

# LA PÉRDIDA DEL ORIGEN EN EL NEOLIBERALISMO: *ÍDOLA*, DE GERMÁN MARÍN

IVÁN BARRETO MORONI  
*Universidad Autónoma de Barcelona*

## *Introducción*

Germán Marín nació en 1934 en Santiago de Chile. Estudió en el Colegio San Ignacio para luego pasar por la Escuela Militar, donde siguió la carrera de arquitectura, la cual no terminó. Después cambió de rumbo estudiando literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. De vuelta en su país, trabajó de periodista y ejerció actividades editoriales. A poco tiempo de lanzar su primera novela, *Fuegos Artificiales* (1973), debió viajar al exilio a México y luego a España (1976), donde vivió por diecisiete años. En 1975 publicó el libro gráfico *Chile o muerte* y un año después la investigación titulada *Una historia fantástica y calculada: la CIA en el país de los chilenos*. Durante el exilio también escribe *Cicatrices: papeles de Santiago* (1975). En Chile, de regreso, publica la novela *Círculo Vicioso* (1994), la cual obtiene el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Luego escribe y publica *Las cien águilas* (1997) y *El palacio de la risa* (1995). Es también autor del libro de relatos *Conversaciones para solitarios* (1999), con el cual gana nuevamente el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, además del Premio Municipal de Santiago. En 1997 reúne la obra crítica de Enrique Lihn en *El circo en llamas*. Otras publicaciones son *Ídola* (2000), *Lazos de familia* (2001), *Carne de Perro* (2002) y *Un animal mudo levanta la vista* (2002), trilogía que reúne las novelas *El palacio de la risa* (1995), *Ídola* (2000) y *Cartago* (2002). Su última publicación es la novela *La ola muerta* (2005), que concluye la trilogía autobiográfica *Historia de una absolución familiar*, la que incluye los libros *Círculo Vicioso* (1994) y *Las cien águilas* (1997).

*Ídola* (2000) narra la historia de Germán, homónimo del autor de la novela, quien intenta reinstalarse en Chile luego de haber vivido largo tiempo en el extranjero. Así, debe comenzar a encontrar un lugar desde donde participar en una sociedad que no es la que él dejó. Pronto se da cuenta de los cambios que Santiago ha sufrido en sus 17 años de exilio y decide conseguir un trabajo. Lo obtiene en el rubro de la publicidad, siendo despedido al poco tiempo por su ineptitud. En su vagar por la ciudad conoce a Sofía, cajera de una fuente de soda del centro de Santiago con quien entabla una relación amorosa. También es presentado a doña Chela y Waldo, madre y hermano respectivamente de Sofía, quienes lo reciben como miembro de la

familia. El protagonista, al mismo tiempo, se obsesiona en la contemplación del cuadro *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet y consigue trabajo escribiendo guiones para una red de pornografía, la que será luego conocida como la de los «Psicópatas de Maipú». La empresa es descubierta y la Organización que lo empleaba intenta matarlo. Finalmente, Germán terminará paseando solo por las calles de un Santiago hundido en una imaginaria destrucción junto a su hijo Asmodeo, criatura deforme e indeseada por su madre.

Antonio Rojas Gómez ha considerado esta novela como un intento pesimista de entender el Chile actual, el que estaría envuelto en una crisis de valores dada la hipocresía de la sociedad y producida por el sistema neoliberal, visión que comparte este estudio. El mismo autor ha leído la obra como una forma de interpretar el proceso de transición a la democracia. Desde este punto de vista, la novela negaría de raíz la posibilidad de un tránsito de un sistema a otro o una reconciliación en la forma de una negociación pacífica. Como acota Rojas e igualmente de acuerdo con esta investigación, el libro muestra el actual proceso de degradación del país, sumido en lo salvaje y con ecos de la dictadura. Para José Ángel Cuevas, en el artículo «Los quebranta sesos» de enero de 2001 en *La calabaza del diablo*, en la novela se da la barbarización de la ciudad debido a la lumpenización o la irrupción de «esas masas de superpoblación que como rebaño van con sus equipos estéreo a todo volumen, sus autos a plazo, van en las micros con sus celulares fuertes» (Cuevas 2001: 17). Lo popular, que Cuevas denomina lumpen, denota para Patricia Espinosa un prejuicio que abarca toda la novela, ridiculizando y tomando siempre como negativa toda manifestación de esta cultura. En su opinión, expresada en la sección crítica literaria de la revista *Rocinante* (septiembre de 2000), esta sería la demostración del racismo de la intelectualidad o una forma de probar la esencia superior del personaje, centrada en su calidad de letrado. Sin embargo, para el autor de este artículo, la lumpenización o la irrupción de lo popular es un fenómeno generalizado en la novela, que no discrimina entre personajes letrados o iletrados, sino que se vuelve consecuencia del sistema neoliberal instalado durante la dictadura. Es el propio narrador quien lumpeniza la sociedad completa mostrándola así como un espacio extraño.

En este trabajo, *Ídola* será leída como la búsqueda del origen en un espacio donde no existe nada a que asirse. Aquella exploración genera un cambio en el sujeto: Germán se vuelve hacia el mundo popular ya que el estatus de poder basado en su condición de letrado ha sido invalidado. Con esto, el origen que se busca es un punto desde donde se parte al encuentro del poder perdido. Este proceso determina finalmente el olvido de la procedencia y la imposibilidad de encontrar aquel origen buscado.

Ya que la ciudad de Santiago no es para Germán el lugar que dejó cuando partió al exilio, se vuelca hacia los recuerdos y su mundo, el del arte y la cultura, para

encontrar el origen perdido. Buscarlo en *L'origine du monde*, pintura de Gustave Courbet, remite a la tentativa de poder vivir en el arte. El cuadro, sin embargo, despierta una nueva relación entre el protagonista y los objetos, generando la apertura del sujeto al mundo del neoliberalismo y al Chile del presente. Cómo el cuadro abre las puertas del mundo neoliberal y permite el olvido, es el tema a tratar en la primera parte.

La forma en que opera este llamado neoliberal a barbarizarse y la disciplina que requiere para la mantención del orden, son analizados en el segundo apartado. La cultura y el conocimiento se validan en el sistema neoliberal sólo en cuanto sean objetos susceptibles de un valor de compra o venta. De igual manera, el sistema asigna estatus según la capacidad de consumo del individuo, haciendo de su último objetivo poseer para poder ser. La imagen de la pintura es relevante solamente debido a que incentiva el deseo de posesión del sujeto para que él mismo pueda ser. Pero en la posesión sexual de Sofía esta intención se ve burlada al ser Germán quien es penetrado y, por ende, poseído. El deseo de posesión que sustenta el modelo neoliberal es en realidad un llamado a ser poseído por el propio sistema.

«La ciudad neoliberal», tercer apartado, muestra de qué manera la lógica neoliberal reproducida en los cuerpos, como en el del mismo protagonista, se instala en la ciudad y esta se vuelve el órgano controlador y vigilante del cumplimiento del sistema. En el sueño que aniquila la ciudad se hace explícito el deseo de destrucción del orden establecido y el fin de la represión que demanda el neoliberalismo sobre los propios santiaguinos. Al mismo tiempo, se pretende acabar con el sujeto que se generó a través esta disciplina como también eliminar aquel nuevo Santiago teñido de modernidad mercantilizada.

### *La lógica neoliberal*

La pintura de Gustave Courbet *L'origine du monde* es el catalizador de la relación que tiene el protagonista con su origen. A través del cuadro se desprende la lectura que hace Germán del país donde nació. Su origen como tal, la ciudad de Santiago, es ilegible para el protagonista. Los referentes que llevaban a constatar que este era lugar que dejó hace 17 años han desaparecido y, por lo tanto, el signo que constituye para él su origen ha cambiado, su apariencia es otra. Ya no existen aquellos espacios que provocan el recuerdo de Germán y hacen coincidir la imagen del pasado con la del presente. Mediante la lectura histórica-estética que el protagonista hace, se actualiza el significado del signo «origen», haciendo referencia alegórica a la derrota del proyecto de la Unidad Popular, la traición en que habrían incurrido los militantes de izquierda y la lógica del sistema neoliberal instalada con la dictadura.

*El origen del mundo* fue pintado en 1866 bajo los preceptos de lo que después se llamó naturalismo. El realismo que denota este movimiento en la pintura se entiende como «el triunfo de la concepción del mundo propia de las ciencias naturales y el pensamiento racionalista y tecnológico sobre el espíritu del idealismo y del tradicionalismo» (Hauser 2003: 312). Históricamente, para Hauser el naturalismo se concibe desde un hecho particular: el fracaso de la Revolución de la Generación de 1848 en Francia, después de la que sube al poder Luis Napoleón. Sobre este particular dice: «Después del fracaso de todos los ideales, de todas las utopías, la tendencia general es atenerse a los hechos y nada más que los hechos» (Hauser 2003: 313). La Revolución de 1848 fue un movimiento que para el mismo teórico abrió la democracia y la libertad intelectual, significando un período de amplia actividad cultural y artística. El quiebro de ésta se da por una conspiración de la burguesía, que restaura el sistema de poder anterior a la revolución: «El socialismo cayó sin resistencia, víctima del ‘orden’ restaurado [...] no hay en Francia ningún movimiento obrero digno de mención. El proletariado está agotado, intimidado, confuso» (Hauser 2003: 308)

Para Germán narrador, el fracaso del proyecto de la Unidad Popular tras el Golpe de Estado de 1973 es análogo a lo acontecido luego de la Revolución de 1848. Él interpreta el cuadro como producto de la derrota de los proyectos utópicos y el poder del proletariado. Esta pérdida se manifiesta en el olvido de los grandes ideales colectivos y reestructuradores de la sociedad, y en la concreción del modo de vida burgués ceñido a las aspiraciones individuales, la acumulación de capital y la propiedad privada. En otras palabras, al sistema neoliberal o de libre mercado instaurado con la dictadura:

El neoliberalismo es una utopía o teoría que pretende dar una explicación completa del ser humano y su historia, partiendo la economía. Transforma la economía en el centro del ser humano, un centro a partir del cual todo lo demás se explica. (Comblin 2001: 17)

De esta manera, la imagen de *L'origine du monde* se propone como una alegoría de la derrota vivida luego del 11 de septiembre de 1973 y producto del orden establecido luego de esa fecha.

La investigación efectuada por el protagonista lo lleva a conocer la historia del cuadro, la vida de Courbet, Whistler y la modelo que motivó la imagen. A través de esta historia se infiere la forma en que se instala el discurso del neoliberalismo en Chile y en especial en los militantes de la izquierda chilena. Joanna Hiffernan, la inspiradora de *L'origine du monde*, es utilizada como modelo por dos pintores; maestro y alumno, Courbet y Whistler respectivamente, se inspiran en el cuerpo de la mujer holandesa para sus obras plásticas. El maestro francés tenía preceptos estéticos

cos disímiles a los de su alumno: «Whistler conoció a Courbet el opositor del arte “imaginativo” —creía que la pintura debía representar las cosas tal y como realmente son» (Gaunt 2000: 39). Gustave Courbet es el padre del naturalismo en la pintura. Sus obras describen la vida del pueblo, viendo al arte como una tarea política y no compartiendo una diferencia esencial entre verdad artística e ideológica. Su objetivo era hacer un arte vivo: «no solo era socialista, sino demócrata y republicano, en una palabra partidario de la revolución total y, ante todo, realista, es decir amante sincero de la auténtica verdad» (Clark 1981: 24), preceptos que lo alejaban del marco político generalizado en el París de aquellos años y lo distanciaban más aún de la corriente de la bohemia «rentista» o del «arte por el arte» a la que Whistler adhería.

Germán concibe *L'origine du monde* como una traición de Courbet a su propio ideario político. Al viajar Whistler a Chile en 1866 Courbet pinta a Jo, amante del pintor inglés, quien reacciona violentamente al ver el cuadro, casi como un marido burlado. Es desde este punto que se entiende el cambio histórico operado. La transición de la cual habla la lectura del cuadro es entendida como una traición a los principios estéticos e ideológicos de izquierda por parte de aquellos que los pregonaban: «cada generación de giles termina traicionada por la Historia» (Marín 2002: 229). Es el mismo Courbet quien se deja seducir por la modelo irlandesa para pintar ya no al proletariado, no el rostro de la modelo, sino una imagen frontal y detallada de su sexo. Así también, para el protagonista son traidores a su propio ideario político los antiguos partidarios de la Unidad Popular que hoy alaban las virtudes del sistema económico neoliberal chileno, sin reconocer su antigua militancia y más bien dejándose llevar por los nuevos tiempos. Como dice Germán, la traición es operada por la Historia.

El protagonista, de forma incluso paródica, sigue el ejemplo de Courbet y se identifica con el modo de vida de Whistler. Sobre este acota: «A la vez que personaje proustiano, dueño de una intensa y privilegiada vida de salón, también era hombre de estirpe faulkneriana como lo demostraba en su capacidad de aventura» (Marín 2002: 161). Ambas características se condicen con la actitud del protagonista en esta novela, opuesta al ideario de Courbet y más cercana al dandismo de Oscar Wilde, a quien el pintor norteamericano conoció. De esta manera,

se elige la vida ficticia, artificial, porque la realidad no podría ser tan bella como la ilusión, y porque todo contacto con la realidad, todo intento de realizar los sueños y deseos, deberían conducir a su depravación. (Hauser 2003: 437)

El arte bajo este orden queda relegado al esteticismo basado en el gusto personal, lo que el mismo *L'origine du monde* refleja. Courbet no titula el cuadro y no existe identidad alguna que pueda ser rastreada a través de la imagen. Incluso una sábana tapa el espacio donde podría estar el rostro de la modelo, haciendo de la imagen

exhibida en la postal que recibe Germán, una representación mimética del sexo femenino: sin identidad, sin nombre y atemporal. El cuadro, en definitiva, no cuenta con ningún detalle que remita por sí solo a un tiempo o un espacio. Según Frederic Jameson:

si esta imagen [...] no se reduce a un estatuto meramente decorativo exige de nosotros la reconstrucción de la situación inicial de la que emerge la obra terminada. Si no hubiera ninguna forma de recrear mentalmente esta situación - desvanecida ya en el pasado-, el cuadro no sería más que un objeto inerte, un producto final reificado. (Jameson 1991: 23)

La lectura que hace el protagonista se efectúa gracias a una investigación bibliográfica y no debido a la interpretación de la imagen de *L'origine du monde*. Al igual que Santiago, el lugar de origen de Germán, el cuadro no puede interpretarse por sí solo. *El origen del mundo* no es síntoma de una realidad más amplia que el protagonista pueda leer en la pintura y con ella formular el mundo ausente del cuadro o el pasado de su propio origen, sino que necesita de otro texto para poder llegar a su significado. Con él no se puede «reconstruir una historia pasada tal y como fue ella misma una vez presente» (Jameson 1991: 59), sino que se debe recurrir a la analogía y alegoría para poder producir un simulacro de la historia, con imágenes prefabricadas para llegar a la comprensión del sentido. El signo por sí solo «transmite la sensación de antigüedad a través del brillo de las imágenes» (Jameson 1991: 49), haciendo del pasado un efecto estético. La memoria, en este sentido, tiene un uso decorativo destinado a producir la sensación de lo pasado y no su comprensión.

El cuadro es leído por el protagonista desde una nueva lógica cultural, la que se puede inferir a través del efecto que produce en él la imagen. Para Germán narrador, la lógica es la de la superficie o la del brillo de la imagen, «el éxtasis de la apariencia. Lo que arrebató a los devotos no es ni una cualidad humana ni un mensaje de salvación, sino el encanto de una imagen sublimada y estetizada» (Lipovetsky 2004: 248), tal como el sexo femenino sin identidad, tiempo o espacio que puedan interponerse en su contemplación. Una imagen realista, frontal y por lo tanto universal. Desde aquí se entiende entonces el encanto que produce el cuadro en Germán, el que llega a ser obsesivo.

El protagonista compara la imagen constantemente con figuras bíblicas, místicas o esotéricas, como «zarza», «llama» o «misterio», todas las cuales tienen la capacidad de hablar. La zarza ardiente del antiguo testamento, por ejemplo, puede hablarle a Moisés y es un imán que atrae a quien escucha su palabra:

Era un misterio cuya existencia percibía en cierto descanso expectante, casi animal, que me provocaba el deseo, llamemos, casi religioso de adorar a esa belleza

hirsuta a semejanza de un esclavo y, como se verá, estas no son meras palabras para una novela. (Marín 2002: 165)

El deseo esclavizante se arraiga en el fetichismo que la pintura provoca. La imagen del cuadro es vista por Germán con un significado otro que va más allá de la imagen. Así se despierta una relación subjetiva con el objeto: «era la mirada quien revelaba el tema contemplado» (Marín 2002: 152). Para Marx, esta relación en que los objetos se presentan con características metafísicas es signo de que han devenido en mercancías, en otras palabras, han cambiado su valor de trabajo por una magnitud de valor que es el dinero. Las cosas, por tanto, dejan de ser entendidas en cuanto tales y lo hacen en la medida en que son susceptibles de tener un precio monetario o un valor otro, lo que Marx llama fetichismo. En este sentido, «es el proceso de producción el que manda sobre el hombre y no este sobre el proceso de producción» (Marx 1946: 45), ya que el valor de los objetos está siempre sujeto a un sistema de valores ajeno al del trabajo, lo que hace al hombre esclavo de un orden basado en valores que se transan de acuerdo a parámetros y reglas no establecidas desde el sistema de producción o de mano de obra.

Germán comprende que esta relación no sólo se da con la pintura, sino con los objetos en general. Al mismo tiempo, se establece una conexión directa entre el trabajo y la lógica descubierta. La publicidad, a la cual se dedica el protagonista, se sostiene en el diseño y venta de imágenes, al igual que el trabajo que posteriormente desempeñará haciendo videos pornográficos. El orden neoliberal, por otro lado, está regido por la lógica «de la mayor ganancia y no por la lógica de la necesidad» (Moulian 1999: 28), haciendo del trabajo parte de una cadena de invención de imágenes susceptibles del deseo de los consumidores. Las cosas no se desean por sí mismas o por su necesidad, sino por el placer que producen. Ese placer está en directa conexión con la imagen subjetiva que se tiene del objeto, tal como la imagen particular que tiene Germán del cuadro de Courbet. Por tanto, el fetichismo produce el capital en este sistema y el fetiche se produce a través del uso de la mirada: «En esa ilusión a vender, había desde luego, un componente fetichista que se podía exprimir y, en consecuencia, tender a incentivar el recurso de la mirada» (Marín 2002: 145). Sin embargo, el componente fetichista que se debe incorporar para poder dar el carácter necesario al producto tiene condiciones específicas.

Germán pretende publicitar ropa interior femenina mediante códigos estéticos, asociándola a personajes de la literatura como Madame Bovary o Ana Karenina. Intenta hacer valioso el objeto asociándolo al mundo de las letras y el arte, posición que se hace obsoleta en este sistema. La cultura no tiene un alcance masivo y en publicidad se debe tratar de llamar la atención del mayor número de personas de forma estandarizada, lo que la cultura no logra: «la cultura [...] no sirve de nada, sólo es mierda de perro» (Marín 2002: 152). El conocimiento que hace letrado a

Germán no es transable en el sistema de valores que se impone, pues «la cultura de masas es una cultura de consumo, fabricada enteramente para el placer inmediato [...] su seducción se debe en parte a la simplicidad de que hace gala» (Lipovetsky 2004: 238). Como en la imagen del sexo de *L'origine du monde*, no debe existir interferencia de ningún tipo que ralentice el deseo provocado. Así, se incentiva la mirada de manera directa, frontal, sin elementos que exijan una ilustración previa, la investigación o el uso de la memoria. Tanto el origen del deseo como su respuesta deben ser, preferentemente, de carácter físico o de superficie.

En respuesta a la proposición de Germán para denominar el producto, por ejemplo, se dice en la novela que un buen nombre es el que hace salivar a las personas. El deseo tiene entonces una respuesta corporal manifiesta e instintiva. De esta forma, el protagonista comprende que para producir este efecto debe «erotizar el trabajo, humedecerlo, porque por la otra vía, llamemos racional, era escaso lo que había logrado» (Marín 2002: 149). Se afirma que la lógica neoliberal tiene como eje principal el deseo y específicamente el erótico. Este es, en otras palabras, el deseo sexual que se satisface físicamente y que se propone como el núcleo central del consumo, ya que se ha instalado como una necesidad. Los objetos no son siempre necesarios por su utilidad; muchas veces son sólo productos de consumo y, desde esa lógica, cosas necesarias para satisfacer el deseo erótico. *L'origine du monde* es un prisma mediante el cual se ingresa al mundo neoliberal. La erotización que producen los genitales femeninos en el protagonista se traslada a los objetos, produciendo el deseo sexual de penetración. Por tanto, el mecanismo del sistema neoliberal es erótico-sexual y se lleva a cabo de la misma manera que un coito: siendo excitado sexualmente por los objetos para después poseerlos. Esta lógica tiene una erótica específica que será señalada y analizada en el segundo capítulo.

Germán, al encontrar el *modus operandi* del sistema de libre mercado, pacta un rito. La postal que contiene la imagen del cuadro es masticada e ingerida para que su recuerdo y el deseo que produce no se puedan olvidar. Con esto se celebra un rito que se connota en la comparación que se hace entre el papel masticado y una hostia. Al igual que en el rito cristiano de la comunión, se hace del comer un elemento que representa el cuerpo (el pan en el caso del cristianismo, la fotografía en este) un hecho que liga a una comunidad en una creencia. En este caso, más bien, en un deseo. Además, como en todo rito, se lleva a cabo una conmemoración, ya que la ritualización es la repetición de una acción sustentada en la negación de un hecho traumático, en la que el recuerdo del acontecimiento que lo genera (Ricoeur 2004: 568).

La celebración del rito hace conmemoración del establecimiento del sistema neoliberal en Chile en desmedro del recuerdo del hecho que produjo este sistema: el Golpe de Estado de 1973. El recuerdo de la postal y el deseo que ésta produce se

generan incesantemente en este orden económico, haciendo que la acción se repita y se continúe el ritual. Se asocia al fenómeno a lo que Freud llama «compulsión de repetición» o la acción inconsciente que sustituye el recuerdo. Esta patología deviene en obsesión al reproducirse en forma continua, explicándose el por qué de la actitud obsesiva del protagonista con la imagen de la postal. El sujeto está traumatado por un hecho que no puede recordar. Es por eso que en la novela no se nombra ni se cita el Golpe de Estado, el cual no solo produjo el sistema económico actual, sino también el exilio de Germán. Así se muestra un trauma histórico y uno personal (el exilio), ambos unidos en el veto del recuerdo del hecho traumático como también en la repetición de una acción.

Mediante la realización del rito el protagonista se sume en la lógica neoliberal, olvidando la búsqueda de su origen, el cual ha sido velado. Al igual que el cuadro, este nuevo Santiago descubierto no parece presentarse en un tiempo definido. No existe la tensión histórica entre presente y pasado que se podía ver al inicio de la novela. Todo se ha vuelto presente. Además, no existe una identidad definida. Esta es la expresión de un lugar sin referencias espaciales, sólo de mercado. En definitiva, un espacio de lógica neoliberal en donde no queda más que la estimulación del deseo, de la misma forma que lo produce la postal de *L'origine du monde*. Germán lo que finalmente intenta al leer esta lógica es «ceder ante la fascinación que produce el dinero, venderse en definitiva» (Marín 2002: 226), hecho que se configura a través de la erótica del orden económico preponderante.

En síntesis, la lógica neoliberal se sustenta en la existencia del fetiche. Sin él el encanto que produce el neoliberalismo se viene abajo, lo que se da con el trabajo de Germán en el cine porno. En este se tensa la relación entre representación y realidad, rompiendo el encanto del fetiche. Las imágenes enfatizan los detalles y no existe una narración, una imagen creada que produzca el encanto necesario en el espectador, sino, como dice el protagonista, sólo «una simulación pactada» (Marín 2002: 249). Por otro lado, el trabajo de Germán, encargado de crear imágenes a través de los guiones de las películas, es anulado por David Calisto. El ex agente de la DINA que hace el papel de macho en todos los videos, siempre lleva los finales a la realización de fantasías que rayan en la tortura:

En algunas sesiones, llevado David Calisto por una impaciencia llamemos ciega, trataba al igual que un topo de meter la cabeza en el interior de una vagina [...] bajo el delirante propósito creo de desaparecer entre los muslos, en un regreso a la oscuridad de las víceras. (Marín 2002: 238)

La imagen creada por el protagonista y que despierta el deseo, dado el recuerdo del cuadro de Courbet, se acaba:

Si la poetización de la realidad, llevado por las sugerencias de una pintura y otra, me permitían a veces escabullir el bulto [...] el trabajo [...] constituía para mí, en cierto modo el término del misterio. Con ese trasluz parecía morir también el poder de la seducción (Marín 2002: 249).

El género de las películas deja de ser sólo pornografía y se liga más bien a lo que se ha llamado *Snuff*, palabra que en argot anglosajón quiere decir matar o descuartizar. Las *snuff movies* son cintas nacidas en los años setenta donde se muestran asesinatos reales de personas, efectuados para la filmación de un video. Un ejemplo que cita este tipo de películas es *Tesis* (1996), de Alejandro Amenábar, en la que la protagonista, investigando la violencia audiovisual, termina protagonizando uno de estos videos. El dilema que se presenta al ligar las películas que realiza Germán al *Snuff* no es moral, sino estético. La representación comienza a transformarse en realidad, perdiendo el brillo de la ficción dada «la presencia en escena de la naturaleza real de Calisto» (Marín 2002: 249). En cierta forma, la lógica del deseo erótico se ve contradicha en esta práctica ya que la seducción en el orden neoliberal «procede de la suspensión de las leyes de lo real y lo racional, de la exclusión de lo serio de la vida, del festival de los artificios» (Lipovetsky 2004: 213). En el *snuff* ya no hay artificio, los asesinatos son reales, lo que destapa la fantasía del protagonista y consigo el encanto del fetiche.

### *La erótica neoliberal*

Germán encuentra en la pintura la lógica neoliberal basada en la existencia del fetiche. Sin embargo, esta lógica tiene una erótica que se satisface físicamente. Con tal propósito, se debe cumplir otro imperativo del orden económico: «es preciso convertir los productos en ‘seres vivientes’ y crear ‘marcas persona’ con un estilo y un carácter» (Lipovetsky 2004: 212). De esta forma se fetichizan los objetos, se les da un carácter y se cosifica a las personas o consumidores. El protagonista, en su obsesión por satisfacer el deseo, se vuelve un hedonista. «Para esta figura arquetípica el deseo no constituye en sí mismo un goce, puesto que solo encuentra sentido en la consumación» (Moulian 1999: 17). Así, la erótica del sistema neoliberal es aquella de la satisfacción del deseo. En Sofía, la mujer que trae a la memoria la pintura de Courbet, el protagonista descubre la erótica neoliberal y la disciplina detrás de ella. Igualmente, se muestra a las personas como una masa de consumidores con características específicas.

Sofía, nombre que significa la que lleva sabiduría, es la fuente del conocimiento impartido por el orden de mercado para Germán. Su sabiduría no es acopio de cultura letrada, sino su propia capacidad de ser natural al sistema, característica que el

protagonista atribuye a las clases populares. Estas para él constituyen una masa en la que el discurso de la publicidad y por ende el del mercado ha hecho efecto, condicionando sus respuestas y haciéndolos actuar de manera uniforme. Son aquellos que responden a la llamada del deseo que fue instalada en la dictadura. Para Germán, estos sectores, al igual que el sistema, son producto de la dictadura, lo que se representa en el discurso de la madre de Sofía: «sus temas favoritos eran el transcurso de la telenovela que seguía a diario con fervor y la ingratitud de los chilenos respecto a la figura del general Pinochet. Lo llamaba el Tata con cierto arrobo maternal» (Marín 2002: 188). Llamar así al general connota ser parte de una familia que ve en el dictador una genealogía clara, correspondiente a la figura del abuelo, pero al mismo tiempo doña Chela lo ve como un hijo. Así se da una doble entrada para el linaje, en la que es el sector popular el que engendra al dictador y el dictador quien da genealogía a este sector, siendo él el jefe de la familia.

Igualmente, el orden reproducido o la relación familiar se lee en la colección de imágenes y porcelanas de perros célebres que tiene la madre de Sofía. Ella sabe la historia de cada uno de los canes, entre los cuales se encuentra Blondie, el pastor alemán de Hitler. Doña Chela es guardiana de la memoria de la relación que existe entre dueño y mascota, en la que se destaca la lealtad del animal al amo. Con esto queda sugerido que el sistema produce animales fieles al orden establecido, animales domesticados. En esta familia simbólica, caracterizada por la fidelidad de los sectores populares a Pinochet, se reproduce el orden que estableció el patriarca, espacio nuevo para Germán ya que es similar a estar fuera de Chile:

Cada uno de los domingos que me tocó vivir con la veterana, fuimos durante esas tardes interminables a pasear al Parque Arauco como una buena familia chilena por las galerías resplandecientes, compuesto el mall de distintas tiendas de lujo de marcas prestigiosas, donde se saboreaba de vitrina en vitrina, a través de cada una de las plantas, el aire cosmopolita que se respiraba ahí sin salir al extranjero. (Marín 2002: 189)

El orden se reproduce en las familias chilenas, siendo el conjunto y la totalidad de estas las que también son naturales del Chile neoliberal. En ellas se disemina y reproduce el poder de forma privada a través del consumo y también de los medios. Para Germán, las telenovelas que ve la señora Chela entregarían el mensaje del neoliberalismo a través de «la sentimentalización de la vida, la estetización de la pobreza, la presentación de un mundo colmado de seres ricos y hermosos» (Moulian 1999: 24). Aunque estas son características propias del género televisivo melodramático, para el protagonista mediante esta narración se propagaría una fantasía y al mismo tiempo el deseo de cumplirla. El modo de hacerlo es a través de la lógica

neoliberal, comprando las imágenes que se exhiben en los medios. Las teleseries son bajo esta perspectiva un espacio de consumo de imágenes.

La erótica del sistema neoliberal, por otro lado, es el modo en que se satisface el deseo generado por estas imágenes. Como el *Kamasutra*, que define modos amoratorios específicos, el orden de mercado tiene una erótica definida, que, en primer lugar, es determinada por depender de la satisfacción personal y privada: «El consumo ha dejado de ser una actividad regulada por la búsqueda del reconocimiento social para desplegarse en vistas al bienestar, la funcionalidad y el placer mismo» (Lipovetsky 2004: 196). De esta forma, el placer es el núcleo de esta erótica: todo otro significado que se origine a partir de este orden es subsidiario del placer individual.

El sexo con Sofía, representación de la erótica neoliberal, genera extrañeza en Germán. Ella pide que él se ponga boca abajo y lo penetra con su clítoris:

Advertí de ese modo que una menuda serpiente eléctrica brotaba de las entrañas de Sofía y recordé, necesitado ante la duda de lo que sucedía, el motivo de la pintura de Gustave Courbet, inalcanzable como respuesta, ya que pertenecía a la historia del arte, a pesar de haber devorado una réplica de ella. (Marín 2002: 195).

La consumación del deseo no se realiza de la manera que espera el protagonista, sino que el mecanismo es otro: «era el misterio de su clítoris, en una oferta amoratoria que desconocía» (Marín 2002: 195). El hecho es sorprendente por la intención primera del personaje de consumir su deseo o, en términos de la lógica neoliberal, poseer un objeto. Sin embargo, Germán es penetrado y es su cuerpo el que cambia de condición cosificándose y transformándose en el ente receptivo del coito, en otras palabras, en un objeto de consumo.

El brillo que el protagonista dice ver en el cuadro de Courbet se materializa en el coito. Este es el mismo fulgor que produce el fetiche en los objetos y que produce que el rol en la relación sexual cambie: «ella era él, sin dejar de ser ella, a través de ese pequeño miembro semejante al de un niño malcriado» (Marín 2002: 196). Con esto, Germán sabe perdida su virilidad, símbolo de poder, y se dispone como un cuerpo dócil que es de la misma naturaleza que la propia Sofía: «ni hombre ni mujer, sino andrógino como los libros remotos señalaban que eran los ángeles» (Marín 2002: 197). Se rompe así la dicotomía hombre/mujer que es explicada por el protagonista a través de la *concidentia oppositorum*, concepto elaborado por Mircea Eliade, quien cree en la complementariedad de los opuestos, a través del cual Germán racionaliza y comprende esta erótica desconocida. El secreto del sexo de Sofía, el clítoris femenino, se convierte en el pene masculino al erectarse y salir de su posición desconocida: «el adentro femenino, agazapado y misterioso como la luna, podía cambiarse en el afuera masculino» (Marín 2002: 198). De esta forma se resuelve la antagonía sexual entre macho y hembra en la anulación de las diferencias, en la

androgenia. En esta erótica o lógica del deseo, no existe diferencia irreconciliable. Las posturas éticas, estéticas o políticas divergentes no producen conflictos, sino sólo diferencias que no son capitales para el sistema. En clave neoliberal, toda persona, discurso o ideología puede ser considerada un objeto transable.

El magnetismo del fetiche, por otro lado, es producido por el sexo masculino. El misterio que atrae a Germán se devela mostrándose como lo fálico que Freud considera el prototipo normal de todo fetiche. Este es cualquier sustituto del «falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual [...] no quiere renunciar» (Freud 1973: 2993). Los genitales femeninos se toman como referente de una posible castración y, ante ésta y el trauma que ella determina, el hombre crearía un fetiche en reemplazo del hipotético miembro de la mujer. Pero en el caso de Sofía este órgano no ha sido castrado. Su clítoris es el «pequeño pene real de la mujer» (Freud 1973: 2996). Así, lo que mueve a Germán a buscar una ídola, es el deseo de ser castrado simbólicamente y al mismo tiempo sodomizado para que otro tome posesión de él. Lo que parecía un llamado a penetrar, a apropiarse, se transforma en todo lo contrario, tornándose él en objeto sexual. La excitación primera que produce el cuadro, un llamado a poseer y a penetrar, es en realidad un llamado a ser poseído, haciendo de la erótica neoliberal una instancia de sometimiento y disciplina.

Como lo dice el propio narrador, esta erótica no es fértil. Es un sitio de placer estéril que no genera cuerpos, sino que los atraviesa y los dociliza, transformándolos en objetos fetiche que pueden ser transados en el mercado como cualquier producto. De esta forma, tener un ídolo o una ídola es también rendirse ante el poder del fetichismo. A través de éste, los objetos son capaces de excitar llamando al sujeto para que los posea, pero finalmente son ellos los que lo poseen a él. La práctica del sexo con Sofía se entiende como una forma de disciplinamiento que lleva a la «formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil y al revés» (Foucault 1997: 141). El sujeto, con esto, se pone al servicio del sistema neoliberal operando cada vez con mayor eficacia. La ambigüedad sexual es también un modo de reprimir la propia condición sexual del protagonista y lo que él considera como «el papel secular de dichos órganos» (Marín 2002: 196) (los sexuales). Por tanto, una medida en la que se lee que siendo reprimido el sujeto se puede desenvolver en el sistema.

Llamando al sexo de Sofía «ídola», el fetiche adquiere otra connotación venida del *Star System*. Germán adora esta imagen a la manera de un *fan*. En tal medida hace del cuadro un nexo identitario: es «una manera de acceder a una forma de identidad subjetiva y de grupo» (Lipovestsky 2004: 249). La «zarza ardiente» que llamaba a Germán para ser penetrada, apela a él para retenerlo bajo la amenaza de dejarlo fuera de este grupo. Por otro lado, la ídola actúa de la misma forma que una estrella

de cine. Es un objeto inalcanzable y en tal medida objeto de fantasías recurrentes. La ídola es aquella que se mira pero nunca se toca, la mujer fotografiada, pintada, cosificada que se dispone como imagen idealizada y de adoración.

La disciplina del orden neoliberal es también reproducida en la «empresa de producción de videos porno». Lo que se filmaba, cuenta el protagonista, era

una mercancía primaria y bárbara, lindante desde el punto de vista de la imagen con la estulticia, con la ginecología, en que las parejas se hallaban formadas, video tras video en una película siempre igual, por unas putas irremediables y unos sementales sin vuelta. (Marín 225)

Germán, disciplinado en la lógica del mercado, es en un voyerista que disfruta la excitación producida al observar las relaciones sexuales a pesar de que sea esta una «mercancía bárbara», ya que trae a la memoria *L'origine du monde*. De la misma forma en que él construye y vende imágenes fetiche en la publicidad y la pornografía, necesita consumirlas. Su deseo es compulsivo, al igual que una adicción. La sensación que produce el recuerdo del cuadro es vital en el personaje para poder subsistir en el sistema. Sin embargo, además de escribir los guiones, participa en las filmaciones. La moral en este orden no media las acciones: sólo existe la decisión personal que restringe o reprime el instinto producido por las imágenes. El trabajo, entonces, no solo beneficia al protagonista dándole dinero, sino que también pagándole en la moneda del sistema, permitiéndole la final consumación del deseo o la realización de la posesión.

Las acciones del ex funcionario de la DINAs, Calisto, tienen su origen en el mismo deseo: ser poseído para poder seguir viviendo después de la propia derrota, en su caso, luego haber torturado y matado durante la dictadura. Este es el único modo de sobrellevar el fracaso y olvidar los hechos traumáticos, pero el ex agente de la DINAs no tiene un fetiche que lo lleve a ver la realidad con otro valor, sino que está sumido en el pasado y en la disciplina que aprendió durante su servicio en la institución. Es un ente reproductor del poder de la dictadura, siendo él quien posee a los cuerpos sin dejarse poseer. Pero al mismo tiempo reprime su deseo. David no disfruta de los beneficios del sistema de mercado, sino que vive en una condena dada por su pasado. Sigue actuando en consecuencia con su historia, sin poder venderse al sistema como lo hace el protagonista. Para Germán, este sujeto no ha transado a pesar de su deseo de hacerlo. Este último se expresa en el intento del personaje de ingresar en la vagina, de ser poseído. Así también se connota la misma ambigüedad sexual del protagonista, siendo Calisto un homosexual reprimido que quiere ser tenido o engullido por el sexo femenino, pero rechaza este deseo que se grafica en películas como *Hable con ella* (2002) y *The Wall* (1982). El sujeto, al intentar entrar, busca poder validarse dentro del sistema. Condición sexual e ingreso en el orden

neoliberal son parte de una misma categoría a la que solo aquel cosificado puede acceder.

En la indisciplina de Germán e incumplimiento de la erótica neoliberal se rompe esta vía al neoliberalismo:

Contrariamente a nuestros hábitos conyugales, esa noche poseí a Sofía a pesar de su resistencia, casi en un acto de violación, sintiéndome que participaba en uno de los videos pornos. [...] Sofía me insultaba gritando Dios te castigará desgraciado [...] El pene era el invasor natural que restituía la celebración del coito luego de haberse soltado en mí el animal recluso, dispuesto a perderse en el otro cuerpo con o sin su consentimiento, la bestia en la jungla que luchaba cada vez con más fiereza por penetrar en el rincón último que pintara Courbet. (Marín 2002: 267)

El deseo de posesión del protagonista rompe su pertenencia al sistema, siendo este impulso su inicio y fin. El orden provee el deseo erótico, sin embargo, castiga la falta de ambigüedad sexual. Sin ella el sujeto no puede ser objetualizado y por ende tampoco parte del sistema. Se necesitan objetos —persona y personas— objeto ya que finalmente las relaciones humanas pasarían a ser transacciones. De esta forma, se revela: «la correspondencia que larvada existe aún hoy, tapada por la Historia, entre el amo y la esclava del pasado remoto» (Marín 2002: 250). La única vinculación humana posible es la de la pertenencia y, por otro lado, cualquier acción que tienda a elevar el poder de un individuo por sobre el del sistema es castigada mediante la exclusión. El hijo de la violación de Germán es Asmodeo, nombre para el demonio que, como Lucifer, es el ángel caído o el ángel rebelde que no adhiere a los mandatos y la disciplina que Dios impone. La tradición hebrea lo identifica con la lujuria desatada, la cual está vetada en el orden neoliberal. Asmodeo es el sujeto desde el nacimiento excluido del sistema; la producción de un cuerpo no docilizado.

### *La ciudad neoliberal*

La ciudad de Santiago es el origen al que vuelve Germán luego del exilio. Este espacio no es estático y no es igual al que dejó en 1973. Su origen está más bien soterrado en esta ciudad, escondido «por una seguidilla de paletazos de cemento» (Marín 2002: 165). El protagonista lee en la ciudad la lógica de la mercantilización, en la que lo antiguo no tiene un uso y se demuele en pos de la construcción de edificios modernos. Santiago es un orden dado, funciona como una estructura definida en la que los transeúntes caminan y utilizan este texto de una manera específica. En este sentido, esta es también una estructura de poder que delimita espacios de funcionamiento y ejerce vigilancias, las que el protagonista conoce en su primer vagar

por la ciudad y que representan para él el orden neoliberal en el que «al privilegiarse el progreso (por ende, el tiempo), se olvida el espacio como condición posibilitadora —en otras palabras, el espacio se convierte en un punto ciego» (Fernández L’Hoes-te 1998: 13). Esto es propio de una ciudad neoliberal en la que, dado el sistema, se acelera el tiempo: «se deshace asimismo de la lentitud en beneficio directo libidinal» (Lipovestky 2004: 241).

Sin incorporarse al sistema, el protagonista vive en un tiempo subjetivo que no tiene nada que ver con el neoliberal. Carente de la lógica del deseo, el espacio se despliega como posibilidad de memoria. La acción del protagonista no tiene que ver con hacer útiles los espacios de la ciudad en los cuales deambula. Germán se identifica con la figura del flaneur baudeleriano, personaje sin residencia, hombre que se establece en lugares de paso, en el particular del protagonista, el hotel Huelén o la casa de algunos amigos. Su forma de habitar la ciudad es el vagabundeo, mediante el cual aprovecha de ver el actual estado de la urbe y restaurar a través del recuerdo ciertos lugares en los que vivió su infancia y adolescencia. Como dice De Certeau, «andar es no tener lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que [...] reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar» (De Certeau 1996: 116). Esto se confirma cuando el protagonista dice: «a pesar de haber vuelto a Ítaca, aún proseguía en el exilio, fijado en una inmovilidad que me transformaba, entre otras cosas, en un perpetuo mirón» (Marín 2002: 141). Por tanto, además de la carencia de un lugar propio, el deambular es también la acción que confirma a la memoria como un atributo individual y, a veces, opuesta al cuerpo social. El vagar muestra la carencia del sujeto y, al mismo tiempo, sus pertenencias. Al ser el protagonista un marginal al poder, un cuerpo no disciplinado, la ciudad no establece un control sobre él ni tampoco sobre el grupo de amigos que se ha aislado y no ha transado ante sistema neoliberal, quedándose en el pasado, como son Carlos Ossa y Eduardo Lihn.

Los lugares que visita el protagonista varían en su percepción según cuan insertos en el sistema estén. En una primera etapa son en su mayoría bares y cafés del centro de Santiago y Ñuñoa, lugar este último donde dice «se respiraba en parte aún, parecido a una foto viviente, la presencia del antiguo Santiago» (Marín 2002: 153). En esta acotación se puede registrar una tensión entre el pasado y el presente, la cual es propia del transcurso del tiempo. En su manejo y aceleración, este conflicto no existe o se soslaya en pos de la productividad del sistema, como ocurre con el centro de la capital en el que se ve la llegada del «barro social proveniente de los extramuros, tanto de Huechuraba como de La Pintana o Conchalí» (Marín 2002: 157). El protagonista, en su calidad de letrado, discrimina a los sectores populares. La distinción se basa en la barbarie que existe para Germán en lo popular dada su condición iletrada y consumista, prejuicio que se sostiene en cierta medida hasta

conocer a Sofía y encontrar el fetiche en la pintura de Courbet. En otras palabras, se mantiene hasta que se hace consciente de su propia marginalidad y del sistema que opera. La relación con el espacio desde ese momento cambia. El sujeto recorre ahora Santiago desde la utilidad de sus espacios, viendo en ellos valor de progreso.

En los paseos por la urbe junto a Waldo, la capital deja de ser un sitio de vago-bundeo y es, para el protagonista, un lugar de recreación donde apuesta en casinos clandestinos, frecuenta discoteques y sale a comer a distintos restaurantes. La ciudad categoriza sus espacios según la jerarquía de poder que connotan, lo que se traduce en más o menos dinero. Germán adquiere movilidad social y habla de la ciudad en esos términos, viendo en sus barrios un signo de estatus:

Hablábamos incluso de mudarnos de casa y, al sacar cuentas de los ahorros presentes y futuros, guardados a interés en el banco, veíamos que resultaba posible adquirir un bonito departamento, en el barrio Providencia. (Marín 2002: 272)

Providencia significa un paso más adelante en la escala social. Las filmaciones de las películas porno, por otro lado, se realizan en Villa O'Higgins, en la comuna de Lo Prado, en una casa de tejas verdes «rémora de un antiguo fundo del sector» (Marín 2002: 230) a la que Germán se hace familiar con el tiempo. No es azaroso que la casa sea lo que resta de una antigua casa patrimonial, estructura histórica de poder en Chile. Es desde allí que se reproduce éste y se consigue legitimidad en la ruina de la casa. Así se aclara que este es el poder histórico y tradicional que ha funcionado en Chile. Es el que saca provecho del más débil para su propio beneficio, en este caso, las escolares de sectores populares como Renca o Maipú que son filmadas en los videos.

Además, la comuna donde está ubicada la casa, para el protagonista, es un suburbio que lleva al olvido y esconde su sitio dada su reciente urbanización o modernización, borra su pasado. Por tanto, se reproduce el poder tradicional de manera solapada, escondiéndose en la modernidad generada por neoliberalismo, el que ya no discrimina según la genealogía, sino según la capacidad de consumo. Sin embargo, muchas veces los carentes de apellido aristocrático coinciden con los desposeídos de poder monetario. No es el caso del emisario de la Organización, el señor Oñate. Con residencia en La Dehesa, se sitúa en uno de los escalafones más altos de poder sin tener un apellido tradicional. El poder es el mismo, sin o con genealogía; actúa de la misma manera, aprovechándose del más débil pero ahora pagando, para luego poseer sexualmente y así incentivar la mirada de un tercero que se estimula y continúa la cadena, en otras palabras, un fetichista más. Además, en esta estructura el personaje adinerado y con poder es aquel que puede producir y vender imágenes y, en consecuencia, comprar la mirada de los consumidores. El orden se basa en la

procedería de imágenes que el adinerado puede hacer, obteniendo éxito debido a la necesidad de deseo de los consumidores.

Por otro lado, las películas *Smuff*, al igual que la Organización para la cual trabaja Germán, aparecen como rumores; muchos saben de su existencia y a la vez nadie ha visto uno de estos videos o al jefe de la Organización: «En ese cine de alcantarilla no existía la narración, pues el relato encapsulado en el vacío, permanecía fuera de la Historia» (Marín 2002: 251) La misma relación se puede hacer con la práctica de la tortura en épocas de represión, en la que se sabe lo que está ocurriendo y, sin embargo, nadie tiene la capacidad de denunciar debido a la amenaza del poder. No existe una cara visible de la Organización, sólo el señor Oñate que reparte los sueldos mes a mes. Esta institución «nunca por los años olvida nada. Tiene la buena memoria de un elefante [...] cuando el sol brilla o se hecha a perder el tiempo, todos sus boys se van en la misma procesión» (Marín 2002: 245).

La vigilancia queda pactada en la cita, sin salida para quien traicione o deje de estar en buenos términos con la Organización, la que nunca tiene un nombre al igual que el origen que busca Germán. Tal como las personas que han sido registradas audiovisualmente en los videos, los trabajadores también lo están y sus acciones quedan grabadas en un archivo prácticamente indestructible. La Organización, además, de la misma forma que una casa comercial o un banco, «da crédito», ya que hace de la persona que trabaja en ella un sujeto validado en el sistema. En otras palabras, deja vivir. Este es el poder sin denominación que funciona maquiñalmente, premiando a los trabajadores disciplinados y castigando a lo que no lo son. Como dice Brünner,

El capitalismo posmoderno se habría vuelto autosuficiente desde el punto de vista de las motivaciones y los comportamientos requeridos para su funcionamiento [...] Opera por sí solo, al nivel de disciplinas, con su correlativa estructura de personalidad obsesiva. (Brünner 1998)

De hecho, pareciera como si la Organización decidiera revelarse en el momento que ella quisiera, pues la noticia del traslado del General Contreras a Punta Peuco opaca la de los «psicópatas de Maipú», lo que para Germán «quizá no era coincidencia» (Marín 2002: 279). El hecho al que se hace referencia ocurre en el gobierno de Frei y dice estar destinado a «salvar el quebrado honor militar» (Marín 2002: 279). El poder, aunque con distintas identidades, es uno y funciona de la misma manera como lo hacen los «Psicópatas de Maipú», haciendo una transacción a la manera del sistema neoliberal. El gesto de «reconciliación» que habría en la acción de Eduardo Frei al construir una cárcel destinada a los torturadores de la dictadura, soslaya la verdadera degradación que existe en el negocio ilegal de la pornografía, el cual sigue y expande la lógica neoliberal. Esa es la manera en que este poder actúa, maquiñan-

do sus intenciones. Así, cuando la noticia se conoce, esta se asocia a las prácticas de tortura de la dictadura: «se hablaba de personas encapuchadas a semejanza de la época de Pinochet» (Marín 2002: 282), siendo que ninguna de las mujeres que aparecían en los videos habían sido llevadas en contra de su voluntad, sino que pagándoles con dinero y drogas, en otras palabras, asumiendo la lógica del mercado. El poder, por tanto, ocupa las historias a su conveniencia:

El recurso del relato se convierte así en una trampa, cuando poderes superiores toman la dirección de la configuración de esta trama e imponen un relato canónico mediante la intimidación o la seducción, el miedo o el halago. (Ricoeur 2004: 572)

De esta manera el poder transa discursos, desviando la atención, diciendo que el temor está ahora en personas como los «Psicópatas de Maipú», verdaderos represores, y no en los ex funcionarios de la DINA o en el propio sistema de mercado, real torturador y represor de los sujetos. Igualmente, para Germán es el gobierno de Frei, el de la Concertación, el que asume ese sistema que se despliega en el cuerpo completo de la sociedad y que asume el transar como forma de hacerse popular.

La ciudad es objeto de este pacto y, además, se configura como un ente que emula aquella forma de hacer las cosas porque ella transa su pasado y, al igual que la Organización, no tiene una cabeza visible, sino que es sólo reproductora del orden que allí se instala: «la historia borrada parecía hacer más nuevo ese sector de Santiago» (Marín 2002: 165). Como el poder negocia sus discursos pasados, la ciudad lo hace con sus espacios y con los sujetos que por ella transitan, los que se vuelven objeto de una vigilancia que tampoco distingue identidades, sino jerarquías de poder al igual que la Organización. Este es un ejemplo claro de la ciudad concepto, unidad racional que articula y da unidad a la heterogeneidad de los espacios de la urbe:

fruto del discurso utópico de la burguesía, nace de la producción de su propio espacio, la adopción de un entendimiento lineal y la creación de un sujeto universal y anónimo en su figura misma. (Fernández L'Hoeste 1998: 13)

En este sentido, el espacio urbano se vuelve un ente represor de las subjetividades que no adhieren al sistema o que han traicionado el fundamento de ese poder, como le ocurre al protagonista al no respetar el pacto de silencio con la Organización. El ajuste de cuentas debido a este hecho se da como si la misma ciudad castigara a Germán, cuando él camina por la calle y una camioneta, manejada por dos individuos a los que no se les ve la cara, lo atropellan.

El saldo de cuentas contra el protagonista no acaba ahí, también se da una condena que lo mantiene por diez meses en el hospital y que luego, se deduce, continúa:

una camisa de fuerza, no obstante mi tranquilidad, me vendría bien. Abrí los ojos viendo una vez más al fantasma de blanco que [...] me hizo girar hacia un costado y, después de sentir el pinchazo de la aguja, volví a sumirme en la algodonosa y plácida inconciencia. Punto. (Marín 2002: 324)

Estas palabras están fechadas 5 de diciembre de 1998 y escritas en Concepción, haciendo referencia a la total exclusión que vive el sujeto y a un hipotético renacer dado el nombre del lugar desde donde se escribe la novela. Un renacer que, sin embargo, mantiene al protagonista aislado. La ciudad concepto, que para De Certeau es la maquinaria y el héroe de la modernidad, además de erradicar al sujeto lo encierra para la realización total de la utopía de la razón, donde todo tiene un sitio y orden determinado, hasta los traidores. Modernidad, neoliberalismo y progreso son, en este sentido, principios fundamentales del poder.

Es por ello también que la destrucción onírica de Santiago, al comienzo de la novela, salva a Germán. La Organización no puede llegar a él ya que su mecanismo ha sido roto. De igual forma, todos los habitantes de Santiago aprovechan de hacer lo que aparece reprimido por la cultura. Personas defecan en medio de lugares públicos y a la vista de todo el mundo, los militares comienzan a disparar en contra de los civiles, la gente saquea los supermercados, se comen perros, entre otras acciones. Así mismo, surge lo oculto, aquello que para el protagonista debía estar guardado: «No dejaba de haber en ese panorama el halo de cierto pesimismo, por lo menos para mí, frente a la aparición a la luz del día de ese mundo considerado secreto» (Marín 2002: 130). El narrador confirma lo que se lee en la novela como la revelación de un mundo para sí mismo. Se narra el develamiento del sentido que tiene para Germán su país, su origen, después de la dictadura y antes de que acabe el siglo XX. Un lugar que reprime la individualidad de los sujetos y los sume en estructuras totalitarias como son el sistema de mercado que solo ve consumidores, la Organización que registra trabajadores y la ciudad que sólo produce lumpen.

La aniquilación de la ciudad propone a un sujeto que intenta salvarse de ella. Su deseo es también refugiarse del poder que iguala a los sujetos y los dispone a su favor, haciéndoles creer que sus intereses individuales son realizables. Sin embargo, siempre existe una voluntad más grande que la del individuo y que tampoco está formada por el conjunto de ellos, sino que es efectuada por un sistema que se rige solo y al que únicamente cabe adorar como una ídola a la que se alaba sin razón para poder ser parte del orden preponderante. La utopía del pueblo se ve reemplazada para Germán por la utopía tecnocrática que mediante el fin del Estado y la adquisición de la libertad de mercado, regularía de manera justa el poder. Pero la justicia de éste no se sostiene en la moral, sino en cánones estéticos que vuelven soslayable la degradación de la realidad mientras esta tenga un fulgor que excite la mirada.

Pasado y presente se unen en el sueño de la ciudad destruida. Aquí el sujeto se puede ver en un devenir que también es una revelación ante sus ojos: Enarbolando la cadena destrocé con un golpe el espejo mural y, si me preguntara, diría que lo hice porque sí, en una súbita rabia hacia mi persona, tal vez para no verme retratado» (Marín 2002: 131). Esta destrucción refleja lo que el sujeto ha efectuado para traicionar su ideario político. Además, se acaba con la representación de su persona, se completa el proceso de toda la novela, imagen especular del Germán disciplinado en el neoliberalismo. Todo aquel proceso es el de *Ídola*, en el que se revela una lógica, una erótica y un sistema a partir de la experiencia de un sujeto que más bien se encuentra y se enreda en este orden transformándose en masa.

Se confirma la idea de Alfredo Jocelyn Holt al decir que el régimen de Pinochet, en cuanto instaurador del modelo neoliberal, devuelve la fiesta al país porque regresa el protagonismo a los civiles: «el neoliberalismo más que nada *marketea*, le trabaja a la ilusión. Vende panes. Nos dice que tarde o temprano, *vamos a ser todas reinas, esta vez sí*» (Jocelyn Holt 1999: 188). Pero esta es una fiesta grotesca para el protagonista ya que está basada en volver la espalda a la historia, en romper con el pasado y, por ende, desatender al espíritu del pueblo. Para Germán, con este sistema, además, se entrega una fantasía que no se acepta de manera voluntaria; no es una fantasía individual, sino una obligada que entra por los sentidos y maneja al sujeto, transformándolo en una masa automatizada en el consumo. Para él, finalmente, no existen diferencias esenciales entre los sujetos bajo este sistema económico, todo se lumpeniza.

### *Conclusiones y comentarios*

Es curioso lo interesante que se vuelve la vida cuando uno ha dejado de ser parte de ella.

(Oscar Wilde)

Oscar Wilde, desde la novela, puede ser leído como referente de una visión esteticista de la vida, comparable al efecto prismático que tiene el cuadro de Courbet sobre el protagonista. *L'origine du monde* provoca que la mirada de Germán haga de los objetos fetiches. Estos se caracterizan por dar una percepción subjetiva de los objetos, la cual llega a tener matices metafísicos. El cuadro del pintor francés, entonces, se constituye como un objeto desde el cual es posible leer una lógica cultural nueva, en la que el conocimiento letrado no tiene valor y el fetichismo ha adquirido categoría de sistema. La relación subjetiva establecida con los objetos se fundamenta en la excitación que se genera en el individuo: la imagen del sexo femenino, de alguna manera, se antepone a lo mirado, produciendo el deseo sexual de Germán. De

esta forma, el mecanismo hallado y que fundamenta el orden neoliberal se basa en la incitación del deseo erótico sexual.

La consumación de éste se da mediante una erótica particular en la que el protagonista se ve castrado simbólicamente y penetrado por el clítoris de Sofía, mujer que trae el recuerdo del cuadro y que se constituye como la ídola de Germán. La tentativa de consumir el deseo se ve frustrada al ser la mujer, el ente pasivo de la relación según el protagonista, quien lo penetra y cosifica. Con esto, se evidencia que es finalmente el objeto quien se instala como poseedor de los sujetos y no al revés. Por tanto, la lógica neoliberal se constituiría como tal en la premisa de cosificar, fetichizar y así poder transar todo cuerpo. La erótica neoliberal, por su parte, es un mecanismo de disciplinamiento de los individuos. El incumplimiento de este «modo amatorio» trae la exclusión inmediata de Germán del orden económico cultural preponderante. El epígrafe de Wilde es significativo, por lo tanto, dado se refiere a la final alienación del protagonista. La sociedad para Wilde es un elemento represor al igual que para Germán lo es la ciudad en su calidad de ente reproductor y vigilante del orden instalado.

Por otro lado, la pintura es representación alegórica de la derrota del proyecto de la Unidad Popular, el Golpe de Estado de 1973 y la instalación del discurso neoliberal en Chile con la dictadura. Germán narrador no reproduce nunca o hace cita de estos hechos, los que produjeron su exilio y el nuevo sistema económico. Por tanto, se puede decir que este es un acontecimiento traumático: su recuerdo está vetado y ha sido reemplazado por una acción. El poseer o consumir se vuelve una acción compulsiva que favorece el olvido del pasado en pro de la subsistencia del sistema. El estado óptimo de este último es aquel donde se carece de una narración y solo se cuenta con el efecto erótico del fetiche como movilizador y dinamizador social.

El sueño que destruye Santiago y que inicia la novela, refleja el deseo del protagonista por destruir esta estructura y con ella el sistema económico y cultural dominante. Este, para Germán, ha sido fundado en la traición de los principios estéticos e ideológicos de izquierda por parte de sus propios militantes. Alegorizando la historia de Courbet, existen tres dimensiones para esta traición. En primer lugar la ideológica-estética expresada en la producción de un cuadro que no cumple la premisa de «justicia social» que consideraba el pintor francés. No pinta el proletariado, sino un sexo femenino. Por otro lado, en la novela, se dice que Courbet pinta este cuadro debido a la pasión que siente por Jo durante la estadía de Whistler en Valparaíso. A la traición ideológica la media, entonces, una traición personal, referida en la reacción de Whistler al ver el cuadro. De la misma forma, es el maestro quien traiciona al discípulo o, como dice Germán narrador, es el presente el que termina por traicionar a cada generación. Estas tres formas de traición son las que habrían co-

metido, por lo tanto, los militantes de la izquierda chilena.

La traición deriva en la adopción y desarrollo del sistema neoliberal sin resistencias, y en la homogenización de la sociedad en su calidad de consumidores. Germán narrador ve en las clases populares esta familia simbólica del consumo que encuentra en Pinochet, un patriarca fundador y dador de linaje a su progenie. La fidelización de los sectores populares se da a través del consumo tanto de objetos como de imágenes, en otras palabras, siendo naturales al sistema creado con la dictadura: saliendo a pasear al mall los domingos, viendo la teleserie del mediodía y coleccionando objetos inútiles, como los perros de porcelana de Doña Chela. Por otro lado, la ciudad, al mismo tiempo que ente reproductor y vigilante del orden instalado, se transforma en legitimador del poder. La modernidad, que esconde el pasado de la urbe transformando todo en nuevo, está destinada a solapar los mecanismos con que el sistema funciona. La casa donde se producen los videos porno, por ejemplo, está instalada en una nueva urbanización, pero también en el antiguo lugar que ocupaba un fundo. El poder tradicional, entonces, se ejerce de todas formas en este sistema, aunque se iguale a los sujetos en su capacidad de consumo. La ley del gallinero es la que prima y la que jerarquiza a los individuos ante el sistema.

Siendo la memoria una facultad sólo individual para Germán narrador, se presenta la tensión entre el sujeto retornado y la colectividad, dejando sólo dos opciones: la alienación o la inclusión. El Chile que dio origen al protagonista ya no existe y en el presente el sujeto se encuentra con la ciudad neoliberal, espacio donde no existe relato o narración que el sujeto pueda leer. Los sucesos, son leídos en forma frontal como la imagen de *L'origine du monde*, ya que no existen analogías ni metáforas en este sistema. A pesar de la falta del recuerdo del Golpe de Estado, el protagonista, hace la diferencia entre el país de hoy y el de ayer, y llama traidores a aquellos que creen que en la igualdad de las cosas se resuelven las diferencias.

Esta igualdad que es producida por el sistema neoliberal y que homogeniza a las personas, es la que busca reconciliar porque todos somos chilenos y vivimos en un mismo país «copia feliz del edén» y «tumba de los libres». Ese paraíso que hoy está encarnado en la bonanza económica es sepulcro de aquellos que desean libertad y que no quieren estar sujetos a la ley del libre mercado. Para el protagonista, muchos de los que se quedaron «pateando piedras» y bailando «el baile de los que sobran» en su rebeldía hacia la dictadura, hacia la igualdad que impone ese orden, hoy se presentan como los verdaderos «prisioneros» del sistema neoliberal. La alienación tarde o temprano se transforma en aceptación.

Para Jocelyn Holt, existen dos posturas ante el pasado de izquierda. La desilusión que describe a aquellos que han dejado de lado la utopía y se han inscrito en el nuevo orden de las cosas, asumiendo como propia la lógica del presente porque *es lo que hay*. Y los desengañados. Estos no adhieren, sino que sospechan del presente. A

los primeros es a los que Germán retrata, por medio de su propio ejemplo, disfrutando del neoliberalismo luego de haber sido ideológicamente de izquierda, contrarios a la dictadura y a este orden económico. A ellos se les llama de forma peyorativa homosexuales, pues desean la penetración del pene simbólico que representa el poder. En otras palabras, se los llama aduladores de quien tiene el bastón de mando.

La herida simbólica que fue provocada por el 11 de septiembre de 1973 fue cubierta por el discurso del capital para estos sujetos. La ideología instalada en la dictadura es un mecanismo que desestima el pasado mientras no le sea útil para reproducir objetos. Así, invita al olvido en el proceso de hallar un fetiche, el objeto que le da cierto brillo a la realidad y hace que el sujeto no se suma en la melancolía de la pérdida, sino en la obsesión de su lógica. El fetiche es por tanto un objeto transicional que permite el olvido del pasado para poder vivir en el presente. Su funcionamiento se basa en el deseo, constituyendo el consumo la instancia compulsiva en la que el olvido se hace práctica generalizada en la sociedad.

Esta novela, por otro lado, es también una biografía imaginaria ya que narra la hipotética historia de tres exiliados de vuelta en Chile. Enmascarados como Ruiz y Waldo, Raúl Ruiz y Waldo Rojas pueden ser rastreados como representaciones ficticias con referentes reales. Marín, Ruiz y Rojas, formaron el grupo de amigos «Los chanchos» cuando vivían en el país. En la presencia ficticia que tienen en esta novela, todos se hacen del sistema y se juega a pensar, limitando en la parodia, qué habría sido de ellos si hubiesen permanecido aquí, llegando a una conclusión bastante derrotista y fatal al considerar los destinos de los personajes de la novela.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRÜNER, José Joaquín, *Globalización Cultural y Posmodernidad*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- CLARK, T.J., «La leyenda de Courbet», en *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Pili, 1981.
- COMBLIN, José, *El neoliberalismo: Ideología dominante en el cambio de siglo*, Santiago, Chile América CESOC, 2001.
- CUEVAS, José Ángel, «Los quebranta sesos», en *La calabaza del diablo* n° 2 (enero de 2001).
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, trad. de Alejandro Pescador, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1996.

- ESPINOSA, Patricia, «El racismo de la inteligencia», en *Rocinante*, n° 23 (septiembre de 2000).
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor D., *Narrativas de representación urbana: un estudio de expresiones culturales de la modernidad latinoamericana*, New York: Peter Lang, 1998.
- FERREIRA, Carolina, «El origen de un mundo», en *La nación*, 13 de agosto de 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- FREUD, Sigmund, «El fetichismo», en *Obra completa*, trad. de L. López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, vol. III.
- GAUNT, William, *La aventura estética: Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, trad. de Eduardo Brieva, Madrid, Turner, 2000.
- GALLI, Cecilia, «Una espeluznante leyenda urbana», en *Ciudad Internet*. Grupo Clarín <[http://www.ciudad.com.ar/ar/AR\\_Nota\\_2005/0,3813,1008,00.asp](http://www.ciudad.com.ar/ar/AR_Nota_2005/0,3813,1008,00.asp)>
- Hable con ella*, prod. Agustín Almodóvar, dir. Pedro Almodóvar, intérpretes: Javier Cámara, Darío Grandinetti, Leonor Watling, Rosario Flores, VHS, El deseo, 2002.
- HAUSER, Arnold, «El segundo Imperio», «El impresionismo», en *Historia Social de la Literatura y El arte*, Barcelona, Debate, 2003, vol. 2.
- HEGEL, Georg Wilhelm. «Las maneras de tratar la historia y principio general de su consideración filosófica», en *Filosofía de la Historia*, Barcelona, Zeus, 1970.
- JAMESON, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós, 1991.
- JOCELYN HOLT, Alfredo, *El Chile perplejo*, Santiago, Planeta, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*, trad. de Felipe Hernández y Carmen López, Barcelona, Anagrama, 2004.
- MARÍN, Germán, *Ídola. Un animal mudo levanta la vista*, Santiago, Sudamericana, 2002.
- MARX, Karl, «El fetichismo de la mercancía y su secreto», en *El capital: crítica de la economía política*, México: Fondo de Cultura Económica, 1946, vol. I.
- MOULIAN, Tomás, *El consumo me consume*, Santiago, LOM, 1999.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. de Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ROJAS GÓMEZ, Antonio, «Comentario de libros», en *El Mercurio de Valparaíso*, 27 de agosto, 2000.
- Tesis*, prod. José Luis Cuerda, dir. Alejandro Amenábar, intérpretes: Ana Torrent, Fele Martínez, Eduardo Noriega, VHS, Sogepaq video, 1996.

La pérdida del origen en el neoliberalismo: *Ídola*, de Germán Marín

*The Wall*, dir. Alan Parker, intérpretes: Bob Geldof, Eleanor David, Alex McAviy,  
VHS, MGM, 1982.