido venía de ellos, pero también de las plegarias, de las imágenes de Cristo. (Bisama, 2012: 114-115)



El ruido era todo aquello que permitía producir, reproducir, multiplicar y hacer circular significados, símbolos, repertorios culturales que identificaban un concierto de rock o los avisos de los milagros en el cerro: “El ruido era el sonido de las canciones; canciones que no contaban historias, sino que inventaban algo parecido a una lengua, a una casa” (Bisama, 2012: 116). El ruido, entonces, es el producto de la formación de esa lengua, de esa casa, de lo propio, tanto como de los recuerdos que son los que forjan aquello que es propio: “El ruido era el sonido de las canciones que nadie iba a recordar porque solo serían en el futuro un chispazo de la memoria, un parpadeo del ojo que se abriría en el cielo cuando llegara el fin del mundo” (2012: 118). El ruido se generaba entonces en el espacio del pueblo, un espacio liminal que no es el espacio mítico e idealizado que es lo rural, que sirve además para ser manipulado por la élite y el poder a través de los medios, pero que tampoco es la ciudad, no es ni Santiago ni Valparaíso, ciudad que solo se les hacía propia al momento de ir a trabajar o cuando, por las noches, se iban de fiesta a esa ciudad.

Ese es el espacio de “nosotros”, un espacio liminal del que hablábamos a partir de Beatriz Sarlo con respecto a Borges al final del segundo capítulo, que no está ni completamente en lo rural, el cerro, como tampoco es una urbe, ya que muchos de sus habitantes deben salir del pueblo a trabajar o a otras actividades. El pueblo, que es el espacio donde se desarrolla este narrador colectivo, es un espacio que tiene tanto de rural como de urbano, donde encontramos las apariciones de la virgen o las leyendas urbanas de la niñez. Este es el espacio por tanto, donde se reterritorializan las identidades de los diferentes colectivos que “invaden” el pueblo. Villa Alemana se convierte así en un espacio heterogéneo, un espacio físico, en el que se cruzan a diario con el vidente, con el inspector de colegio transformado en médium, con los autos Opala negros de la policía secreta, con los periodistas que cubren el espectáculo. Al mismo tiempo el pueblo se instala en ese espacio virtual, creado por los medios y creído por lo popular –folk idealizado-, y cuestionado, destripado y apropiado por “nosotros”.

La novela no acaba de ser híbrida o conceptual porque no rompe del todo con los personajes, aunque cambian sus identidades dramáticamente en el tiempo, como la geografía y la demografía del pueblo; como tampoco quiebra el tiempo que es identificable, reconstruible y resumible, a pesar de algunas analepsis, prolepsis y elipsis.

### **4.3. Actualización y reenfoques X o instrucciones para acentuar el juego e hipertexto tecnológico**

Acá nos sentamos al borde de varios abismos. Estamos postulando a los *mutantes* como un grupo con un conjunto de características que de algún modo ha heredado de la actitud y características de los equis, actualizándolas según el lugar donde se encuentran y los recursos que prefieren. Si bien es cierto que estos escritores mantienen ese espíritu revolucionario, contestatario y punk con respecto a la literatura y, en cierta medida, a la sociedad, pero más dosificado, este no se expresa de manera visceral como si se percibe en Bisama o Vilas. En este último apartado hay más racionalidad: la transgresión está en el texto y frente al campo literario. El DIY se transforma a una forma de vida, es decir, tanto Carlos Labbé como Agustín Fernández Mallo hacen música y performance, ambos se han relacionado con la tecnología como medio de comunicación masivo para su desarrollo artístico –Labbé a través de la novela hipertextual *Pentagonal: incluidos tú y yo*, y Fernández Mallo con el proyecto Fernández&Fernández– y ambos tienen carreras paralelas, el chileno con sus cuatro discos de electropop al hombro y el español con su desarrollo como físico. No ha desaparecido el vacío existencial, pero se ha trasladado de una forma de ver la vida y la identidad a una forma de ver la vida *en* la literatura, o más bien dicho, como la literatura solo puede abarcar a la literatura y su justificación está solo en ella. De todos modos, la marginalidad se mantiene, en el caso de Labbé en los espacios liminales, al igual que en Fernández Mallo, pero en este último, también se encuentra encarnado en sus personajes marginales.

Con todo, sigue primando como tema la incertidumbre, pero esta vez es llevada al extremo, al igual que la difuminación de los personajes y la historia, que continúa sostenida levemente por hipertextos que se encuentran al interior del texto y que se extienden también a otras obras, como una especie de intratextos. La subjetividad ya se había enfocado en la multiplicidad de identidades, de voces, en la polifonía como la define Bajtín, pero esta lleva más allá. La novela híbrida ya no solo son subgéneros literarios u otras formas de comunicación, ya no hay solo autoficción y metaficción, sino que ahora la literatura se transforma en un sampleo, en un conjunto de elementos extraídos directamente del original; no solo hacer referencia, insinuarlo o describirlo,

sino extraerlo completamente de su habitat, en lo posible, para acoplarse como a la obra como la pieza de un rompecabezas. Y si a esto sumamos la estructura fragmentaria e inorgánica, en la que el tiempo se diluye junto con los personajes y las tramas, datos que cambian, historias que no terminan o acaban sin salida, nos acercamos a la concepción de ilegibilidad de Barthes. Nos vemos inmersos otra vez en un laberinto sin salidas ni entradas en los que damos vueltas constantemente, sin solución más que el armado de estos juego de ingenio. En otras palabras, ya no nos estaríamos del lado de una literatura figurativa, sino de una literatura abstracta que desea expresar la emocionalidad.

#### **4.3.1. *Navidad y Matanza de Carlos Labbé, la literatura como juego abstracto***

Hipertexto, laberinto, novela negra, ciencia ficción, autoficción, metafiction y metatextualidad son los elementos que se nos vienen a la cabeza cuando hablamos de las novelas de Carlos Labbé.

La primera de ellas, *Pentagonal: Incluidos tú y yo* (2001), es una novela hipertextual en línea que trabaja a través del enlace, eligiendo palabras, semas, seleccionados de textos ficticios o sacados de otros textos, como recortes de diarios o ensayos, y cuyo tema principal es el amor no resuelto. Es el mismo tema que recorre *Libro de plumas* (2004), pero en este texto lo fragmentario se atenúa y se pone el acento en las diferentes voces que van construyendo la fábula y no un mero discurso, porque en este caso sí podemos hablar de historia: la de Máximo Doublet, el protagonista, y las de su madre, Ana –novia de Máximo- y Renato, padre de Ana y su hermana Josefa. Y aunque con el relato de todas ellas no podamos llegar a una solución de la historia, sí podemos decir que el padre de Máximo se ha perdido en su camioneta, y que en este marco el protagonista descubre que el padre de Ana y Josefa –que también fue novia suya– ha estado involucrado en una anterior desaparición de su padre, relacionada con la dictadura.

En esta novela subyace la composición *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Olivier Messiaen, que es uno de los intertextos que estructura la obra y que hace un guiño emocional, sobre todo en relación a las aves del padre, pero está mucho más distanciado que los recursos intertextuales anteriores. Además, la estrategia ya no se

relaciona con la cultura popular o la cultura de masas, sino, por el contrario, con la alta cultura. Como intertexto de alta cultura también están la genealogía de los Labé, antepasados de la esposa de Renato, sin relación con el escritor en cuanto genealogía- o los estudios del padre Manuel Lacunza que sigue el protagonista.

En el 2007, Carlos Labbé publica *Navidad y Matanza*, novela que analizaremos en el siguiente apartado, y finalmente, *Locuela* (2009), una novela que continúa con algunos de los personajes de la novela anterior, como Carlos Labbé o Violeta Drago, y con el tema del triángulo amoroso que parece empezar a impregnar su narrativa. El epígrafe de Barthes a la obra dice lo siguiente: “Locuela es una palabra que designa el flujo de palabras con que el sujeto argumenta incansablemente en su cabeza los efectos de una herida o las consecuencias de una conducta: forma enfática del discursar amoroso” (Labbé, 2009: 9). El epígrafe no solo es tema de la novela, también define su estructura, que tiene que ver con constantes monólogos interiores y la imposibilidad de la palabra o de la literatura para expresar el amor. De ahí que el metatexto en la obra esté destinada a sustentarla y no su capacidad referencial, como en la cita de Macedonio Fernández ya mencionada.

Vale la pena destacar, sin embargo, que a pesar de todas las características relacionadas con la Generación X y con los *mutantes*, en Chile se lo considera más cercano a la literatura académica, tomando en cuenta que sus referentes más cercanos en el país son Diamela Eltit y Adolfo Couve, que si bien poseen una narrativa fragmentaria y se adscriben sin problemas a la narrativa posmoderna, no tienen un acercamiento real ni a la cultura de masas, ni a la cultura popular, ni a los subgéneros literarios, es decir, a la novela híbrida entendida en su sentido más clásico, como trabajo de la novela con diversos subgéneros narrativos.

## La novela como juego

En un balneario de la zona central de Chile, Matanza, se realiza un encuentro internacional llamado *Transensorial Beyond Seasons Celebration*, que gente de todo el mundo, perteneciente a un club muy exclusivo, celebra en algún lugar exótico y alejado de la urbe, en un ambiente semi-rural. Los chilenos José Francisco Vivar –empresario de juegos y videojuegos– y Teresa Virditi son invitados a esa fiesta, y deciden ir a la celebración con sus hijos, Alicia y Bruno, quienes desaparecen un día antes del cierre de la fiesta, durante el mes de enero del año 1999. Un periodista que se encarga de la noticia escribe varios reportajes ese verano acerca de la desaparición de los chicos e inicia una investigación. Al poco tiempo Bruno vuelve; de Alicia nadie vuelve a saber.

Juan Carlos Montes, *product manager* de un laboratorio con sede en Chile, el mismo que en Salt Lake City, monta un experimento con un grupo de siete estudiantes, nombrados por los días de la semana *Lunes, Martes, Miércoles, Jueves, Viernes, Sábado y Domingo* -que perfectamente podría ser Carlos Labbé, podría ser el periodista, aunque puede no serlo-. Los estudiantes están encerrados porque son sujetos de prueba del llamado “éxtasis del odio”, el *Hadón*, y dentro de esa reclusión escriben una novela juego. Esta novela juego es una historia policial en la que un periodista decide investigar el caso de la desaparición de Alicia y Bruno Vivar, y viaja hasta Navidad y Matanza para averiguar lo que ocurrió realmente. Hace entrevistas y sigue pistas, hasta que termina escribiendo una crónica en la que da por solucionado el caso, o, al menos, termina escribiendo una crónica que da por solucionado el caso.

La hibridez de esta novela queda clara en cuanto mezcla de subgéneros narrativos como la novela negra, por medio del periodista que investiga la desaparición, y la de ciencia ficción, a través del encierro en el laboratorio de Salt Lake City, tanto como por el reportaje, los correos electrónicos, poemas, testimonios, etc. Pero lo que más importa del texto no es la novela como relato, sino el juego. Para empezar, la novela está escrita en fragmentos que presentan diferentes historias, algunas se continúan y otras no, algunas están unidas por hilos tenues, otras son evidentemente la misma historia, y en otras cambian los personajes, cambian de nombre o cambian las relaciones entre ellos o los nombres ya no son los mismos a quienes se referían con anterioridad, como el caso de Alicia en el fragmento 14: “es evidente que esta Alicia de

la que te hablo no es la misma [...] Alicia Vivar que aún busca la Policía de Investigaciones” (Labbé, 2007: 26). La novela termina siendo en su propia lógica un *cadáver exquisito* sumamente complejo y esa complejidad estriba, además de los elementos que hemos mencionados, en los constantes cambios y reconstrucción de la trama y de la identidad de los personajes, lo que provoca una permanente mutación de lo que ahí se intenta contar. Esos hilos tenues de los que hablábamos están tejidos a partir de la numeración de esos fragmentos, procedimiento que también nos delata el afán de juego y los intratextos. La numeración de los fragmentos va del 1 al 100, pero los números no van en orden correlativo. Por ejemplo, es posible seguir correlativamente los fragmentos desde el principio hasta el 2, luego se salta al 7 y el capítulo siguiente es el 10. También es posible que sean las casillas que el jugador que llegó al 100 logró conquistar. Por momentos nos hemos tentado a elucubrar que aquellos fragmentos que no están pertenecen a los participantes que no intentaron siquiera llegar al final, que abandonaron.

Este es un juego del que se nos dan varias pistas a lo largo de la novela, pero quizás las marcas más claras, que además nos llaman a entender que existen varios niveles narrativos dentro del texto, aparecen antes de iniciar la ficción del (los) relato(s) y casi al final del texto. La primera de ellas es una de las dedicatorias del libro, con la que además empieza la articulación entre diferentes niveles narrativos y estructuras hipodiegticas: “Y a los otros seis participantes de esta novela juego, especialmente a los que también intentaron llegar a la última casilla” (Labbé, 2007: 9). Suponemos, por tanto, que Carlos Labbé, el escritor, músico, docente, editor y autor de las novelas de las que hablamos en esta sección, jugó un juego con otras seis personas que se “encarnan” en esta novela. Desde el principio, sin siquiera entrar en la ficción, el autor nos advierte que estamos entrando a un juego, cuestión que, ya dentro de la ficción, uno puede ver anunciada dentro del texto, en el primer capítulo, pero en referencia a la supervivencia de Domingo en el experimento del *Hadón*: “El proyecto sí se parece a un tablero de juegos, con dados, y casillas y todo eso. Porque solo hay una manera de permanecer con vida: llegando al final” (2007: 12). El mismo experimento es un juego, un juego en el que se juegan la vida, y dentro de ese juego escriben una novela juego, como queda claro en la discusión que tienen por correo electrónico en el fragmento número 39, aunque el golpe de gracia lo da el fragmento 89, que dice:

La literatura es una mentira. Abrazar el viento. Es sábado, día catorce del mes de septiembre del año dos mil dos desde el nacimiento de Jesucristo [...] Solo lo que sucede existe. Sólo lo que puedo ver, oír, tocar, oler, paladear. Sin embargo ella se mordió el labio inferior, sonrió. [...] Podría decir que quiero levantar unas paredes, un dormitorio, un capítulo de novela donde los dos nos tocaríamos libremente, pero no lo hago. Ella mira la hora y me dice: Me tengo que ir. Es un juego. No una novela. No hay historia. Solo reglas. (Labbé, 2007: 156-157)

Ese es un fragmento suelto, en el que no tenemos ninguna referencia del narrador o de la mujer que se muerde los labios. El primero de ellos podría ser Domingo, podría ser el periodista o podría ser Carlos Labbé, o podrían ser los tres. Sin duda, la voz de enunciación existe, no sabemos quién es su enunciador ficticio, aunque esa parece ser la intención, la creación de incertidumbre a partir de la confusión de los narradores, a partir de la declaración de que la literatura es una mentira, no una ficción sino una falsedad, y esa falsedad se ha convertido en algo así como un tablero con casillas.

Ahora bien, las reglas del juego no están del todo claras para el lector, porque quizás la idea es que este funde su lectura en la menor cantidad de predeterminaciones posibles, en otras palabras, sea parte activa de la narración y la construcción del texto<sup>190</sup>. Lo que sí llegamos a saber de esas reglas son aquellas pistas que se encuentran en el texto, como se delata en la conversación de los escritores de novela juego y el experimento. Así, en el fragmento 39 nos encontramos con un correo de Lunes a Domingo que narra una posibilidad para Alicia; en el siguiente, de Martes para Domingo, con copia para Lunes, se proyectan estructuras para la novela: “Me parece

---

<sup>190</sup> Como ya hemos discutido a partir de De Certeau (2000), el receptor siempre reescribe un texto cultural al momento de su recepción, valga la redundancia, o de la recepción de cualquier producto cultural, al darle un uso cotidiano. Partir del supuesto que es necesario abrirle el campo al lector para que este ejercite su autonomía y creatividad, es asumir que el lector necesita estar alejado de predeterminaciones y facilismos, aunque sin duda termina siendo un poco de modelismo o aquellos juegos *Legó* que vienen con una figura determinada –el S.S. Enterprise de *Star Trek*, por ejemplo-, y que efectivamente permite intervenir la figura representada para crear nuevas figuras, pero ambas cosas también las pueden hacer y con materiales menos predeterminados adquiriendo, por ejemplo, cubos *Legó* con un amplio surtido de piezas con las que podría crear lo que quisiera. En el caso de la literatura, más allá de los textos determinados por un título y puestos -que no impuestos- en un (des)orden, el lector siempre ha podido volver sobre extractos de otros textos, fragmentarios o no. Y es por esto que nos es tan útil la metáfora de Ikea, donde tienen de todo para que nosotros decoremos nuestra casa, pero como ellos quieren, asumiendo que esa sea nuestra única tienda de compras para nuestro hogar. En suma, el consumidor elegirá los elementos de los repertorios culturales que más lo representen y desde ahí producirá significados culturales que lo construyan, concientemente o no. En todo caso, vale la pena alejarse de la lectura voluntarista, ya que efectivamente el habitus influye de diferentes maneras en muchos comportamientos culturales.

necesario definir de mejor forma los vínculos, las corrientes que los vínculos generan y el seguimiento de los personajes” (Labbé, 2007: 67). Lo que se desea disolver en la novela fragmentaria es el vínculo que se produce a través de la intriga, a través del tiempo, a través de los personajes, donde apenas quedan las corrientes de los vínculos como endebles sustentos:

La coherencia de cada bifurcación (ramificación-vínculo) se mantiene estable en un principio, cuando son ramas. Sin embargo, mientras más se ramifica o se bifurca el crecimiento del árbol, junto con especificar el contenido de cada punta, comienzan a confundirse y a cruzarse las ramas (Labbé, 2007: 68)

El discurso estructural sigue, pero tratando de solucionar el problema de la intriga para que sea más estable en un comienzo y luego pueda diluirse parcialmente y reconstruirse del mismo modo hacia el final. Esa al menos es la opción de Martes, el personaje que se queda hasta el final en el experimento junto a Domingo. Sábado opina, en cambio: “En todo caso, lo fundamental, que no somos fucking infalibles, que ser cristiano no es equivocarse menos, o que estar equivocado no es malo, o que no ser perfecto también es compatible con la plenitud” (2007: 77); estas son ideas opuestas a la concepción del narrador omnisciente de la novela decimonónica y, además, opuestas a la concepción de Historia y Arte hegelianas mencionadas en el segundo capítulo, en relación con la definición de cultura. Con esto, Sábado quiere afirmar la actitud del narrador frente al texto. El narrador no tiene por qué saberlo todo y puede equivocarse, de ahí las salidas en falso, y los cambios de personaje y hasta las transformaciones identitarias. Al parecer, la idea subyacente del texto es delatar la forma en que este se produce y permitir al lector sea su coproductor<sup>191</sup>. Sábado continúa entregando la estrategia que ella concibe para la novela:

Es verdad lo de las casillas repetidas, pero solo hasta cierto punto (también es divertido ver a la gente arreglárselas para hacer una cosa que de un modo u otro no sea idéntica y de todas maneras se integre, variaciones sobre un tema, no sé, por algo las historias a veces se cruzan pero son en cierta medida independientes, no? O no es así? [*sic*]). (Labbé, 2007: 77)

---

<sup>191</sup> Cosa que, nos parece, siempre ha sido así, aunque, al mismo tiempo, puede ser otra forma de subestimar al lector, asumiendo que las novelas orgánicas o no fragmentarias, con una trama, historia y personajes coherentes, no poseen otras formas de jugar con el lector que la mera superficie discursiva y que a este no le queda otra cosa sino asumir su condición de lector pasivo.



Ante lo que Domingo contesta un correo que no tiene destinatario, pero en cambio sí tiene fecha de envío a diferencia de los correos anteriores del mismo fragmento, misma fecha que la cita acerca de la literatura y la mentira. Esto nos permite colegir que el episodio en el departamento en la calle Merced (Labbé, 2007: 156) es de la reunión posterior a la reunión en la que un Carlos Labbé autor se encontró con los demás jugadores, por lo que Carlos Labbé también es Domingo. Si además de esto consideramos la dedicatoria, entonces entendemos la estrategia autofictiva del Carlos Labbé que narra en ese capítulo: “Estoy sentado frente a la pantalla [...] de mi computador”. Y se cierra el círculo autofictivo en el correo mencionado anteriormente, que al parecer Domingo no envía, y que dice: “me agrada la idea de que la gente se cruce en la misma casilla. Intertextualidad forzada. Adiós y gracias” (2007: 79).

Y por medio de esa misma intertextualidad forzada entendemos que hay un segundo nivel en el momento en el que Martes, en la conversación final con Domingo, ambos en la misma habitación e inoculados con *Hadón*, la droga del odio, recuerda: “¿Te acuerdas de qué se trataba *Le mer*? Jueves había pedido un Theremin por la red y llegó un sábado [...]. Debe haber sido la misma época en que yo me puse a escribir la historia del congoleño en la playa” (Labbé, 2007: 161), historia que corresponde al fragmento 60<sup>192</sup>.

Tanto la estructura como el contenido de esta novela se relacionan con la desterritorialización de modo diferente a los casos ya vistos, donde la estructura se encuentra relacionada con la trama en la desterritorialización. En este caso, la trama está hecha como un juego de cajas chinas, muñecas rusas o mise en abyme, pero no solo para poner en duda la unidad de la identidad de los personajes o, incluso del narrador, sino para despojar al autor mismo de la autoría de su obra a través de estos artificios<sup>193</sup>. Por tanto, Carlos Labbé –en cualquier nivel–, se ha despojado constantemente de lo que lo iba identificando, manteniendo algunos elementos –vínculos– con aquello que lo

---

<sup>192</sup> Podríamos seguir hablando de más niveles narrativos dentro de la novela y hacer un análisis narratológico completo y complejo, delatando nivel por nivel sus componentes, pero ese no es el objetivo de esta investigación.

<sup>193</sup> Suponemos que las dedicatorias de la página 9 del texto impreso son previas a la entrada en la ficción, pero, ante tantas incertidumbres, también vale la pena dudar de eso, y llevado al extremo, entre tantos extremos, asumir que en realidad Carlos Labbé no es más que un personaje heterogéneo y múltiple al mismo tiempo, que no existe más que en un hipervínculo entre las fotografías que encontramos en la red y sus discursos orales o escritos, pero eso es ir demasiado lejos, mejor volvamos a la ficción.

identifica, o que identifica a los personajes. De hecho, el personaje más extremo en sus metamorfosis es Boris Real, amigo de la familia y situado en las altas esferas<sup>194</sup>; alias Bonito, el mayordomo; alias Fernando Virditi, hermano de Teresa Elena Virditi; alias Patrick Dounn, el intérprete de Theremin congoleño que animaría la fiesta *Transensorial Celebration* y que parece ser distribuidor de *Hadón* dentro de la celebración. ¿O es Boris Real?

### **La hipocresía de la familia chilena**

De la historia nos interesa extraer aquello que tiene relación con la desaparición de los niños Vivar en la playa de Matanza, como retrato ficticio de una familia de clase alta chilena, su calidad moral y su forma de interactuar con el resto de la sociedad chilena. También nos interesa la *Transensorial Beyond Seasons Celebration*, principalmente por el ambiente que establece en el balneario, una especie de alegoría de lo que fue el aterrizaje del proceso de globalización en Chile.

En el fragmento 7 se nos da la primera señal de que estamos entrando en un relato policial, cuando el periodista, narrador de este fragmento, recuerda el caso de Navidad y Matanza, sexta región de Chile, y como tuvo que ir a investigar y reportear la desaparición de los niños Vivar, Alicia de catorce años, y Bruno de diecinueve. Luego de la investigación de la policía se dio por sentado que Bruno Vivar, mayor de edad, había abandonado a su familia, al no haber indicios de rapto o muerte. El informe policial no menciona a Alicia más que un par de veces, sin indagar más en el asunto. El periodista sí sigue investigando.

Sus averiguaciones lo llevan a recordar primero la visita que había hecho en Santiago a la familia Vivar Virditi, de la que recuerda principalmente su impresión: “los Vivar eran un grupo de personas unidas por una permanente perplejidad ante el hecho de tener que compartir otra cosa que un anhelo de posesión” (Labbé, 2007: 37). De qué posesión se trata, si material o de otra persona, no queda claro. En esa ocasión, mientras el periodista esperaba a la familia en una especie de recibidor con ventanas gigantes, vio que por el jardín caminaba un hombre, desnudo y con una erección evidente, en

---

<sup>194</sup> Personaje conectado con la élite de la sociedad chilena, mediante su relación con Nelson Ávila, un Diputado de la República a mediados de los noventa, con lo que genera la metaficción en el relato.

dirección a Alicia, quien tomaba sol en traje de baño sobre una toalla. Esa imagen lo perturbó ante la posibilidad cierta de encuentro entre los dos, sin embargo, el sistema de riego automático se encendió e hizo arrancar a Alicia sin notar la presencia del hombre desnudo. Suponemos que este hombre es el padre de familia por los dichos del periodista: “pude observar el brillo de cierta humedad dentro de sus orejas [las de José Francisco Vivar]: el agua de los regadores del jardín” (Labbé, 2007: 45).

Tiempo después, mientras el periodista entrevistaba a gente relacionada con la familia y testigos para escribir una crónica, se encontró con el testimonio de la profesora de Alicia, que dispara en sus recuerdos la imagen de que Boris Real abusaba de ella:

Aquellas partituras que Alicia mostraba a su profesora eran escritas por Boris Real para que la niña se las interpretara. Regalos, si se quiere. Esa tarde ambos salieron de la Feria Infantil y Juvenil del Libro tomados de la mano. Me sentí sucio por lo que pensé en ese momento, por lo mismo que pienso ahora: entre ambos había veinticuatro años de diferencia<sup>195</sup>. (Labbé, 2007: 87-88)

Es raro sentirse sucio ante la imagen de un adulto y un niño de la mano, con veinticuatro años de diferencia, y saliendo de un lugar destinado para la entretención de los niños. Parece que la imagen que el narrador tiene la cabeza es más sórdida de lo que el lector logra vislumbrar.

La otra pista que nos lleva por la senda de la decadencia moral de la familia y el abandono de Alicia es la confesión que ella le hace a un hombre que atendía la estación de servicio en Matanza, el bencinero, y que es reproducida por el periodista: “le confidenció «algunas de las cochinas historias familiares» que jamás el hombre había escuchado. Me aseguró que la niña estaba muy sola” (Labbé, 2007: 135). Estas historias se las está contando el bencinero en una fuente de soda donde trabaja una misteriosa chica, que lo mira constantemente; esa chica es Alicia, cuestión que descubre cuando el bencinero los deja solos: “Antes de que el hombre volviera del baño, yo ya lo sabía: la muchacha de la fuente de soda era Alicia Vivar” (Labbé, 2007: 139). Cuando Alicia le hizo la confesión al bencinero, este le aconsejó que escapara, y escaparon juntos.

---

<sup>195</sup> Se nos viene a la cabeza por asociación los libros *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871) de Lewis Carroll, no solo por la historia entre el escritor y matemático británico y la niña Alice Liddell, sino también por el conjunto de estructuras matemáticas que Carlos Labbé usa en su novela, la noción de mundos paralelos y la relación entre el personaje de Alicia de esta novela y los sueños.

El periodista decide cerrar su crónica con la información acumulada que le permite describir “la doble moral en la que se fundan las apariciones y desapariciones de los chilenos” (Labbé, 2007: 152), aunque no le parecía bien el asunto porque las piezas calzaban demasiado bien, “el empresario perverso, el músico vividor, la nínfula tormentosa, la orgía internacional, la droga enigmática. La historia de amor entre un provinciano indiferente y una menor de edad capitalina” (2007: 153). Esta trama podríamos entenderla como una alegoría de lo que fue la vida de la clase alta chilena en relación con la dictadura y las desapariciones, estableciendo su decadencia moral al ignorar la evidencia de los abusos del régimen militar, representado por el padre –poder familiar y económico-, dejando a la joven “huérfana” y recibida por la clase popular.

Al igual que en el caso de Loriga, aquí también encontramos una suerte de desterritorialización de clases. Alicia se desvincula totalmente de su familia y de su clase para poder escapar de los abusos de su padre y de su entorno familiar. Ellos, por su parte, no hacen ningún esfuerzo por encontrarla, ni a su hermano. De esta manera, Alicia termina reconstruyéndose a partir su fuga y del amor del bencinero. Es por esto que Alicia, antes de ser descubierta detrás de la barra de la fuente de soda dice: “Solo el perfecto amor ahuyenta el temor” (Labbé, 2007: 139).

Por otro lado, el ambiente de la novela se sitúa entre Navidad y Matanza, dos balnearios de la sexta región de Chile, lugar donde se celebra la *Transensorial Beyond Seasons Celebration*. Esta es un fiesta internacional VIP, que para desarrollarse ahí acuerda con la autoridades de Navidad y Matanza suspender toda actividad social y comercial con el fin de “evitar toda competencia y homogenizar el funcionamiento de los poblados mediante el uso obligatorio de la imagen corporativa de la organización internacional” (2007: 105). Así, el restaurante de la caleta pasó temporalmente a formar parte de la cadena *Fast sea food*; los bares y fuentes de sodas pasaron a ser pubs, tascas, salones de té, trattorias, etc.; y la bencinera pasó a ser *Gas station*. Esto genera una idea de invasión económica internacional en el pueblo, que luego se repite con la multiculturalidad asociada a la internacionalidad de la fiesta, que se repite en el balneario de Matanza, lo que lleva a pensar al bencinero, que es quien cuenta esto al periodista, que, por un momento, no se encuentra en Chile:

la playa estaba repleta de turistas de todas las nacionalidades. [...] El sol quemaba igual, era el mismo mar heladísimo, pero de repente uno ya no estaba

en Chile [...] sino en una playa gringa o europea donde todos hablan en voz alta, donde casi no se ven niños y las mujeres se aselean con las pechugas a la vista. Me han dicho que allá es así, dijo el hombre. (Labbé, 2007: 128)

Históricamente, Chile no ha sido un país cosmopolita, y ver una playa en esas condiciones, por supuesto que a cualquier nacional despierta el imaginario de lo que hay más allá de las fronteras e imagina que debe ser así, por lo que le han contado. Por tanto, los espacios intersticiales que ha dejado su habitus se han rellenado con el imaginario.

La evidencia de que el pueblo está siendo invadido, temporalmente, por la cultura extranjera queda de manifiesto, por último, en la delimitación del litoral de Matanza para realizar conciertos de música en vivo: clásica, jazz, rock, pop, indie, world music. No obstante, los trabajadores locales se adaptan y no pierden sus propias formas de establecer su cultura dentro de ese mundo comercial, vendiendo en los conciertos sus productos y gritándolos a viva voz como en cualquier feria popular o en la playa: “«al riquito pan de huevo», «cuchufli, barquillo», «helado, helado, heladito», «lleve la palmera pa los regalones»” (Labbé, 2007: 129), cuestión que era permitida por la organización para darle “color local” al evento. Es cierto que con esta indicación deberíamos suponer que se hace referencia al *tayloring* que explicamos en el primer capítulo, pero no es solo que la fiesta se acomode al lugar donde va, aunque sea para mostrar el exotismo del lugar, sino que los mismos trabajadores de la playa, con color local, podían transformarse en la noche sin ningún problema en el personal de la *Transensorial Beyond Seasons Celebration* (2007: 133).

No es difícil considerar esto como una alegoría de la pérdida de identidad nacional: un pueblo exótico y lejano, junto al mar, donde desaparecen jóvenes que son abusados y olvidados. En este mismo pueblo, una comunidad de personas de diferentes países intenta adaptar el pueblo a la internacionalidad de sus participantes, cambiando, temporalmente, el modo de vida y la economía del lugar por un ambiente más anglosajón. Sin embargo, y a pesar de los requerimientos, el pueblo es capaz de adaptarse sin perder los elementos culturales que siguen considerando propios.

La novela de Carlos Labbé asienta su marginalidad en el bencinero, debido a su clase social y al modo en el que vive, y en los poblados de Navidad y Matanza, que, sin ser un espacio absolutamente rural, no alcanza a ser ciudad; es, nuevamente, el espacio

liminal. Ambos espacios complotan para que se produzca la desterritorialización y reterritorialización de Alicia, no solo por su paso de una clase social a otra, sino también por su salida de la ciudad y adaptación a esta nueva realidad. Del mismo modo, al llegar la fiesta a los pueblos estos cambian su dinámica social temporalmente, pero a pesar de esto, logran mantener los aspectos que consideran propios.

#### **4.3.2. *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo, obsesiones hipertextuales**

En el ámbito literario español, la última década ha estado marcada por el *Proyecto Nocilla* (2006-2009)<sup>196</sup>, compuesto por *Nocilla Dream* (2006/2013), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab.* (2009). Esto no porque Fernández Mallo haya escrito una primera novela excepcional –es interesante, sin duda–, o porque de verdad marque una generación o sea el representante más destacado de la misma, es más bien porque los medios de comunicación y algunos críticos se encargaron de adscribirle a su obra *Nocilla Dream* el mérito de ser la novela más representativa de un grupo de narradores que tenía características comunes a la obra del autor afincado en Mallorca. Efectivamente la novela tiene un conjunto de rasgos interesantes que permiten resumir varias características que vienen publicándose en la literatura española desde principios del siglo XXI y que se relacionan principalmente con la inserción de las TIC dentro de la literatura, intentando constituir estructuras significativas que permitieran abrir los sentidos de las narraciones para que el lector pudiera trabajar re-construyendo el texto, como una suerte de co-creador. Ese conjunto de características que se pueden encontrar en diferentes novelas españolas de los últimos quince años es parte de lo que hemos bosquejado en esta investigación, pero como ya dijimos, parece restrictivo adscribir todos los rasgos de una obra a un grupo de autores a menos que estos sean seguidores de ese primer autor o que copiaran su estilo.

---

<sup>196</sup> No consideramos la película *Proyecto Nocilla* (Fernández Mallo, 2009b), por la misma razón que no consideramos la obra en línea de Carlos Labbé, principalmente a causa de la incapacidad de las herramientas utilizadas para obtener un análisis significativo de esas obras; como tampoco consideramos *El hacedor (remake)*, debido a que se encuentra oficialmente no publicado, y nuestro criterio de selección de textos está directamente relacionado con la publicación, sobre todo a causa de lo fundamental que es la circulación de los productos culturales para la re-significación, y por tanto para el desarrollo de la cultura.

Es por esto que consideramos que la obra de Agustín Fernández Mallo como *mutante*, según las características ya descritas, de las que vale la pena destacar algunas presentes en sus dos primeras novelas *Nocilla*, como su polifonía, su intratextualidad, intertextualidad –y por tanto, hipertextual en el sentido que lo venimos trabajando- e hibridez en la senda de la novela híbrida. La última novela del proyecto cambia, sin embargo, parte de su estructura y la fábula se vuelve casi lineal, si no fuera por las constates iteraciones en que entramos y las constantes disgresiones de la primera parte, la vuelta a los capítulos numerados en la segunda, con sus respectivos intratextos, y una tercera con los fragmentos encontrados por el personaje Fernández Mallo. Y esa es otra diferencia fundamental.

Si bien podemos considerar que en las dos primeras novelas existen *alter egos* que se delatan a sí mismos como constructores de un texto con una idea similar a la del texto que los contiene, en *Nocilla Lab*. Fernández Mallo no solo se ficcionaliza a través de un personaje, sino que muy en la tradición borgeana –autor que admira profundamente este escritor español–, desdobra a ese personaje en el dueño de una cárcel reconvertida en una suerte de “hotel” al que llega el Fernández Mallo personaje. De la última novela del proyecto también cabe destacar el uso de fotografías de las celdas en las que se encuentra el protagonista al final de la narración de la segunda parte y el comic que se encuentra al final de la novela y cuyo dibujante es Pere Joan; además de que en el contenido se constituye casi como una poética del proyecto hasta esta novela.

Lo que une sin duda a estas tres novelas son los procedimientos con los que han sido trabajadas, poniendo especial atención en las estructuras matemáticas que se establecen dentro de cada novela, y que, por la misma razón pueden ser identificadas dentro de las características de las novelas *mutantes*, como las iteraciones, duplicaciones, combinatoria, sumatoria, teoría de conjuntos, código binario, fractales, etc., que funcionan de manera muy parecida a las repeticiones dentro de la historia, el *Doppelgänger* y los desdoblamientos –además del uso del espejo y otros objetos relacionados con la multiplicación e inversión–, diversas formas de puesta en abismo –fractales–, sinécdoque y metonimia –como ejemplo de extensión e intensión en conjuntos–, etc. Toda la jerga científica, de axiomas o lógica matemática, no es absolutamente necesaria para el análisis de estas obras, pero en algunos casos ayuda a

especificar procedimientos, como por ejemplo en el caso de la topología, que es una forma de transformación de las superficies de dos objetos para generar otro respecto a la unión de puntos de sus superficies, pero sin dejar de ser el mismo, solo cambia su forma<sup>197</sup>. No obstante, el asunto es más sencillo explicado desde la hipertextualidad, a través de la intertextualidad entre sus obras del *Proyecto Nocilla* y entre los fragmentos al interior de sus obras. Es decir, la suma de las partes del proyecto, como la suma de sus fragmentos internos, lo que correspondería a la explicación topológica que da de sus textos el autor con el fin de explicar su transformación mediante la distorsión que implica la topología:

To gain one thing, something else is lost along the way. As I understand it, this is what mathematicians call topology: the discipline that studies not the measurement of objects and their distances, but rather the constant transformation of objects, their continuous distortion to the point that they appear totally different. (Fernández Mallo, 2012: 63)

Esta mutación, le da sentido a la obra, pero al mismo tiempo se ve obligado a desprenderse de ciertas partes de los elementos de esa suma para lograr el alcance que espera, que es la construcción de sentido:

This is all related to my literature—including the essayistic genre—since my books, if I correctly understand them, combine new materials with familiar ones, distorting original or second-generation products, throwing them off balance, altering them [...]. (Fernández Mallo, 2012: 64)

En otras palabras, lo que hace es reciclar materiales, del modo en que lo comentamos respecto a Manuel Vilas, o utilizar materiales familiares para combinarlos con materiales nuevos y ver como funciona ese encuentro:

[Q]ue a un verso neoclásico le siga la fotografía de un macarrón o una, en apariencia, incomprensible ecuación matemática si esa solución metafóricamente funciona. Este talante [...] produce zonas híbridas, cartografías en ocasiones literalmente monstruosas [...], y esa es la zona de frontera... que precisamente nos interesa. (Fernández Mallo, 2009a: 36)

---

<sup>197</sup>Lo explica el propio Fernández Mallo en “Topological Time in Proyecto Nocilla and Postpoesía (and a brief comment on the Exonovel)” (2012).



Ese es su procedimiento de apropiación formal del proyecto y de Fernández Mallo, que produce, si funciona, esa “*solución metafórica*”, generando zonas de encuentro, zonas híbridas. Y así nos volvemos a acercar al concepto de *hibridación* de García Canclini a través de la combinación –combinatoria, le llamaría Fernández Mallo- de elementos de diferentes repertorios culturales, que deberían desprenderse parcialmente de algunos aspectos para entrar a un nuevo repertorio, produciéndose el proceso de desterritorialización y reterritorialización, es decir, desasociar el elemento del repertorio con el lugar al que pertenece o desarraigar al sujeto del lugar al que cree pertenecer para conformar una nueva pertenencia a un lugar, sea concreto o abstracto. Lo que Fernández Mallo entiende como la suma de elementos cotidianos con nuevos materiales para darle sentido a toda esta fragmentariedad es el punto de intersección de los elementos seleccionados.

## **Red de Redes**

Todo lo que hemos comentado anteriormente es también parte de *Nocilla Dream*, no solo porque esta es la primera parte del proyecto, sino porque de ella parte el *Proyecto Nocilla*. Esta novela se compone de 112 capítulos, 45 de los cuales son extractos de otros textos, que por lo general hacen referencias a las matemáticas, la física o las ciencias informáticas, y cuyos créditos se encuentran al final del libro. También al final del libro nos encontramos con el mapa llamado “Cartografía del Universo Nocilla. Territorio [1] Nocilla Dream”, que es un sistema representacional del libro, un espacio creado por las conexiones que se producen entre los puntos, que se dividen a su vez en *objetos, ciudades, personas e ideas*.

Este mapa al final del libro puede cumplir las mismas funciones que las instrucciones de lectura de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, ya que indican una forma de seguir la lectura de los capítulos a través de los elementos indicados en el mismo mapa, pero sin necesidad de seguir las líneas. De hecho, para mayor referencia, objetos como la carretera US50, el árbol de los zapatos, se encuentran cerca del centro del

círculo central del mapa<sup>198</sup>. Esta es la primera clave para entender la característica de red de redes que genera la novela y su relación con la poesía postpoética o expansiva (Fernández Mallo, 2009a). Y con respecto a esta poética podemos mencionar que las otras dos novelas son extensiones de la primera novela, del mismo modo que la primera novela es una extensión de la crónica de LeDuff (2004)<sup>199</sup>, en el que se hablaba de un álamo junto a la carretera US50 de Nevada, Estados Unidos, repleto de zapatos colgando, en el que el narrador de la crónica recoge a Dwight, un vagabundo que no ha tenido una buena vida y con evidentes desequilibrios emocionales. Como explica Benoît (2011), el autor de *Nocilla Dream* extrae de esta crónica no solo el elemento del árbol con los zapatos, que cruza todo el texto, sino la frase de la carretera más solitaria de los Estados Unidos y su comparación con un zapato solitario –que aparece en el capítulo 3-, además de la metáfora del amor como un árbol que hay que regar diariamente, que es el capítulo 4 íntegro.

A partir de esto, Fernández Mallo construye toda una mitología americana en torno al árbol, desarrollando historias que están relacionadas directamente con el álamo y sus zapatos colgantes, como la de Falconetti, que además de ser el primer personaje que aparece en la novela es quien figura en más capítulos –2, 11, 15, 31, 35, 82, 89- está basado en Dwight, como también lo están los personajes de Linda y John, los primeros en tirar un par de zapatos al árbol –capítulos 17, 108, 112-, o Russ Stevenson, el dueño del asador en Ely –capítulos 34, 40, 42-, quienes desarrollan la historia que genera el mito en torno al árbol y la carretera, proporcionándoles a estos dos elementos un relato que los instala en la red vital de cada uno de esos personajes, de la que nosotros apenas alcanzamos a visualizar un poco más allá de los puntos de intersección, de los vínculos.

Más allá de esta mitologización, a la que también apunta Manuel Vilas (2007), los personajes de los que hablamos, conforman una extensión de Dwight porque se relacionan directamente con la carretera o con el árbol, pero, desde esta perspectiva, la

---

<sup>198</sup> Es interesante el sistema representacional como mapa y como guía de lectura porque en el primero de los casos encontramos la topología, es decir, que se ha transformado un sistema abstracto –una novela fragmentaria- en un sistema representacional de dos dimensiones, un espacio en el cual se insertan unas líneas que intersectan los puntos, que han sido posicionados, a su vez, en función de cuatro puntos cardinales: analógico/mecánico, bits/digital/electrónico, emocional/subjetivo y racional/objetivo. Además, como guía de lectura nos permite fijar la atención en los elementos que están siendo descritos en los capítulos para prestar atención a las conexiones del texto y a las posibles conexiones que nosotros podamos desarrollar

<sup>199</sup> Aparecida en el suplemento semanal del *New York Times* y reproducido por el diario español *El País*.

carretera se relaciona en su soledad con un zapato solo, como la soledad de Dwight o como la soledad del desierto, y de este modo, el zapato solo se transforma en un sema que va a relacionar diferentes textos; estos semas son los puntos a través de los cuales se mueven las líneas que conforman la red de redes.

Al final del segundo capítulo definimos el hipertexto informático como las relaciones que se establecen entre los textos a través de los puntos semánticos de conexión, como la biblioteca infinita de Borges. Estos semas, es decir, estos puntos que aparecen en el mapa, son significativos para el desarrollo de la novela, ya sea porque inciden en la narración como metáforas –árbol, estructura del texto; zapatos, las historias que cuelgan de él, la carretera y el zapato como la soledad– o simplemente porque conectan historias como en el caso de Kelly, una de las cuatro chicas surfistas estadounidenses que se encuentra con Falconetti, cuando estaba solo y con Fernando, quien atendía la gasolinera en Albacete. Es decir, las claves semánticas del texto no solo lo vinculan estructuralmente, sino que además permiten interpretar el significado de cada fragmento en relación a la novela.

Estos semas, por tanto, son los puntos que establecen vínculos entre capítulos, formando una red significativa que se relaciona sobre todo con los textos propios, es decir, con todos los textos que tienen que ver con las mitologizaciones de las que hablamos: la historia de Margaret y el diseño de la portada de un disco de Siniestro Total, la banda española; o la historia de Billy, su hijo, Billy de Kid, y la esposa –unidos también por el zapato marrón solo en la carretera-, que le es infiel con Paul. Nos referimos a los 67 capítulos restantes que no son los textos extraídos, porque los otros 45 textos, aquellos que hacen referencia a las ciencias, casi todos justifican de una u otra manera la estructura del texto, pero quizás algunos de los textos más significativos para este trabajo se correspondan con los capítulos 1 y 13.

El primer capítulo es un extracto del libro *Un Alan Turing desconocido* de B. Jack Copeland y Diane Proudfoot, donde establecen una diferencia entre el procesamiento de datos de un ordenador, que puede efectuar grandes cálculos de manera tan eficiente que es imposible para la mente humana lograr la misma eficiencia en la tarea, pero que, sin embargo, aún no puede reconocer una cara o realizar escritura manual. En otras palabras, el cerebro humano está capacitado para realizar operaciones cotidianas que al parecer las máquinas no.

Esa capacidad de procesamiento tiene que ver en este caso, nos parece, con la capacidad del cerebro humano de decodificar la relación que existe entre los capítulos de esta novela para generar un significado, para participar como constructor de sentido del texto. Así por lo menos se puede desprender del capítulo 64 cuando habla de las formas de encriptación de los mensajes de acuerdo a la seguridad de la transmisión de los canales –a mayor seguridad del canal, menor encriptación y viceversa-: “manipular y enrevesar la información a fin de volverla ininteligible durante el tiempo que dure la transmisión, hasta que llegue al lugar de destino, donde es descryptada” (Fernández Mallo, 2013: 111), como el mismo libro. Si uno desea completar todos los puntos, como en esos juegos infantiles en que hay que unir los puntos para configurar la imagen, pero la imagen en este caso sería multidimensional, perdería algunas características propias de los fragmentos en pos de una relación, y superarían la mera suma de los capítulos.

El capítulo 13 habla de una de las ciudades de la novela *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino, en el que Marco Polo describe ciudades fantásticas al rey Kublai Kahn. La ciudad que se describe en este capítulo está habitada por ninfas que habían encontrado en sus tuberías el medio ideal para desplazarse a su “medio acuático natural”. En torno a este cuento, el narrador reflexiona:

[D]entro de cada uno de nosotros existe otra ciudad si cabe aún más compleja; el sistema de venas, vasos y arterias por las que circula el torrente sanguíneo, una ciudad que no posee ni grifos, ni aberturas, ni desagües, solo un canal sin fin cuya circularidad y constante retorno consolida un “yo” con el que salvarnos de la fatal dispersión de nuestra identidad en el Universo. [...] de ahí que el “yo” consista en una hipótesis inamovible que al nacer se nos asigna y que hasta el final sin éxito intentamos demostrar. (2013: 34)

Del fragmento desprendemos que la identidad, ese “yo” al que se refiere el narrador, se establece mediante un sistema cerrado que se vincula a sí mismo a través de “venas, vasos y arterias” cuyo constante retorno constituiría el “yo” con el que nacimos, una mera hipótesis que no se puede comprobar, porque esa identidad designada al nacer no es estable, es solo una ilusión, que cambia a medida que cambian las conexiones que llevamos dentro. El texto también cambia a medida que cambian o aumentan los vínculos. En pocas palabras, el sentido de la identidad, como el sentido del texto se establece mediante esos vínculos internos.

## **Nocilla: Realidad aumentada**

En la novela podemos encontrarnos con un cúmulo de personajes yendo de un lugar a otro: Falconetti tratando de seguir el camino inverso que hizo Cristóbal Colón; Kelly, viajando constantemente en una camioneta para surfear en diferentes lugares del mundo; Hans, danés que trabaja en una fábrica de hamburguesas de salmón en Estados Unidos, pero que también fue uno de los habitantes de Christiania, una micronación fundada en una base militar abandonada en Copenhague; Margaret, que viajó de Estados Unidos a Madrid hasta su muerte; etc. Varios personajes de esta novela se encuentran en movimiento.

Pero cuando los personajes deciden quedarse quietos, en realidad no se quedan quietos, se mueven de otras maneras. Y volvemos a la metáfora del árbol. Es cierto que las raíces del árbol no le permiten moverse, pero las ramas se extienden más allá del propio tronco, y de esas ramas pueden colgar historias, es decir, se produce una proyección que permite la conexión. Esto nos parece queda bien ejemplificado en el capítulo 58, donde se cuenta el nacimiento de la micronación de Elgaland-Vargaland, fundada por dos artistas alemanes. Esta micronación en realidad existe y fue fundada por los artistas suecos –no alemanes–, Carl Michael von Hausswolff y Leif Elggren que crearon este reino-proyecto artístico en 1992. En el capítulo se cita la declaración de independencia, donde se especifica que los límites de la micronación son los territorios fronterizos correspondientes a “Un Territorio Físico”, “Dos Territorios Mentales” y “Un Territorio Digital”. El territorio físico corresponde a “todos los territorios fronterizos entre todos los países de la Tierra”, es decir, estar entre todos los lugares de la tierra sin pertenecer a ninguno, porque las fronteras son abstractas y están en flujo constante. Los territorios mentales son las zonas de duermevela, entre el suelo y la vigilia, y “los estados de ensimismamiento creativos provocados por la cotidianidad” (Fernández Mallo, 2013: 99); por último, el territorio digital, que tiene un puerto en la World Wide Web y que se plantea colonizar todos los dispositivos de almacenaje con programas de *Realidad Virtual*.

Lo primero que debemos tomar en cuenta es el concepto de micronación que evidentemente se deriva de nación. Hasta el momento hemos hablado de que las naciones son creaciones modernas que tratan de unificar o de homogenizar un conjunto

de identidades colectivas o individuales que están delimitadas arbitrariamente dentro de un territorio geográfico que las obliga a borrar sus diferencias, como explicamos en el primer capítulo de este trabajo. Pero lo que, por el contrario, pretende esta micronación experimental es justamente desterritorializar el concepto de nación, proclamando su reino justo en el límite de todas las naciones del planeta, es decir, es una nación desterritorializada, un concepto paradójico. A partir de esto podemos desprender que los habitantes de esta nación no tienen un espacio físico al cual pertenecer.

En segundo lugar, no tienen espacio interior al cual pertenecer tampoco, porque los dos estados mentales son pasajeros, es decir, el de duermevela no es un estado constante, no al menos para las personas que tienen buena salud, como tampoco lo es el estado de ensimismamiento creativo provocado por la cotidianidad. Por tanto, fuera de esos estados, el sujeto se encuentra desterritorializado. Y, finalmente, el último estado es la ampliación al mundo de un espacio virtual generado por esta micronación. Este espacio virtual es generado a partir de la exposición de todos los internautas a la micronación a través de Internet, lo que significa que el espacio en el que se desarrolla esta micronación es a través de los medios y depende de la interacción de estos con la realidad inmediata. De este modo les da la posibilidad a quienes tienen acceso a la red y a su página web de acceder a una identidad colectiva, una nación que existe en un espacio virtual que no tiene ningún arraigo territorial pero sí un repertorio cultural.

Ahora bien, si uno pertenece específicamente a la micronación de Elgaland-Vargaland, pasa a ser ciudadano de una micronación global, pero no física, sino a través de los flujos de las fronteras y las conexiones hipertextuales que se producen en el mundo virtual y, por último, las conexiones eléctricas que funcionan como los flujos entre las fronteras de los países y que permiten los flujos de información.

Pero hay más. Si este capítulo lo complementamos con el número 11, nos encontraremos con que las micronaciones también pueden existir sobre los márgenes de la ciudad, el espacio liminal del que ya hemos hablado. En el capítulo de la novela se cuenta que en el estacionamiento del aparthotel de la cadena Budget Suites of America —que se encontraba en Las Vegas Boulevard— se ha constituido un pueblo formado por furgonetas y camionetas de inmigrantes que pretenden prosperar en Las Vegas, que es, como lo describe el narrador, un lugar mágico: “En los últimos 5 años, este lugar se ha convertido en la frontera real más allá de la cual se extiende la frontera prometida. Todo

está aquí tan saturado de sueños que ha devenido en un lugar mágico” (2013: 32). El poblado conformado por los autos en el estacionamiento se conforma como el espacio marginal entre el mundo de los sueños, la ciudad de Las Vegas, y la realidad de la vida de Rose y sus hijos Denny y Jackie:

Todo un ramal de autovías parte de Las Vegas Boulevard, para desarrollarse por el desierto en busca del horizonte con una estructura arborescente mientras como frutos extraños le van creciendo multitud de lugares mágicos en forma de apartoteles. (Fernández Mallo, 2013: 32)

El texto nos habla del espacio liminal entre la ciudad y lo rural, en el cual se produce una tensión entre buscar más allá del horizonte de esos ramales una nueva identidad, nuevos sueños, o seguir luchando por alcanzar a radicarse realmente en Las Vegas cumpliendo su sueño. Sin embargo, hace cinco años que no ocurre ni lo uno ni lo otro para la familia de Rose, radicándose finalmente en ese espacio marginal entre lo urbano y lo rural –el camino-, en el que además se siguen multiplicando los espacios marginales.

Teniendo en cuenta esto hay que aclarar que estos espacios liminales no constituyen un espacio que se abre entre dos espacios, sino un espacio propio que se coloniza y que resulta no de la separación, sino de la intersección de los mismos tomando características de uno y de otro, que no tiene por qué ser necesariamente físico. De este modo, el espacio en el que se reterritorializa interna y externamente la obra y el sujeto es el espacio de las conexiones internas y externas, un espacio abstracto que no depende de un espacio concreto más que en cuanto posibles relaciones físicas. La selección de elementos del repertorio con el que nos identificamos, por tanto, proviene de esos vínculos internos, esas relaciones entre lo que consideramos propio y que nos constituye y aquellas cuestiones ajenas con las que tendemos vínculos. Esos espacios abstractos, si bien no son territorializables en un espacio concreto, mediante la topología pueden transformarse en un esquema de dos dimensiones, en una novela o en un comic.

## **Conclusiones**





Es común que cuando se habla de globalización se hable también de homogenización como proceso en consolidación. Sin embargo, lo que en realidad ocurre es un intento de homogenización por parte de diferentes flujos culturales que tratan de imponerse, algunos con más ímpetu o éxito que otros, dependiendo de la región del mundo de la que estemos hablando y de factores tan diversos como dimensiones tiene la globalización. Los flujos culturales que bosquejamos en el primer capítulo, cruzan fronteras y no tienen un solo origen. Por tanto, efectivamente, los escritores se ven influenciados y en cierta medida homogeneizados tanto por el mundo literario internacional como por los productos de los medios masivos de comunicación provenientes de la cultura anglosajona. Todos los autores que revisamos están influenciados, en mayor o menor medida, por la Generación X y el *minimalism* estadounidense; es decir, por escritores que admiran en común como Brett Easton Ellis, Chuck Palahniuk, J. D. Salinger o Raymond Carver. Asimismo, todos los autores usan procedimientos que son parte de la estética posmoderna, que podemos considerar a grandes rasgos como una influencia global, aunque esta no provenga estrictamente de la cultura anglosajona.

Los autores chilenos tienen rasgos estéticos muy marcados y comunes con los autores españoles y viceversa, pero esto no significa ni que *sean* parte de una misma generación, al modo de Ortega y Gasset, ni que *sean* parte de un mismo movimiento. Más bien implica que tienen referentes y características comunes que se mezclan con otras particulares para generar sus obras. Recogen repertorios de todas las culturas con las que se contactan a través de los flujos culturales, y de ellos eligen las cuestiones que

creen que entregan significado a su obra, procedentes de la alta cultura, de la cultura popular o de masas, del ámbito científico o literario, de los medios masivos de comunicación, de Internet. No hay otro orden o prioridad que el dado por la necesidad de resignificar a través de la creación de una novela. Más aún, en el caso de los autores españoles que designamos como *mutantes*, la forma de recoger estos repertorios y utilizarlos en sus obras tiene que ver con la misma subjetividad que imprimen a los narradores y/o protagonistas de sus relatos o novelas, lo que se relaciona con la subjetividad, que no originalidad, con la que mezclan los repertorios que llevan a cabo en sus creaciones narrativas.

Es por esto que en las obras también podemos observar el uso de repertorios provenientes de la cultura nacional –representados en estos casos por las respectivas dictaduras– y de otras culturas, como la japonesa, italiana, cubana, francesa, etc. No obstante, es cierto que existe un predominio de los productos culturales de orden anglosajón, que se distribuyen a través de los medios de comunicación y que, como ya dijimos, son importantes dentro de estas literaturas. Es decir, los autores representan repertorios culturales mediatizados, ya que todos ellos los han adquirido no directamente de la cultura de la cual provienen, a excepción de Fuguet, sino a través de los medios de comunicación.

Así, la mayoría de estos autores se han movido entre dos tipos de bombardeos de repertorios culturales: aquellos que vienen dados por los espacios físicos que los rodean y el habitus, en los que, en algunos casos, puede haber una gran interculturalidad –de nuevo el caso de Fuguet–; y aquellos que vienen dados por los espacios virtuales, es decir por la cotidianidad en la que entran los repertorios culturales ajenos a través de los medios masivos de comunicación, estableciendo, por medio de esa misma cotidianidad, una relación emocional.

Esta conexión entre lo cotidiano y lo emocional se establece, por ejemplo, a través del nudo semántico de una canción como “This is the end” o la figura de Jim Morrison –que afecta la misma sensibilidad en Loriga, Vilas y Fuguet–; o de una película, como en el caso de los recuerdos de Fuguet, la identificación del pueblo de Bisama o la relación entre el concejal del PP y el terrorista de ETA, lo que genera un intertexto que amplía la significación de la obra.

De un modo similar se utilizan las estructuras de los medios como forma de interconectar un sentido interno a pesar de la dispersión de la significación, y esto se logra a través de la fragmentariedad y la metaficción, características propias de la estética posmoderna. Podemos observar estos recursos en las obras de Labbé y Fernández Mallo, donde la propia estructura le da sustento a la obra, sobre todo a través de las conexiones semánticas intratextuales que permiten re-construir el sentido del texto a través de la interpretación. En el caso de Bisama y Vilas, esa estructura está atravesada por la puesta en duda de las construcciones identitarias colectivas, a través de conceptos como el vidente y España respectivamente. Esta interrogación implica el reconocimiento de que las ideas del vidente y de la nación española no son más que construcciones que se encuentran al mismo nivel que la ficción de una novela o que otras construcciones identitarias.

Estos autores intentan quebrar el concepto unitario y estable de identidad individual fundiendo niveles narrativos para confundir la identidad del escritor, del narrador y/o de los personajes, generando narradores colectivos como en el caso de Bisama. A través de la fragmentariedad también se disuelve la unicidad del relato, es decir, la construcción de cualquier relato estable y con un significado unívoco se pone en duda a través de las conexiones intratextuales, en el caso de las obras de Labbé y Fernández Mallo. En ellas la única posibilidad de significación está dada por la autonomía del texto, es decir, que se justifica a sí mismo en su construcción a través de las conexiones semánticas que permiten construir un sentido parcial al mismo y relacionarlo con el concepto de hipertexto informático.

Pero los autores analizados no solo recogen en las estructuras de sus obras las formas de los medios de comunicación para generar significado, también lo hacen a partir de subgéneros narrativos como la ciencia ficción y la novela policial, como ocurre en *Navidad y Matanza* y *España*, apuntando a la novela híbrida. Además, estas obras presentan otras formas de comunicación escrita, como el currículum, el *e-mail*, el reportaje, el informe, el blog y un largo etcétera, lo que generaría a su vez otra cadena de significaciones dadas por la estructura –solo como ejemplo, vale la pena recordar que el grueso de la novela de Fuguet son dos largos *attachments*–.

Dado lo anterior, hemos podido observar que en las representaciones de estos autores se produce un proceso de hibridación, que da cuenta justamente de esta

influencia de elementos culturales ajenos a lo que se considera propio, de origen anglosajón y de otras culturas, además de las influencias locales. En otras palabras, la selección de elementos de repertorios culturales provenientes de medios masivos como música, programas de televisión, películas, etc., o por contacto intercultural físico, así como la selección de elementos culturales provenientes lo propio, indican una desjerarquización, obviando el origen o lo que representan originalmente los elementos, más allá de la re-construcción de significado que se desea realizar, proceso que genera una desterritorialización en la que la delimitación geográfica no impide la identificación con elementos culturales ajenos. Por tanto, la desterritorialización que se desprende de estas obras se entiende como una fractura de la estabilidad pasajera de los repertorios culturales<sup>200</sup> colectivos e individuales, es decir, como un reconocimiento de lo múltiple y diverso de las identidades colectivas y del constante cambio de las individuales – proceso que se representa sobre todo en las últimas cuatro novelas analizadas–. Esta fractura es lo que permite la penetración de elementos culturales ajenos. Es decir, los elementos culturales pierden su raigambre espacial para volver a reconstruirse en otro espacio.

En general, ese otro espacio puede ser físico, como la recreación del país de origen en otro país, como se explicó en el primer capítulo, o un espacio virtual, el cual no se produce solamente en el punto de encuentro entre los repertorios culturales mediatizados y la cotidianidad, sino también como espacio de reconstrucción de la memoria emocional: la magdalena de Proust ahora son los intertextos de la cultura popular y masiva, que permiten la re-construcción y re-creación de nuevos repertorios culturales, y los intratextos que desestabilizan alegóricamente cualquier unicidad de la construcción de un relato, permitiendo la reconstrucción individual a través de ciertas uniones semánticas. Así, la reterritorialización es ese espacio en el que se reconstruyen los elementos de los repertorios para generar un sentido. Esta estrategia permite desarrollar construcciones híbridas, no solo en cuanto novela híbrida, conformándose como un tipo de novela fragmentaria que critica la unicidad de los discursos de la identidad nacional e individual, crítica que también se produce a través de la

---

<sup>200</sup> Recordemos que la hibridación de culturas se produce a través de la selección de elementos pertenecientes a repertorios culturales hibridados con anterioridad, pero estabilizados parcialmente a la espera de una nueva hibridación.

apropiación de referentes extranjeros, sobre todo globales, *actualizándolos* en la significación de las obras.

Así, los escritores contemporáneos aquí analizados sí generan nuevos procedimientos y estrategias con las influencias de las culturas que se cuelean en lo propio a través del proceso globalizador; pero más que nuevos en cuanto originalidad, son nuevos en cuanto enfoque, ya que apuntan a la forma en que cada sujeto como autor mezcla diferentes elementos para generar una obra. Estos nuevos procedimientos y estrategias no apuntan a los mismos objetivos ni se desarrollan de la misma manera en Chile y en España, a pesar de las similitudes estéticas y las influencias globales que podrían provocar su homogenización.

El desarrollo de las novelas chilenas parece contener un movimiento de arraigamiento y adaptación de los elementos que llegan del flujo global o de cualquier flujo. De hecho, todas las novelas chilenas que revisamos se ambientan en Chile en algún momento y, a pesar de la crítica, aceptan el territorio geográfico como un espacio más de re-construcción, como puede observarse en la segunda parte de la novela de Fuguet en los cines chilenos, o en la construcción del amor entre Alicia y el bencinero en la estación de servicio de la novela de Labbé, o en el pueblo de Bisama en cuanto espacio de construcción de lo alternativo, del “nosotros” narrador.

Por el contrario, el movimiento de los escritores españoles es el de la deconstrucción de la identidad nacional con el objeto de alejarse de ella y establecer conexiones externas. En el caso de Loriga, podemos entender el encierro como el alejamiento del protagonista de su familia y de la presión social de la responsabilidad, y, por metonimia, de la nación; en tanto que Vilas planta minas de profundidad a cualquier pretensión de construcción estable o unívoca de lo nacional, ya que toda construcción de un colectivo es múltiple e inasible, como se desprende de *España*; y Fernández Mallo ni siquiera se apunta a una construcción de lo nacional, si es que considera nacional el territorio español, sino que simplemente plantea una re-construcción mitológica alrededor de aquello que no es propio.

Por otro lado, existe un par de condicionantes externos a la literatura que definen parte de sus estéticas: la estructura y amplitud del mercado editorial; la inversión estatal en apoyo al libro y la lectura de cada país; y la respuesta de los escritores a la crítica académica y especializada.

En el primer caso, la estructura del mercado español es mucho mayor que la del mercado chileno y las ayudas, premios e incentivos para la creación literaria a nivel estatal, de mejor calidad, por lo que pueden editar a más escritores y con más ejemplares, lo que incide en propio desarrollo interno del ámbito literario.

En este sentido, más allá del apoyo de los medios a algunos escritores, en Chile no se puede hablar de una presión del mercado que dicte la forma de escribir, porque el mercado es tan pequeño que no queda más que editar de forma independiente y autogestionada. Por otro lado, la línea académica de la literatura chilena definida por Areco (2011) es quien se ha encargado de recoger buena parte de los quiebres de las representaciones identitarias, porque suele trabajar con todas las formas estéticas de la postmodernidad. Y no es sino hasta la aparición de las nuevas camadas de escritores a principios de los noventa, renovados a principios del siglo XXI, que la novela fragmentaria y polifónica comienza a expresarse, recogiendo en ella parte de este uso postmoderno en relación con lo masivo y lo popular que es donde se enmarca la obra de Carlos Labbé –según la perspectiva de Areco–. Es por esto que, a diferencia de los escritores españoles, los chilenos no plantean una actitud contestataria ante la crítica –excepto los intentos de Fuguet–, simplemente editan sus libros al margen de sistema editorial trasnacional, sin siquiera esperar una recepción de la crítica, que tampoco suele estar interesada en la literatura chilena contemporánea.

Más allá del análisis de las obras, consideramos importante destacar también algunos hallazgos en lo que tiene que ver con el enfoque conceptual y el marco teórico, que esperamos sean un aporte para el posterior análisis de otras obras contemporáneas. Así vale la pena resaltar la conceptualización de globalización que hicimos desde una perspectiva más amplia e inclusiva, que permite entenderla no sólo en sus aspectos más pragmáticos, sino también desde las proyecciones locales intersubjetivas, es decir, desde los imaginarios locales que las construyen a través de los flujos culturales que reciben – la globalización no será igual para un indio que para un mexicano–. También nos gustaría destacar, la explicación de los espacios virtuales como punto de intersección entre repertorios culturales mediatizados y la cotidianidad, para la integración de los primeros a los repertorios propios.

Para finalizar, de acuerdo con lo analizado acerca de los escritores seleccionados y tomando en cuenta las características que los hacen partícipes de la Generación X, así

como las diferencias que subyacen entre ellos -superadas las similitudes-, y los elementos que delatan la conciencia global, local y cómo funcionan las nuevas tecnologías, lo popular y lo masivo al interior de las obras en función de la desterritorialización, reterritorialización, hibridación y las dinámicas que se generan con la élite nacional, podemos decir que si bien la homogenización parece imposible, sí tenemos un flujo cultural anglosajón que intenta la hegemonía cultural y que se cierne amenazante sobre todo Occidente. No obstante, existen otros flujos que se yuxtaponen al anterior, tanto como los repertorios culturales locales que también inciden, de tal modo que se van generando cambios entre sí, mezclando repertorios, generando hibridaciones y provocando que esa pretendida homogenización termine desarrollando más diferencias que similitudes.





## **Bibliografía**



## Bibliografía\*

- Adorno, Th., & Horkheimer., M. (1987). La industria cultural. El iluminismo como mistificación de las masas. En *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana. [1947]
- Aguado, Txetxu. (2007). Tokio sí nos quiso: memoria y olvido en Ray Loriga. *Letras Hispanas*, 4.1, 71–83.
- Aguilar, Carlos et al. (2003). *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. Donostia: Donostia cultura.
- Alonso, Belén. (2007). Entre lo popular y lo masivo. Aproximaciones a la prensa moderna. *Revista Latina de Comunicación Social*, (62). Recuperado a partir de [http://www.ull.es/publicaciones/latina/200707Alonso\\_B.htm](http://www.ull.es/publicaciones/latina/200707Alonso_B.htm)
- Althusser, Louis. (2003). Ideología y aparatos ideológicos de estado. En Zizek, Slavoj (Ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión* (pp. 115–157). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Alvaro Bisama: “Escribo los libros que me gustaría leer”. (2012, septiembre 27). Recuperado 14 de junio de 2015, a partir de [http://www.clarin.com/rn/literatura/Alvaro\\_Bisama\\_0\\_781722058.html](http://www.clarin.com/rn/literatura/Alvaro_Bisama_0_781722058.html)
- Antezana, Luis. (2003). Fútbol: espectáculo e identidad. En Alabarces, Pablo (comp.) (Ed.), *Futbologías. Fútbol identidad y violencia en América Latina* (pp. 85–100). Buenos Aires: Clacso.
- Appadurai, Arjun. (1990). Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Theory, Culture & Society*, (7), 295–310.

---

\* Las fechas entre corchetes al final de algunas entradas corresponden al año de publicación original.

- Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*.  
Minnesota: University of Minnesota.
- Arcos, Carol. (2010). Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX en Chile. *Revista chilena de literatura*, (76), 27–42.  
<http://doi.org/10.4067/S0718-22952010000100002>
- Areco, Macarena. (2011). Cartografía de la novela chilena reciente. *Anales de literatura chilena*, 12(15), 179–186.
- Aristóteles. (1974). *La poética*. Madrid: Gredos.
- Arslan, Savas. (2005). *Hollywood alla Turca: a history of popular cinema in Turkey*.  
Ohio State University, Columbus.
- Así se compuso la mejor canción de la historia en RollingStone. (2014, febrero 26).  
Recuperado 16 de marzo de 2014, a partir de  
<http://web.archive.org/web/20140226121945/http://rollingstone.es/noticias/view/asi-se-compuso-la-mejor-cancion-de-la-historia>
- Auerbach, Erich. (1950). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc. (2000). *Los “no lugares”. Espacio de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Ayala-Dip, J. Ernesto. (2007, mayo 12). Un juego que da miedo. *El País*. Recuperado a partir de [http://elpais.com/diario/2007/05/12/babelia/1178927423\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/05/12/babelia/1178927423_850215.html)
- Azancot, Nuria. (2007, julio 19). La generación Nocilla y el afterpop piden paso. *Suplemento El Cultural. El Mundo*. Madrid. Recuperado a partir de <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso/21006>

- Banksy creates new Simpsons title sequence. (2010, octubre 11). Recuperado 30 de abril de 2015, a partir de <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-11510513>
- Barbera, Joseph, & Hannah, William. (1948). *Make Mine Freedom - Educational Cartoon* [Corto animado]. Metro Goldwyn Mayer. Recuperado a partir de [http://www.youtube.com/watch?v=4\\_o81mslrYc](http://www.youtube.com/watch?v=4_o81mslrYc)
- Barros, Cesar. (2005). La “subjetividad turística” en Mantra de Rodrigo Fresán: proyecto editorial, globalización y reciclaje. En *Espacios de transculturación en América Latina* (pp. 195–208). Santiago, Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Universidad de Chile.
- Barthes, Roland. (1972). El efecto realidad. En *Lo verosímil* (2<sup>a</sup>, pp. 95–102). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, Roland. (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bauman, Zygmunt. (2001). *La globalización. Consecuencias humanas*. (2<sup>a</sup>). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- \_\_\_\_\_. (2003). De peregrino a turista, una breve historia de la identidad. En Du Gay, Paul & Hall, Stuart (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 40–68). Madrid, Buenos Aires: Amorrortu.
- Beck, Ulrich. (1998). *¿Qué es la Globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Poder y Contra-poder en la era Global*. Barcelona: Paidós.
- Benítez, Rosa. (2008, marzo 22). Autorretrato: “España” Manuel Vilas. Recuperado a

partir de <https://afterpost.wordpress.com/2008/03/22/autorretrato-espana-manuel-vilas/>

Benjamin, Walter. (1980). *Poesía y capitalismo: iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

[1938]

\_\_\_\_\_. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Colonia del mar, México: Ítaca [1936].

Bértolo, Constantio, & Peñate, Julio. (2000). Novela, público y mercado. En *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000* (Vol. 9/1, pp. 278–289). España: Crítica.

Bertschy, Zac, & Sevakis, Justin. (2010, enero 15). ANNCast - Macek Training (Carl Macek interview). Recuperado 17 de marzo de 2016, a partir de <http://www.animenewsnetwork.com/anncast/2010-01-14>

Bessière, Bernard, Gracia, Jordi, & Mainer, José-Carlos. (2000). Estado cultural y posmodernidad literaria. En *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres : 1975-2000*. (Vol. 9/1, pp. 56–67). España: Crítica.

Bhabha, Homi. (2002). *El lugar de la cultura*. Argentina: Ediciones Manantial.

Bianchi, Soledad. (1998). De qué hablamos cuando hablamos de “Nueva Narrativa chilena”. Recuperado 16 de junio de 2015, a partir de [http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/07/de\\_que\\_hablam.htm](http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/07/de_que_hablam.htm)

Bianchini, Adelaide. (2000, julio). Definiciones de hipertexto. Recuperado 7 de abril de 2016, a partir de <http://ldc.usb.ve/~abianc/hipertexto.html>

Bisama, Álvaro. (2006). *Caja negra*. Santiago, Chile: Bruguera

\_\_\_\_\_. (2008). *Música marciana*. Santiago, Chile: Emecé Cruz del sur.

\_\_\_\_\_. (2010). *Estrellas muertas*. Santiago, Chile: Alfaguara.

- \_\_\_\_\_. (2012). *Ruido*. Santiago, Chile: Alfaguara.
- Blomberg, S. Brock, B., J. Lawrence. (2007). The Political Economy of IMF Voting Power and Quotas. *Social Science Research Network*. Recuperado a partir de <http://ssrn.com/abstract=1080316> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1080316>
- Bloom, Harold. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Borges, Jorge Luis. (1984). *Ficciones*. Buenos Aires: Oveja Negra. [1944]
- \_\_\_\_\_. (1997). *Otras inquisiciones*. Madrid, España: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (2004). *El Aleph*. Barcelona: Destino. [1949]
- Borja, Jordi, & Castells, Manuel. (1997). *Local y Global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. Mexico, D.F.: Taurus.
- Baudrillard, Jean. (s. f.). Simulacra and Simulations. Recuperado 11 de agosto de 2015, a partir de [https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard\\_Simulacra.html](https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html)
- Boughton, James. (2001). Why White, not Keynes? Inventing the post war monetary system. *Policy Development and Review Department (IMF)*. Recuperado a partir de <http://www.imf.org/external/pubs/ft/wp/2002/wp0252.pdf>
- Bourdieu, Pierre. (1991). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. [1979]
- \_\_\_\_\_. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Televisión*. *European Review*, 9(3), 245–256.
- \_\_\_\_\_. (2007). *El Sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI. [1980]



- Box Office Mojo. (s. f.-a). Paranormal Activity [Servicio de reporte de taquilla en línea]. Recuperado 5 de mayo de 2014, a partir de <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=paranormalactivity.htm>
- \_\_\_\_\_. (s. f.-b). Primer [Servicio de reporte de taquilla en línea]. Recuperado 13 de marzo de 2014, a partir de <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=primer.htm>
- Briggs, Asa, & Burke, Peter. (2002). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.
- Buckley, Ramón. (1996). *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI.
- Cadina, Azun, Lira, Robinson, & Pinto, Julio. (1999). *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. (Vol. II). Santiago, Chile: LOM.
- Calles, Jara. (2011). *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001 - 2011)* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Calvo, Javier. (2007, septiembre 12). La historia de la nocilla [Periódico]. Recuperado 15 de junio de 2015, a partir de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20070912/53397180493/la-historia-de-la-nocilla.html>
- Campos, Lucia Tijsi Reinaga. (2013). *“Caja negra” y “Por favor, rebobinar”*: Cine de culto, blockbusters, rock, pop, e intervenciones sobre el campo cultural (Tesis doctoral). Duke University, North Carolina.
- Canovas, Rodrigo. (1997). *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

- Caro, Adelaida. (2006). La “república invisible” de Beltrán Soler: “glocalización” en la novela de Alberto Fuguet *Las películas de mi vida*. *Alpha (Osorno)*, (23), 259–271. <http://doi.org/10.4067/S0718-22012006000200016>
- \_\_\_\_\_. (2007). “*America te lo he dado todo y ahora no soy nada*”: *contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*. (Tesis doctoral). Göttingen, Belin.
- Carpentier, Alejo. (1976). De lo real maravilloso americano. En *Tientos y diferencias* (pp. 83–99). Buenos Aires: Calicanto.
- Carrión, Jorge. (2008, diciembre 16). McOndo, el Crack, Afterpop: ¿La reivención de lo generacional? Recuperado a partir de <http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2008/12/crack-boom-afterpop-mcondo-mutantes.html>
- \_\_\_\_\_. (2009, diciembre). Novela española: la cursiva y su contexto. *Quimera: Revista de literatura, Dossier. Novela española de la década*. 313, 26–27.
- \_\_\_\_\_. (2011, septiembre 6). La cuenta atrás (v): Televisión. Recuperado a partir de <https://periodicoirreverentes.org/2011/09/06/la-cuenta-atras-v-television/>
- Carruth, Shane. (2004). *Primer* [Película]. StudioCanal.
- Carta de Diego Portales a Joaquín Tocornal (16 de julio de 1832). (s. f.). [Archivo de documentos]. Recuperado 14 de julio de 2014, a partir de [https://es.wikisource.org/wiki/Carta\\_de\\_Diego\\_Portales\\_a\\_Joaqu%C3%ADn\\_Tocornal\\_\(16\\_de\\_julio\\_de\\_1832\)](https://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Diego_Portales_a_Joaqu%C3%ADn_Tocornal_(16_de_julio_de_1832))
- Carvajal, Brent. (2005). The packaging of contemporary Latin American literature: “la generación del Crack” and “McOndo”. *Confluencia*, 20(2), 122–132.
- Castells, Manuel. (2010a). *End of Millennium, The Information Age: Economy, Society*

- and Culture* (Vol. III). Oxford, Reino Unido: Wiley-Blackwell.
- \_\_\_\_\_. (2004a). Informationalism, Networks, and the Network Society: A Theoretical Blueprint. En Castells, Manuel (Ed.), *The Network Society* (pp. 3–48). Reino Unido: Edward Elgar.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). (2004b). *The Network Society: A Cross-cultural Perspective*. Reino Unido: Edward Elgar.
- \_\_\_\_\_. (2004c). *The Power of Identity, The Information Age: Economy, Society and Culture* (Vol. II). Oxford, Reino Unido: Blackwell.
- \_\_\_\_\_. (2010b). *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture* (Vol. I). Oxford, Reino Unido: Wiley-Blackwell.
- Castilla, Amelia. (2008, octubre 11). El amor es un asalto a un tesoro que no nos pertenece. *Suplemento Babelia. El País*. Madrid. Recuperado a partir de [http://elpais.com/diario/2008/10/11/babelia/1223682611\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/10/11/babelia/1223682611_850215.html)
- Cercas, Javier. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Mondadori.
- Collado, Sergio. (s. f.). Javier Cercas: “Soy todos los personajes de ‘Las Leyes de la frontera’”. Recuperado 18 de junio de 2015, a partir de [http://www.eldiario.es/catalunya/diaricultura/cultura-literatura\\_6\\_117998214.html](http://www.eldiario.es/catalunya/diaricultura/cultura-literatura_6_117998214.html)
- Comité especial de la Cepal sobre población y desarrollo. (2012). *Población, territorio y desarrollo sostenible* (p. 243). Santiago, Chile: Naciones Unidas. Recuperado a partir de <http://www.cepal.org/celade/noticias/paginas/0/46070/2012-96-poblacion-web.pdf>

- Connell, Liam. (2004). Global narratives: globalization and literary studies. *Critical Survey*, 16(2), 78–95.
- Convención sobre los Derechos del Niño*. (1989). Nueva York. Recuperado a partir de <http://www.un.org/es/events/childrenday/pdf/derechos.pdf>
- Cordón García, José Antonio, Alonso Arévalo, Julio, & Martín Rodero, Helena. (2010). Los libros electrónicos: la tercera ola de la revolución digital. *Anales de Documentación*, 13, 53–80.
- Cornejo Polar, Antonio. (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. *Cuadernos de Literatura*, (6), 5–12.
- Corominas, Joan. (1987). Culto. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (3<sup>a</sup>, p. 628). Madrid: Gredos.
- Coupland, Douglas. (1995). *Generación X*. Barcelona: Ediciones B. [1991]
- Cousins, Mark. (2011a). The Story of Film: An Odyssey. The golden age of world cinema [Serie]. Londres: Channel 4.
- \_\_\_\_\_. (2011b). The Story of Film: An Odyssey. The Hollywood dream [Serie]. Londres: Channel 4.
- Cruz Ruiz, Carlos. (2013, junio 23). Cuando Franco dictó guiones a Hollywood. *El País*. Recuperado a partir de [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/23/actualidad/1372009247\\_466668.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/23/actualidad/1372009247_466668.html)
- Cuadros, Ricardo. (1997). Crítica literaria de fin de siglo: (Rodrigo Cánovas, novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos). *Literatura y lingüística*, (10), 232–242. <http://doi.org/10.4067/S0716-58111997001000013>
- Cuñado, Isabel. (2007). Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la

- novela española del siglo XXI. *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 2(3), 1–11.
- Dawkins, Richard. (2004). *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat.
- De Certeau, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Mexico, D.F.: Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente. Universidad Iberoamericana. [1980]
- De Melker, Saskia. (2011, marzo 31). “The History of American Graffiti:” From Subway Car to Gallery. Recuperado a partir de <http://www.pbs.org/newshour/art/the-history-of-american-graffiti-from-subway-car-to-gallery/>
- De Micheli, Mario. (2002). *Las Vanguardias artísticas del siglo XX (2ª)*. Madrid: Alianza.
- De Urioste, Carmen. (2009). *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_. (2010). Conocimiento en Caídos del cielo y La pistola de mi hermano de Ray Loriga. *Cincinnati Romance Review*, (29), 62–75.
- Debord, Guy. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos. [1967]
- Decante Araya, Stephanie. (2005). Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El “caso Fuguet”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (9), 181–192.
- Del Val, Fernán. (2011). Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española. *Revista de estudios de juventud*, (95), 74–91.
- Díaz, Luís. (2011). ¿Narrativas de ahora o de siempre? Memoria, tiempo y lugar en las

- leyendas urbanas o contemporáneas. En Cabello, Ana, Carrera, Miguel, Guaraglia, Malvina, López-Terra, Federico, & Martínez-Gálvez, Cristina (Eds.), *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos 20 y 21)* (pp. 219–236). Madrid: CSIC.
- Díaz Oliva, Antonio. (2010, diciembre 10). Genealogía de la Nueva Narrativa. [Revista]. Recuperado 16 de junio de 2015, a partir de [http://www.quepasa.cl/articulo/6\\_4733\\_9.html](http://www.quepasa.cl/articulo/6_4733_9.html)
- DiGiovanni, Liza Renee. (2008). *Longing for resistance: nostalgia and the novel in postdictatorial Spain and Chile*. (Tesis doctoral). University of Oregon, Oregon.
- Du Gay, Paul, Hall, Stuart, Janes, Linda, Mackay, Hugh, & Negus, Keith. (1997). *Doing cultural studies. The story of the Sony Walkman*. Londres: Sage. [1987]
- Eagleton, Terry. (2001). *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Easterling, P.E. y Knox, B.M.W. (Ed.). (1985). *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature* (Vol. 1). Cambridge: Cambridge University Press.
- Echevarría, Ignacio. (1996, febrero 10). La retórica del desamparo. *Suplemento Babelia*, p. 11. *El País*. Madrid.
- Echeverría, Javier. (1994). *Telépolis*. Barcelona: Destino.
- Eco, Umberto. (2000). *Lector in fabula : la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Edwards, Bryce. (2012, septiembre 27). Political round-up: Growing anger over Dotcom fiasco. *The New Zealand Herald*. Auckland. Recuperado a partir de [http://www.nzherald.co.nz/opinion/news/article.cfm?c\\_id=466&objectid=10836](http://www.nzherald.co.nz/opinion/news/article.cfm?c_id=466&objectid=10836)

- Eliot, T. S. (1982). Tradition and the individual talent. *Perspecta*, 19, 36–42.
- Erlan, Diego. (2006, diciembre 30). Viaje a la blogosfera. Recuperado 14 de junio de 2015, a partir de <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2006/12/30/u-01336166.htm>
- Espigado, Manuel. (2008a, marzo 9). Agustín Fernández Mallo & “Nocilla Experience” (1.0) [Revista de crítica literaria y cultural]. Recuperado a partir de <https://afterpost.wordpress.com/2008/03/09/afm-experience-10/>
- \_\_\_\_\_. (2008b, marzo 14). Agustín Fernández Mallo & “Nocilla Experience” (2.1) [Revista de crítica literaria y cultural]. Recuperado a partir de <https://afterpost.wordpress.com/2008/03/14/agustin-fernandez-mallo-nocilla-experience-21/>
- Estruch, Joan. (2013, marzo 19). Las leyes de la frontera. Recuperado 18 de junio de 2015, a partir de [http://www.eldiario.es/catalunya/diaricultura/leyes-frontera\\_6\\_112748737.html](http://www.eldiario.es/catalunya/diaricultura/leyes-frontera_6_112748737.html)
- Ewen, Stuart. (1999). *All Consuming Images: The Politics Of Style In Contemporary Culture*. Nueva York: Basic Books.
- Fernández del Moral, Javier. (2012). La tercera y definitiva brecha digital. *Telos: cuadernos de comunicación e innovación*, (91), 6–8.
- Fernández Mallo, Agustín. (2009a). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2009b). *Proyecto Nocilla*. Santillana videos. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/6897147>
- \_\_\_\_\_. (2012). Topological time in Proyecto Nocilla and Postpoesía (and a brief comment on the Exonovel). *Hybrid Storyspaces: redefining the critical*

- enterprise in Twenty-First century hispanic literature - Hispanic issues online*, (9), 57–75.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Proyecto Nocilla*. Madrid: Alfaguara.
- Fernández Porta, Eloy. (2007). *Afterpop. La literatura de implosión mediática*. Barcelona: Berenice.
- Fernández Soria, Juan Manuel. (1998). A propósito del 98: modernidad, estado y educación (España 1898 - 1923). *Revista de Educación*, (317), 203–228.
- Ferré, Juan Francisco. (2011). *Mímesis y simulacro*. Málaga: E.D.A. libros y la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía.
- Ferré, Juan Francisco, & Ortega, Julio (Eds.). (2007). *Mutantes. Narrativa de última generación*. Córdoba: Berenice.
- Fokkema, Douwe, & Bertens, Hans (Eds.). (1997). *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins.
- Fondo Monetario Internacional. (2001). *Organización y operaciones financieras del FMI* (No. 450). FMI. Recuperado a partir de <http://www.imf.org/external/pubs/ft/pam/pam45/spa/chap1s.pdf>
- \_\_\_\_\_. (2015). El FMI: Datos básicos. Recuperado 19 de septiembre de 2015, a partir de <http://www.imf.org/external/np/exr/facts/spa/glances.htm>
- Foner, Nancy, A. R. (2006, octubre). The Second Generation from the Last Great Wave of Immigration: Setting the Record Straight. Recuperado 17 de marzo de 2013, a partir de <http://www.migrationinformation.org/feature/display.cfm?ID=439>
- Forero, gustavo. (2011). La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización. *Acta literaria*, (42), 33–44.
- Foster Wallace, David. (2001). «E unibus pluram»: televisión y narrativa americana. En



- Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer.* (pp. 30–89).  
Barcelona: Mondadori.
- Foucault, Michel. (1967). *De otros espacios: Utopías y Heterotopías* (Vol. n° 5).  
Presentado en *De otros espacios*, Cercle des études architecturales. París:  
Architecture, Mouvement, Continuité.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Las ediciones de la piqueta.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- Fouce, Héctor. (2002). “*El futuro ya está aquí*” *música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978 - 1885*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Franco, Jean. (1994). *Marcar diferencias. Cruzar fronteras*. En Ludmer, Josefina (Ed.),  
*Las culturas de fin de siglo en América Latina* (pp. 34–43). Buenos Aires:  
Beatriz Viterbo.
- Frederik L. Schodt. (2007). *The Astro Boy Essays: Osamu Tezuka, Mighty Atom, and the Manga/Anime Revolution Details*. Berkley: Stone Bridge.
- Freleng, Friz. (1954). *By Word of Mouse* [Corto animado]. Los Ángeles: Warner Brothers. Recuperado a partir de <http://vimeo.com/27001423>
- \_\_\_\_\_. (1955). *Heir-Conditioned* [Corto animado]. Los Ángeles: Warner Brothers.  
Recuperado a partir de <http://www.ulozto.net/live/x1iRdep/14-heir-conditioned-avi>
- \_\_\_\_\_. (1956). *Yankee Dood it* [Corto animado]. Los Ángeles: Warner Brothers.  
Recuperado a partir de [http://pollystreaming.com/Looney-Tunes-Yankee-Dood-it\\_v11948](http://pollystreaming.com/Looney-Tunes-Yankee-Dood-it_v11948)
- Fuguet, Alberto. (1996). *Mala Onda*. Santiago, Chile: Planeta.

- \_\_\_\_\_. (1997, junio). I am not a magic realist [Revista literaria]. Recuperado 15 de junio de 2015, a partir de <http://web.archive.org/web/20000229211322/http://www.salon.com/june97/magical970611.html>
- \_\_\_\_\_. (1998). *Tinta roja*. Santiago, Chile: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2001, agosto). Magical neoliberalism. *Foreign Policy*, 66–73.
- \_\_\_\_\_. (2002, octubre 19). Palabra de parricida [Suplemento literario]. Recuperado 14 de junio de 2015, a partir de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/10/19/u-00302.htm>
- \_\_\_\_\_. (2005). *Las películas de mi vida*. Santiago, Chile: Alfaguara. [2003]
- \_\_\_\_\_. (2009). *Missing (una investigación)*. Santiago, Chile: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Aeropuertos*. Santiago, Chile: Alfaguara.
- Fuguet, Alberto, & Gómez, Sergio. (1996). Presentación del país McOndo. En *McOndo* (pp. 9–18). Barcelona: Grijalbo-Modadori.
- Gainza, Carolina. (2012). *Escrituras electrónicas en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional* (Tesis doctoral). Universidad de Pittsburg.
- Gallero, José Luís. (1991). *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora.
- García Canclini, Nestor. (1989a). *Culturas populares en el Capitalismo*. México D. F.: Nueva Imagen.
- \_\_\_\_\_. (1989b). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En García Canclini, Nestor (Ed.), *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13–61). México: Grijalbo.

- \_\_\_\_\_. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México D. F.: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_. (1999). *La globalización imaginada* (1ª reimpresión). Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (2ª ed.). Barcelona, España: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Diferentes, Desiguales, Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (2012). El diálogo norte-sur en los estudios culturales (introducción a la edición en inglés). En *Consumidores y ciudadanos* (pp. 5–39). México: Penguin Random House.
- García, Marisol. (2014, julio 19). La “música” que Pinochet obligó escuchar a los chilenos en dictadura. [Revista de actualidad]. Recuperado a partir de <http://vcc.cl/no-olvidamos-la-musica-que-pinochet-obligo-escuchar-a-los-chilenos-en-dictadura/>
- Geertz, Clifford. (2005). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En Giménez Montiel, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura* (Vol. II). México D. F.: Conaculta.
- Geli, Carles. (2010, marzo 27). La historia de la literatura española se ha parcelado demasiado. Recuperado 14 de junio de 2015, a partir de [http://elpais.com/diario/2010/03/27/babelia/1269652346\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/27/babelia/1269652346_850215.html)
- Genette, Gerard. (1989). Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad. En *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Giddens, Anthony. (1994). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- Giménez Montiel, Gilberto. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. (Vol. i y ii).

México: Conaculta.

Gittell, Ross, M., Matt, & Merenda, Michael. (2012). *The Sustainable Business Case Book* [Web book]. Recuperado 16 de marzo de 2013, a partir de [http://2012books.lardbucket.org/books/the-sustainable-business-case-book/section\\_06\\_01.html](http://2012books.lardbucket.org/books/the-sustainable-business-case-book/section_06_01.html)

Goldblatt, David. (2008). *The ball is round : a global history of soccer*. Nueva York: Riverhead Books.

Gombrich, E.H. (1969). *In search of cultural history*. Oxford, Reino Unido: Oxford University.

Gómez Barranco, Salvador. (2015). La fiesta de la autoficción en las novelas de Manuel Vilas. *LL Journal*. Recuperado a partir de <http://lljournal.commons.gc.cuny.edu/gomez-barranco-texto/>

González Echevarría, Roberto. (2012, mayo 1). Alegoría e historia en De donde son los cantantes [Revista cultural]. Recuperado a partir de <http://www.nexos.com.mx/?p=14805>

González-Ortega, Nelson. (1999). La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967 - 1999. Hacia una topología de sus discursos. *Moderna Språk*, XCIII(2), 203–228.

Goytisolo, Juan. (2010, enero 2). Literatura en el ciberespacio [Periódico]. Recuperado 9 de agosto de 2012, a partir de [http://elpais.com/diario/2010/01/02/babelia/1262394740\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/01/02/babelia/1262394740_850215.html)

Gracia, Jordi. (2000). La vida cultural. En *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres : 1975-2000* (Vol. 9/1, pp. 11–50). España: Crítica.

Gracia, Jordi, & Ródenas, Domingo. (2011). *Historia de la literatura española. Derrota*

- y restitución de la modernidad 1939-2010* (Vol. 7). España: Ed. Crítica.
- Guillén, Claudio. (1989). De influencias y convenciones. En *Teorías de la historia literaria* (pp. 95–117). Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_. (2000). Nacionalismo y cultura. En *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres : 1975-2000* (Vol. 9/1, pp. 51–55). España: Crítica.
- Gullón, Germán, Tyras, George, Sanz Villanueva, Santos, & Masoliver Ródenas, Juan Antonio. (2000). Metáforas del desaliento. En Gracia, Jordi (Ed.), *Historia y crítica de la literatura española* (pp. 509–520). España: Crítica.
- Gutierrez, Virginia. (2010). El sueño de una historia: una reseña de Libro de plumas. Recuperado 18 de junio de 2015, a partir de <http://www.letrasenlinea.cl/?p=335>
- Habermas, Jürgen. (2001). El valle de lágrimas de la globalización. *Claves de razón práctica*, (109), 4–13.
- Hall, Stuart. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En Samuel, Ralph (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- \_\_\_\_\_. (2000). The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. En *Culture, globalization and the World-System* (3<sup>a</sup>, pp. 19–40). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_. (2003). ¿Quién necesita la identidad? En Hall, Stuart & Du Gay, Paul (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13–39). Madrid, Buenos Aires: Amorrortu. [1996]
- Hall, Stuart. (2010). Estudios Culturales: dos paradigmas. En Restrepo, Eduardo, Walsh, Catherine, & Vich, Victor (Eds.). *Sin garantías*. (pp. 29–50) . Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio (2000). *Empire*. Cambridge: Harvard University.

- Hassan, Ihab. (2001). From postmodernism to postmodernity: the local/global context. *Philosophy and Literature*, 25(1), 1–13.
- Hauser, Arnold. (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. (Vol. 1). Madrid: Guadarrama. [1959]
- Held, David (Ed.). (2004). *A globalizing world? Culture, economics and politics*. Londres - Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Cosmopolitanism. Ideals, realities & deficits*. Cambridge: Polity.
- Henseler, Christine. (2011). *Spanish fiction in the digital age*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_. (2013). Introduction. Generation x goes global: tales of accelerated cultures. En *Generation x goes global: mapping a youth culture in motion* (pp. 1–29). Nueva York: Routledge.
- Hesmondhalg, David. (2007). *The cultural industries*. Londres: Sage.
- Hobsbawm, Eric. (2002). Introducción: la invención de la tradición. En *La invención de la tradición* (pp. 7–22). Barcelona: Crítica.
- Hooper, John. (1987). *Los españoles de hoy*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Humanes, Iván. (2007). Eloy Fernández Porta: «A mí me gusta saber de qué actitudes pueden representar a autores distintos o distintos estados de ánimo del mismo autor» [Revista literaria]. Recuperado 22 de noviembre de 2014, a partir de <http://www.literaturas.com/v010/sec0707/entrevistas/entrevistas-02.html>
- Hutcheon, Linda. (1988). *A poetics of postmodernism*. Londres: Routledge.
- Illescas, Raúl. (2012). Lo peor de todo de Ray Loriga: una nueva forma de escritura realista. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (5), 1–16.
- Internacional Communication Union. (2013). Lo más destacado del mundo en 2013:

- datos y cifras relativos a las TIC - El uso de Internet y la población en línea.  
Recuperado 12 de septiembre de 2012, a partir de <https://itunews.itu.int/es/3781-Lo-mas-destacado-de-El-mundo-en-2013-datos-y-cifras-relativos-a-las-TIC.note.aspx>
- Irvine, Martin. (2012). The Work on the Street: Street Art and Visual Culture. En Heywood, Ian & Sandywell, Barry (Eds.), *The Handbook of Visual Culture* (pp. 235–278). Londres: Berg.
- Issenberg, Sasha. (2007). *The sushi economy. Globalization and the making of a modern delicacy*. Nueva York: Gotham books.
- Jaeger, Werner. (1971). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. (2ª). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, Frederic. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, (15), 65–88.
- \_\_\_\_\_. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Janer Torrens, Antoni. (2003). Chile, España: dos maneras diferentes de afrontar una dictadura [Archivo de documentos]. Recuperado 16 de julio de 2016, a partir de <http://www.memoriacatalunya.org/articles/art40.htm>
- Jensen, Nathan. (2004). Crisis, Conditions, and Capital: The Effect of the International Monetary Fund on Foreign Direct Investment. *Journal of Conflict Resolution*, 48(2), 194–210.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. (2014). *El peso de la noche*. Santiago, Chile: Debolsillo.
- Jones, Chuck. (1945). *Hare Conditioned* [Corto animado]. Hollywood: Warner Brothers.

- Juliá Díaz, Santos. (1999). *Un siglo de España: política y sociedad*. Madrid, Barcelona: Marcial Pons.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Historias de las dos Españas*. Madrid: Taurus.
- Kenney, E. J., & Clausen, W. V. (Eds.). (1982). *The Cambridge History of Classical Literature: Latin Literature* (Vol. 2). Cambridge: Cambridge University Press.
- King, Anthony D. (Ed.). (2000). *Culture, globalization and the World-System* (3<sup>a</sup>). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Kinney, Jack. (1950). *Motor Mania* [Corto animado]. Disney. Recuperado a partir de [http://www.youtube.com/watch?v=hk-c5jlk48s&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=hk-c5jlk48s&feature=youtube_gdata_player)
- Kohan, Silvia. (2001, abril 25). Sobre el juego y el olvido [Periódico]. Recuperado 27 de julio de 2016, a partir de <http://www.lanacion.com.ar/215640-sobre-el-juego-y-el-olvido>
- Korstanje, Maxi. (2006). El Viaje, una crítica al concepto de los “no lugares”. *Athenea digital*, 10, 211–238.
- Kristeva, Julia. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Kruse, Nancy. (2010). MoneyBart (Temporada 22, episodio 03) [Serie animada]. *The Simpsons*. Fox Broadcasting Company.
- Kunz, Marco. (2013). Introducción: para una nueva narrativa. En Kunz, Marco & Gómez, S. (Eds.), *Nueva narrativa española* (pp. 11–32). Barcelona: Linkgua.
- La resolución 138 (1960) del Consejo de Seguridad “Cuestión relativa al caso de Adolf Eichmann” S/RES/138 (1960). (1960, junio 22). Recuperado a partir de [http://www.un.org/en/ga/search/view\\_doc.asp?symbol=S/RES/138\(1960\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/138(1960))
- Labbé, Carlos. (2001). *Pentagonal: incluidos tú y yo*. Recuperado 13 de diciembre de 2010, a partir de



- <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/hipertul/pentagonal/>
- \_\_\_\_\_. (2004). *Libro de Plumas*. Santiago, Chile: Ediciones B.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Navidad y Matanza*. Cáceres: Periférica.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Locuela*. Cáceres: Periférica.
- Lange Valdés, Francisca. (sin fecha). Desapariciones [Revista literaria]. Recuperado a partir de <http://www.revistadossier.cl/desapariciones/>
- Lapesa, Rafael. (1981). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Larraín, Jorge. (2001). *Identidad chilena*. Santiago, Chile: LOM.
- LeDuff, Charlie. (2004, junio 4). Un árbol de zapatos crece en una solitaria ruta del desierto. *El País*, p. 6. Madrid.
- Leiner, Barry, Cerf, Vinton, Clark, David, Kahn, Robert, Kleinrock, Leonard, Lynch, Daniel, ... Wolff, Stephen. (2012). Brief history of the Internet [Web ONG]. Recuperado 30 de noviembre de 2012, a partir de <http://www.internetsociety.org/internet/what-internet/history-internet/brief-history-internet>
- Leonidas, Morales. (2004). *La novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela eltit*. Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Lewis, Barry. (2001). Postmodernism and Literature. En Sim, Stuart (Ed.), *Routledge Companion to Postmodernism* (pp. 121–133). Londres: Routledge.
- Lillo, Mario. (2013). *Silencio, tauma y esperanza. Novelas chilenas de la dictadura 1977 - 2010. Las intensidades de la memoria*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Lindón, Alicia. (2007). Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en las ciudades? *Revista Eure*, XXXIII(9), 89–99.

- Lipovetsky, Gilles, & Serroy, Jean. (2007). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama. [2008]
- Loriga, Ray. (1992). *Lo peor de todo*. Madrid: Debate.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Héroes*. Barcelona: Plaza y Janés. [1993]
- \_\_\_\_\_. (1997). *Caídos del cielo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Tokio ya no nos quiere*. Barcelona: Plaza y Janés.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Trífero*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_\_. (2003, agosto 24). Una herida antigua [Periódico]. Recuperado 17 de junio de 2015, a partir de [http://elpais.com/diario/2003/08/24/domingo/1061697153\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/08/24/domingo/1061697153_850215.html)
- \_\_\_\_\_. (2008a). *El hombre que inventó Manhattan*. Barcelona: El Aleph editores.
- \_\_\_\_\_. (2008b). *Ya solo habla de amor*. Madrid: Santillana.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Sombrero y Mississippi*. Barcelona: El Aleph editores.
- \_\_\_\_\_. (2011). *El bebedor de lágrimas*. Madrid: Alfaguara.
- Los Lobos - Chart history. (s. f.). Recuperado 15 de marzo de 2016, a partir de <http://www.billboard.com/artist/308081/los-lobos/chart>
- Los prisioneros. (1984). *La voz de los ochenta* [Cassette]. Sello fusión, EMI Music.
- Lugones, Leopoldo. (1910). *Odas seculares*. Buenos Aires: Arnoldo Moen & Hno.
- Maier, Linda S. (2011). A McOndo Writer's Take on Literature in the Era of Audiovisual and Digital Communication: The Case of Alberto Fuguet's "Las películas de mi vida". *Hispania*, 94(3), 406–415.
- Mainer, José-Carlos. (1988). 1975-1985: los poderes del pasado. En Amell, Samuel &

- Gracia Castañeda, Salvador (Eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*. Madrid: Playor.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Tramas, libros y nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Historia de la Literatura Española. Modernidad y nacionalismo (1900 - 1936)*. (Vol. 6). Barcelona: Crítica.
- Martín Barbero, Jesús. (1982). Apuntes para una historia de las matrices culturales y la massmediación. Presentado en Primer foro internacional sobre comunicación y poder, Lima.
- \_\_\_\_\_. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (1999). Televisión: Entre lo local y lo global. En Imbert, Gérard (Ed.), *Televisión y cotidianidad (la función social de la televisión en el nuevo milenio)* (pp. 10–29). Madrid: Instituto de Cultura y Tecnología “Miguel de Unamuno” Departamento de Humanidades y Comunicación Universidad Carlos III.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Universidad de Pittsburg: Instituto internacional de Literatura Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_. (2005). Memoria narrativa e industria cultural. En Giménez Montiel, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura* (Vol. II, pp. 313–330). Mexico: Conaculta.
- Marún, Gioconda. (2006). *La narrativa de Roberto Ampuero en la globalización cultural*. Santiago, Chile: Mare Nostrum.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. (2000). La nueva tradición: los noventa. A. Soler, F. Casavella, J. Cercas, B. Gopegui, L. Magrinyà, J. M. de Prada. En *Historia y*

*crítica de la literatura española. Los nuevos nombres : 1975-2000.* (Vol. 9.1, pp. 493–508). España: Crítica.

Mateos, Javier. (2014). La aportación de la televisión a la construcción del imaginario español. *Comunicación y medios*, (29), 64–75.

Mato, daniel. (1999). Telenovelas: transformación de la industria y transformaciones del género. En García Canclini, Nestor & Moneta, Juan Carlos (Eds.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana.* (pp. 229–257). México: Grijalbo.

McCullagh, Declan. (2007, marzo 20). Blogs turn 10--who's the father? Recuperado 23 de agosto de 2012, a partir de <http://www.cnet.com/news/blogs-turn-10-whos-the-father/>

McLuhan, Marshall, & B.R., Powers. (1990). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI.* Barcelona: Gedisa.

McMillan, Graeme. (2013, abril 22). Dead Again: Futurama Canceled for the Second Time. Recuperado 17 de enero de 2015, a partir de <http://www.wired.com/2013/04/futurama-cancelled-again/>

Memoria chilena. (2013a, marzo 30). Lira Popular (1866-1930) - Presentación [Institucional]. Recuperado 12 de junio de 2013, a partir de [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=literaturadecordelolirapopular](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=literaturadecordelolirapopular)

\_\_\_\_\_. (2013b, marzo 30). Literatura de folletín: género folletinesco [Institucional]. Recuperado 12 de junio de 2013, a partir de <http://www.memoriachilena.cl/TEMAS/dest.asp?id=literaturadefolletingenerofol>

letinesco

\_\_\_\_\_. (2013c, marzo 30). Literatura de folletín: folletines de periódicos del siglo XIX.

Recuperado 12 de junio de 2013, a partir de

<http://www.memoriachilena.cl/TEMAS/dest.asp?id=literaturadefolletinotros>

Mendez, Jorge. (2012). Memética, ¿pop science?, ¿cultura geek? ¿argumento

coevolutivo? Una licitación epistemológica pendiente. Presentado en II

Congreso Nacional de Antropología Social y Etnología, 2012, Morelia, México.

Recuperado a partir de

[https://www.academia.edu/2064414/Mem%C3%A9tica\\_pop\\_science\\_cultura\\_geek\\_argumento\\_coevolutivo\\_Una\\_licitaci%C3%B3n\\_epistemol%C3%B3gica\\_pendiente](https://www.academia.edu/2064414/Mem%C3%A9tica_pop_science_cultura_geek_argumento_coevolutivo_Una_licitaci%C3%B3n_epistemol%C3%B3gica_pendiente)

Mendiola Oñate, Pedro. (2001). *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina* (Vol. 4). Alicante: Universidad de Alicante.

Meneses, Guillermo, & Avalos, Juan Manuel. (2013). La investigación del fútbol y sus nexos con los estudios de comunicación. Aproximaciones y ejemplos. *Nueva época*, (20), 33–64.

Miner, Earl. (2002). Estudios comparados interculturales. En Angenot, Marc, Bessière, Jean, Fokkema, Douwe, & Kushner, Eva (Eds.), *Teoría Literaria* (pp. 183–208). México, D.F.: Siglo XXI.

Miranda, Franklin. (2004). Latinoamérica: ¿Híbrida o heterogénea? En Cisterna, Natalia & Stecher, Lucía (Eds.), *América Latina y el mundo: Exploraciones en torno a Identidades, discursos y genealogías* (pp. 269–283). Santiago, Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Universidad de Chile.

Mitaine, Benoît. (2011). Agustín Fernández Mallo. En Noyaret, Natalie (Ed.), *La*

- narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen del texto.* Berna: Peter lang.
- Momtaz, Djamchid. (2000, marzo 31). La “intervención humanitaria de la OTAN” en Kosovo y la prohibición de recurrir a la fuerza. *Revista Internacional de la Cruz Roja*. Recuperado a partir de <http://www.icrc.org/spa/resources/documents/misc/5tdnwn.htm>
- Monterroso, Augusto. (1973). *Obras completas y otros cuentos*. Mexico, D.F.: Joaquín Mortiz.
- Montiel Figueiras, Mauricio. (2010, junio). Caja negra y Música marciana, de Álvaro Bisama. [Revista]. Recuperado 18 de junio de 2015, a partir de <http://www.letraslibres.com/revista/libros/caja-negra-y-musica-marciana-de-alvaro-bisama>
- Mora, Vicente Luis. (2006). El realismo aumentado. *Quimera: Revista de literatura*, 276, 64–65.
- \_\_\_\_\_. (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba, España: Berenice.
- \_\_\_\_\_. (2008, febrero 5). Diario de Lecturas: Mutantes. Recuperado a partir de <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2008/02/mutantes-firma-digital-invitada-antonio.html>
- Moretti, Franco. (2001). Planet Hollywood. *New left review*, (9). Recuperado a partir de <https://newleftreview.org/II/9/franco-moretti-planet-hollywood>
- Moulián, Thomas. (2002). *Chile: anatomía de un mito*. Santiago, Chile: LOM.
- Muñoz, Miguel Ángel. (2007, viernes, de enero de). Nocilla Dream - Agustín Fernández Mallo: ¿Gene(r)(n)ación Blog? Recuperado a partir de <http://elsindromechejov.blogspot.com.es/2007/01/nocilla-dream-agustn->

fernandez-mallo.html

- Navajas, Gonzalo. (2007). A dystopian culture: the minimalist paradigm in the Generation X. En Henseler, Christine & Pope, Randolph (Eds.), *Generation X rocks. Contemporary peninsular fiction, film, and rock culture*. (pp. 3–14). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Navarro Martínez, Eva. (2003). La televisión en algunas novelas de la última década del siglo XX. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (25). Recuperado a partir de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/alacarta.html>
- Navazo Ostua, Pablo. (2011). El impacto del libro electrónico en el sector literario internacional. Bologna. Recuperado a partir de [http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/catalogo/cultura/becas-ayudas-y-subsvenciones/becas/d9-2011/2013\\_11\\_BecasCulturex\\_LibroElectronico.pdf](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/catalogo/cultura/becas-ayudas-y-subsvenciones/becas/d9-2011/2013_11_BecasCulturex_LibroElectronico.pdf)
- Nicholson, Brantley, & McClennen, Sophia. (2013). *The Generation of “72: Latin America”s Forced Global Citizens*. Lulu.com.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (1973). *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza.
- Nieves Alonso, María. (2004). Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición. *Acta literaria*, (29), 7–31.
- Orellana, Carlos. (1997). ¿Nueva narrativa o narrativa chilena actual? En Olivares, Carlos (Ed.), *Nueva narrativa chilena*. Santiago, Chile: LOM.
- Palacio, Manuel. (2006). Cincuenta años de televisión en España. *Tendencias '06. Medios de comunicación. El año de la televisión.*, 315–319.
- Pastén, Agustín. (2005). Neither Globalized nor Glocalized: Fuguet’s or Lemebel’s Metropolis? *Spanish language and literature*. Recuperado a partir de

<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=modlangspanish>

Paz, Octavio. (1986). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

[1950]

\_\_\_\_\_. (1987). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

Paz Soldán, Edmundo. (2004, junio). El escritor, McOndo y la tradición. Recuperado 15 de junio de 2015, a partir de [http://www.barcelonareview.com/42/s\\_eps.htm](http://www.barcelonareview.com/42/s_eps.htm)

\_\_\_\_\_. (2008, mayo 9). La España de Manuel Vilas. [Blog]. Recuperado 28 de agosto de 2015, a partir de <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/3944/edmundo-paz-soldan/la-espana-de-manuel-vilas/>

Peli, Oren. (2007). *Paranormal activity* [Película]. Estados Unidos.

Pérez Galdós, Benito. (1972). Observaciones sobre la novela contemporánea en España. En *Ensayos de crítica literaria* (pp. 115–132). Barcelona: Península. [1870]

Pizarro, Ana. (1969). El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes. Recuperado 27 de septiembre de 2012, a partir de [http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos\\_ana\\_pizarro.htm](http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_ana_pizarro.htm)

Poblete, Juan. (2006). Globalización, mediación cultural y literatura nacional. En Sánchez-Prado, I. M. (Ed.), *América Latina en la “literatura mundial”* (pp. 271–306). Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Portales, Diego. (s. f.). Carta de Diego Portales a José M. Cea (marzo de 1822) [Archivo de documentos]. Recuperado 14 de julio de 2014, a partir de [https://es.wikisource.org/wiki/Carta\\_de\\_Diego\\_Portales\\_a\\_Jos%C3%A9\\_M.\\_Cea\\_\(marzo\\_de\\_1822\)](https://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Diego_Portales_a_Jos%C3%A9_M._Cea_(marzo_de_1822))



- Pozuelo, José María. (2009, diciembre). Novela sin etiquetas. *Quimera: Revista de literatura, Dossier. Novela española de la década*, 313, 29–31.
- Proctor, Minna. (2014, mayo). Code Unknown (Carlos Labbé. Navidad y Matanza). *Artforum international., supl. Bookforum*, 35.
- Promis, José. (1977). *La novela chilena actual: (orígenes y desarrollo)*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- \_\_\_\_\_. (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago, Chile: La Noria.
- Pulido, Genara. (2012). Narrativa española última: contra la memoria histórica y por un mundo global. En Cruz Suárez, Juan Carlos & Lauge, Hans (Eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)* (pp. 215–231). Berlín y Bruselas: Peter Lang.
- Rama, Ángel. (1985). Indagación de la ideología en la poesía. En *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- \_\_\_\_\_. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- \_\_\_\_\_. (2008). *La novela en América Latina. Panoramas 1920 – 1980*. Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- RAND Corporation. (s. f.). History and Mission [Web de la compañía]. Recuperado a partir de <http://www.rand.org/about/history.html>
- Rattenbury, Ken. (1990). *Duke Ellington. Jazz Composer*. New Haven: Yale University.
- Reber, Dierdra. (2010). Visual Storytelling: Cinematic Ekphrasis in the Latin American Novel of Globalization. *Novel: A Forum on Fiction*, 43.1, 65–71.
- Reingold, Jennifer. (2011, enero 6). Can P&G make money in places where people earn \$2 a day? [Revista]. Recuperado a partir de <http://fortune.com/2011/01/06/can->

pg-make-money-in-places-where-people-earn-2-a-day/

- Resina, Joan Ramón. (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthopos.
- Richard, Nelly. (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Chile: Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Richardson, Nathan E. (2005). The Art of Being Forgettable: Ray Loriga's Lo peor de todo, the "Generación X", and the New Cultural Field. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (9), 207–218.
- Ricoeur, Paul. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ritzer, George. (1996). *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel.
- Robertson, Roland. (1992). *Globalization : social theory and global culture*. Londres: Sage.
- Robertson, Roland. (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. En Featherstone, Mike, Robertson, Roland, & Lash, Scott (Eds.), *Global Modernities* (pp. 25–44). Londres: Sage.
- Robinson, William I. (2007). Theories of globalization. En Ritzer, George (Ed.), *The Blackwell companion to globalization* (pp. 54–67). Oxford: Blackwell Publishing.
- Ródenas de Moya, Domingo. (2007). La narrativa española del 2006. En *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 724, 2–5.

- Romero, Julia. (1997). La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional. En Lorenzano, Sandra (Ed.), *La literatura es una película: revisiones sobre Manuel Puig* (pp. 111–134). México, D.F.: UNAM.
- Romero, Leonardo. (2003). La novela regeneracionista en la última década del siglo. Recuperado 21 de mayo de 2015, a partir de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-regeneracionista-en-la-ultima-dcada-del-siglo-0/html/ffc878b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_19.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-regeneracionista-en-la-ultima-dcada-del-siglo-0/html/ffc878b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_19.html)
- Ropp, Paul S. (2004). The distinctive art of chinese fiction. En Dale, Corinne H. (Ed.), *Chinese aesthetic and literature: A reader* (pp. 103–128). Nueva York: State University of New York.
- Rosa Bernáez, Gabriel. (2014). La brecha digital, una brecha simbólica. *Repositorio institucional de la UOC - O2*. Recuperado a partir de [http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/31501/1/Rosa\\_GIRO2014\\_BRECHA.pdf](http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/31501/1/Rosa_GIRO2014_BRECHA.pdf)
- Rosa, Isaac. (2007). *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil! : lectura crítica de La malamemoria*. Barcelona: Seix Barral.
- Ruiz Garzón, Ricard. (2008, marzo 12). Agustín Fernández Mallo. “Mi obra debe menos a Balzac que al Parchis”. *El Periódico*, pp. 66–67. Barcelona.
- Salas, Fabio. (2003). *La primavera terrestre. Cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Salazar, Diego. (2008, mayo 31). Hay un hombre en España que lo hace todo. Recuperado 27 de agosto de 2013, a partir de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/hay-un-hombre-en-espana-que-lo-hace-todo>

- Salazar, Gabriel. (2002). *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y juventud* (Vol. V). Santiago, Chile: LOM.
- Saldes, Sergio. (1991). Narrativa chilena 1966 - 1991. En busca de continuidad e integración. *Aisthesis*, (24), 67–78.
- Salvatore, Ricardo (Ed.). (2005). *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- Sanz Villanueva, Santos. (2000). Poética posmoderna y novela. En *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000* (Vol. 9/1, pp. 259–277). España: Crítica.
- Sarlo, Beatriz. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- \_\_\_\_\_. (1999, agosto). Un ultraísta en Buenos Aires. *Revista Letras Libres*. Recuperado a partir de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/un-ultraista-en-buenos-aires>
- Satrapi, Marjane. (2008). *Persepolis*. Londres: Vintage.
- Saval, Malina. (2014, abril 1). U.S. TV Producers in Bigger Hunt for Overseas Series to Remake [Revista]. Recuperado a partir de <http://variety.com/2014/tv/markets-festivals/u-s-tv-producers-in-bigger-hunt-for-overseas-series-to-remake-1201152931/>
- Sims, Robert L. (2009). Alberto Fuguet's "The Movies of My Life": seimology, films, surface, depth, the media(ted) self and the search for identity. *Hipertexto*, (9), 124–138.
- Sonny. (2011). *Merriam-Webster.com*. Recuperado a partir de <http://www.merriam-webster.com/dictionary/sonny>

- Sony History. (s. f.). Recuperado 14 de marzo de 2014, a partir de  
<http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/>
- Steenmeijer, Marten. (2005). Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco fiction. *Popular Music*, 24(2), 245–256.
- Steger, Manfred. (2009). *Globalización. A very short introduction*. Hampshire, Reino Unido: Oxford University Press.
- Storey, John. (2009). *Cultural theory and popular culture. An introduction* (5th ed.). Londres: Pearson.
- Subercaseaux, Bernardo. (2010). *La historia del libro en Chile*. Santiago, Chile: LOM.
- Susen, Simon, & Turner, Brian S. (Eds.). (2011). *The Legacy of Pierre Bourdieu*. Londres: Anthem Press.
- Symmes Coll, Constanza. (2015). Editar (en) el Chile post-dictadura: trayectorias de la edición independiente. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Nouveaux mondes, mondes nouveaux - Novo Mundo, Mundos Novos - New world, New worlds*.  
<http://doi.org/10.4000/nuevomundo.68211>
- Tarantino, Quentin. (1994). *Pulp fiction* [Película].
- Teillier, Jorge. (2010). *Antología destartalada*. Santiago, Chile: Ediciones Oratoria.
- Texas Instruments. (1999a). First IC-based computer developed for US Air Force [Web oficial]. Recuperado 30 de noviembre de 2012, a partir de  
[http://www.ti.com/corp/docs/company/history/timeline/defense/1960/docs/61-first\\_ic.htm](http://www.ti.com/corp/docs/company/history/timeline/defense/1960/docs/61-first_ic.htm)
- Texas Instruments. (1999). The Chip that Jack Built [Web oficial]. Recuperado 30 de noviembre de 2012, a partir de  
<http://www.ti.com/corp/docs/kilbyctr/jackbuilt.shtml>

- The Economist. (2014). The future of the book. Papyrus to Pixel. [Web book].  
Recuperado 17 de abril de 2016, a partir de  
<http://www.economist.com/news/essays/21623373-which-something-old-and-powerful-encountered-vault>
- The Official Web Site of Ella Fitzgerald. (s. f.). [Web oficial]. Recuperado 8 de  
septiembre de 2012, a partir de <http://www.ellafitzgerald.com/about/index.html>
- Thompson, E. P. (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona:  
Crítica.
- Tomlinson, John. (1999). *Globalización y cultura*. Mexico D.F.: Oxford University  
Press.
- Tropa, Emerson. (1999). La nueva narrativa chilena: otro intento de aproximación.  
*Documentos lingüísticos y literarios*, (22), 61–65.
- Trueba, David. (2004, marzo 5). Relato de un exilio. Nueva York soñado. *La luna del  
siglo XXI*, (259). Recuperado a partir de  
<http://www.elmundo.es/laluna/2004/259/1078336145.html>
- Uribe, Richard. (2004). El TLC y el bilingüismo. *Pensar el Libro*, (1). Recuperado a  
partir de [http://www.cerlalc.org/revista/pdf/art\\_07.PDF](http://www.cerlalc.org/revista/pdf/art_07.PDF)
- Vázquez Montalban, Manuel. (1995, septiembre 2). La “generación x, y, z”. *El País*.  
Madrid. Recuperado a partir de  
[http://elpais.com/diario/1995/09/02/opinion/809992808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1995/09/02/opinion/809992808_850215.html)
- Vilas, Manuel. (2012a). *España*. Madrid: Santillana. [2008]
- Vilas, Manuel. (2012b). *Los inmortales*. Madrid: Santillana.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Magia*. España: DVD.
- \_\_\_\_\_. (2007). USA, el mito degradado. *Revista Mercurio*, (87).

- \_\_\_\_\_. (2009). *Aire Nuestro*. Madrid: Alfaguara.
- Vilas-San Juan, Sergio. (2012, septiembre 21). Javier Cercas, un paseo por el lado salvaje [Periódico]. Recuperado 22 de septiembre de 2012, a partir de <http://www.lavanguardia.com/magazine/20120921/54350577692/javier-cercas-las-leyes-de-la-frontera.html>
- Villalobos Alpízar, Iván. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41(103), 137–146.
- Vincent, A. (2014, marzo 20). James Patterson: how the bestseller factory works. Recuperado 8 de mayo de 2016, a partir de <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/10711191/James-Patterson-how-the-bestseller-factory-works.html>
- VVAA. (1986). *The Oxford history of the classical world*. Nueva York - Oxford: Oxford University Press.
- Waitaco Times. (2012, septiembre 26). Editorial - NZ: 51st state of the US. *Waitaco Times*. New Zealand. Recuperado a partir de <http://www.stuff.co.nz/waikato-times/opinion/editorials/7730013/Editorial-NZ-51st-state-of-the-US>
- Wallace, Arturo. (2014, julio 13). “Betty la fea” y otros 5 éxitos de Colombia para América Latina. Recuperado 13 de marzo de 2016, a partir de [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/07/140711\\_colombia\\_aniversario\\_tlevision\\_finde\\_aw](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/07/140711_colombia_aniversario_tlevision_finde_aw)
- Wallerstein, Immanuel. (1998). *El moderno sistema mundial* (8ª ed.). México, D.F.: Siglo XXI.
- Wardrip-Fruin, Noah. (2004). What hypertext is. En *fifteenth ACM conference on Hypertext and hypermedia*. Nueva York.

- Warnier, Jean- Pierre. (2001). *La mundialización de la cultura*. Quito: Abya-Yala.  
[1983]
- Warnken, Cristián. (2007). Entrevista a Alberto Fuguet. En Warnken, Cristián & Jacomet, Pierre (Eds.), *La mesa abierta* (pp. 99–126). Santiago, Chile: BHP.
- Weber, Max. (1985). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Orbis.
- Williams, Raymond. (2001a). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_. (2001b). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Palabras Clave. Un Vocabulario de La Cultura y La Sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión. [1983]
- Wortham, Jenna. (2007, julio 17). After 10 Years of Blogs, the Future's Brighter Than Ever [Revista de actualidad]. Recuperado 23 de agosto de 2012, a partir de [http://archive.wired.com/entertainment/theweb/news/2007/12/blog\\_anniversary](http://archive.wired.com/entertainment/theweb/news/2007/12/blog_anniversary)
- Zamora, Rosa. (2003, junio 15). Encuentro en Peñablanca, 20 años después. *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, Chile. Recuperado a partir de <http://www.mercuriovalpo.cl/site/edic/20030615051256/pags/20030615064120.html>
- Zavala, Lauro. (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos* (Tesis doctoral). Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios El Colegio de México, Ciudad de México.
- Zizek, Slavoj. (2003). Introducción. El espectro de la ideología. En Zizek, Slavoj (Ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión* (pp. 7–42). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.