

CONTORNOS DE UN CRIMEN: *CAJA NEGRA* DE ÁLVARO BISAMA¹

Marcial Huneeus
mrhuneeus@gmail.com

Caja negra, la primera novela de Álvaro Bisama, es un texto difícil de asir, tanto por la variedad temática como por la diversidad genérica que despliega. No hay una narración transversal a los distintos relatos, ni un narrador o una estructura, sólo tenemos una cuenta regresiva que va del doce al cero, constituyendo trece capítulos de extensión variable (entre 2 y 45 páginas), cada uno antecedido por un epígrafe con alusiones a referentes culturales tan diversos como Tori Amos, Diego Maquieira, Lou Costello o Nicanor Parra². A lo largo de la narración, este extravagante imaginario cultural se desborda: estrellas de rock de Chile, Japón y Estados Unidos; una familia de enanos domadora de cocodrilos; un escritor de novelas policiales perdido en la Sexta Región; o un manual de cine *gore* chileno, son algunas de las referencias. Esta diversidad de elementos nos permite hablar de una novela con rasgos propiamente híbridos, la cual se complementa con el traspaso entre distintos códigos literarios y no literarios (relato en primera persona, diario de vida, entrevista, enciclopedia, pesquisa policial, entre otros) y una marcada intertextualidad, en especial, hacia el ámbito literario, cinematográfico e histórico. *Caja negra*, entonces, a partir de fragmentos y de relatos sólo tangencialmente vinculados, constituye una frágil unidad que, en último término, nos habla de la violencia, una violencia que pese a los mismos personajes se instala tanto en el espacio simbólico como en el físico.

La lectura más clara del título de la novela remite al aparato que registra los momentos previos a un accidente aéreo o de tren. El accidente, como nos enteramos al finalizar la cuenta regresiva, es de dimensiones planetarias. El último relato cuenta la historia de un chico que se salva, posiblemente de un holocausto nuclear, tras pasarse

¹ Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT N°1100543 titulado “Cartografía de la novela chilena reciente”.

² Algunos de los epígrafes pueden tratarse de una parodia del propio Bisama, como es el caso del texto que abre el capítulo “Once”, donde se cita a Takeshi Osu, uno de los personajes de la novela.

un fin de semana leyendo la historieta *Galactus*³ en el búnker que su abuelo, sumido en la paranoia, había construido en el jardín, en los años sesenta: “A la mañana siguiente despertó, tomó su tabla y subió por la escalera iluminado por la luz roja de emergencia. Se encontró con que se avecinaba una tormenta y con algo más: el mundo, tal como lo conocía, se había acabado” (Bisama 212). De este modo, los capítulos previos pueden leerse como una serie de fragmentos, de pequeños registros, que podrían dar pistas sobre el accidente. Sin embargo, pretender encontrar una lógica causal en la novela no resulta pertinente, dicho de otro modo, el accidente o, en terminología policial, el *crimen* no se explica. Sólo tenemos una matriz de violencia que de forma soterrada termina devorando mundos.

Bisama aborda problemáticas de índole metafísica, como la forma de Dios o el secreto del universo, pero a través de personajes que desde su misma enunciación subvierten el sentido de lo que están diciendo. En “Seis”, Bárbara V, posiblemente Bárbara Vergara, una actriz suicida que se convierte en mito, narra en un bar en Valparaíso lo que ella entiende por Dios: “Una nave espacial con forma de castillo manejada por un delfín enfermo, acosada por vampiros hermafroditas, viajando de manera irrevocable hacia una herida por la que sangra el universo. Eso, repite ella ... es lo que pienso que es Dios” (130). Por otro lado, en el primer apartado, el narrador y su acompañante presencian el monólogo apocalíptico de un taxista creyente en la Virgen de Peñablanca y en el vidente Miguel Ángel, quien “en las escasas quince cuerdas que nos separan de nuestro destino nos explica el secreto del mundo” (13-4). Este consiste en la existencia de dimensiones paralelas pero con sutiles diferencias, que estarían comenzando a mezclarse, lo que produciría el inminente fin del mundo. La lógica de la novela pareciera indicar que no es posible representar con las imágenes canónicas; el relato apocalíptico se construye desde un nuevo imaginario, con lo cual se hace evidente el artificio. Como diría Bataille: “¿Disertar gravemente sobre la libertad o sobre Dios? De todo eso no sabemos nada, y si hablamos de ello es un juego. Todo lo que va más allá de la verdad común es un juego” (245). En *Caja negra*, las problemáticas metafísicas y sociales son abordadas de un modo delirante, como un juego barroco de saturación, que delinea el contorno para evidenciar las instancias de violencia que cruzan una verdad común a los distintos personajes. Tras bajarse del taxi, estalla una bomba.

Dado el carácter de novela puzzle, ese estallido podría llevarnos a Pedreros, un escritor de novelas policiales o a una conversación del cineasta Claudio Mori sobre un amigo detenido desaparecido, sin embargo, trataremos de darle cierta continuidad a este artículo. El hilo que nos interesa seguir (cabe decirlo, termina por entraparse

³ Coherentemente con el final del libro, Galactus es un personaje del dibujante Jack Kirby que se alimenta de mundos, también conocido como el devorador de planetas.

en el laberinto que es *Caja negra*) pretende vincular los fragmentos o los registros de un crimen que, más que tratarse de algún tipo de holocausto como se sugiere al final de la novela, apunta hacia un continuo ejercicio de la violencia. En otras palabras, el crimen mismo es la instalación de dicha violencia como una instancia constitutiva del orden simbólico. Veamos cómo se concreta esto en algunos segmentos de la novela.

El apartado “Once” aborda la historia de un seminarista, compañero del futuro cineasta *gore*, animador de televisión, fundador de una secta religiosa y asesino en serie, Samuel Levinas. En el año 1973, el personaje, amante de las películas de los hermanos Mori y de la literatura gótica, decide escribir una novela de vampiros: “Aquí hay tipos que son maricas, que tienen pareja, que leen porno; a mí me interesan los vampiros. No es la gran cosa, pensó. Peores son los monseñores perfumados que andan detrás de los chicos del coro” (17). En la cotidianidad del seminarista hay un grado de perversión y abuso, que lo mueven a crear un espacio íntimo, a escribir una novela de cuatrocientas carillas sobre una mujer vampiro, que viaja por diversos universos y momentos de la historia en busca de un ángel. Su narración se publica el 9 de septiembre, pero, tras el Golpe de Estado, toda la bodega de la editorial es quemada por un comando del ejército. La búsqueda del seminarista de espacios personales es devorada por una violencia que se superpone a otra.

“Diez” relata la historia de la única estrella de *glam rock* de Chile o, más bien, el último encuentro que tiene con su padre, un respetado catedrático de la Facultad de Teología de la Universidad Católica, quien, en un acto de protesta contra el retorno de la democracia, se toma la Facultad con un grupo de profesores y alumnos neonazis. Los personajes constituyen un interesante juego de contrastes. Un par de policías y un funcionario del nuevo gobierno, aún intimidado en su nuevo cargo, le piden al narrador que los acompañe a la Facultad, dado que su padre quiere hablar con él. El artista *glam* accede y decide vestirse para la ocasión: “Escogí mis mejores ropas: una chaqueta de cuero café claro, una camisa negra con lunares violeta, un pantalón plateado, una corbata con un dibujo fluorescente de Roy Lichtenstein ... El pelo lo tenía naranja, corto, casi rapado” (27). Los muchachos que lo reciben en la casona, en cambio, visten de un modo uniformado, llevan poleras blancas y el mismo corte de pelo rapado: “todos se veían iguales, hablaban igual, modulaban de la misma forma” (30). Mientras la estrella *glam* busca una estética única, los rapados reproducen dogmáticamente una visión del mundo que ni ellos entienden. El protagonista les pide que le expliquen de qué se trata su acto, pero le dicen que espere a hablar con su padre, dado que él puede ilustrar mejor el sentido de lo que están haciendo. Los estudiantes neonazis operan irreflexivamente, desde un adoctrinamiento que solo les permite reproducir un discurso, que podría devenir en el ejercicio de la violencia. Todos van armados. Cuando finalmente la estrella *glam* se encuentra con su padre, narra la conversación o los fragmentos de una conversación, que por momentos escucha pero de la cual, al mismo tiempo, se protege con una muralla invisible de cientos de

canciones. Lo que queda son retazos que crípticamente hablan de la tortura, de una bomba, de la violencia. En una parte de su monólogo, el padre del narrador parodia a Fidel Castro⁴: “Habla de su venganza. De que la historia lo absolverá, de que nunca lo ha condenado” (34), lo cual puede leerse como una forma de desideologizar cualquier tipo de justificación del ejercicio de la violencia. Hacia el final, el catedrático le habla de su herencia, un legajo de cartas escritas en esperanto entre él y el líder de una secta suicida de California. Las misivas versan sobre el fin de la cultura occidental y el carácter sagrado de las acuarelas de Hitler. La estrella *glam*, una vez que llega a su casa, quema las cartas, del mismo modo que años más tarde dejará que la biblioteca de su padre se pudra en el ático. Esa herencia generacional, marcada por usos de la violencia, no es posible rearticularla.

Probablemente, “Nueve” sea el apartado de *Caja negra* que más se ha comentado⁵. En este capítulo, se despliega una enciclopedia sobre una rica, y por supuesto ficticia, tradición de cine de clase B chileno⁶. Por orden alfabético, comienzan a desfilar las principales figuras de esta estética, que van desde directores, productores, maquilladores, actores y actrices, hasta el perro Baldor, un pastor alemán que actúa en una de las películas de los hermanos Mori. Al mismo tiempo, se incluye la narración de algunos *films* y sus sagas, que ilustran lo más explícito del género, como es el caso de la trilogía neociollista *gore*: *Dieciocho sangriento*, *El día de la carne* y *Asado Virtual*, dirigidas por el carnicero y cineasta amateur Miguel Brito. Esta tradición tiene sus orígenes en la primera mitad del siglo XX. *Mapocho sangriento* de 1941, la película más antigua de la enciclopedia, aborda la temática del vampirismo “como metáfora de la lenta caída de la oligarquía chilena” (65). De un modo alegórico, los distintos *films* dan cuenta de la violencia del orden simbólico que se manifiesta en otros ámbitos. El grueso de las películas descritas es producido entre finales de los sesenta y principios de los noventa, coincidiendo la mayor producción con los años de la dictadura. En otras palabras, esta tradición cinematográfica narra de un modo desplazado un continuo ejercicio de la violencia, cuyo pináculo remite a los abusos, la tortura y los asesinatos de las décadas del setenta y ochenta.

⁴ En 1953, Fidel Castro escribió el discurso de autodefensa “La historia me absolverá”, ante el juicio iniciado en su contra por el asalto a una serie de cuarteles en Cuba.

⁵ Dichos comentarios sobre la novela provienen de reseñas periodísticas y de pequeños artículos en blogs. No he encontrado ningún artículo de corte académico sobre *Caja negra*.

⁶ La invención de biografías en torno a una determinada tradición vincula a Bisama con la línea: Roberto Bolaño (*La literatura nazi en América*), Jorge Luis Borges (*Historia universal de la infamia*), Marcel Schwob (*Vidas imaginarias*) y William Beckford (*Memorias de pintores extraordinarios*), entre otros.

Bisama retoma la problemática de nuestra historia reciente, reactualizándola con otros referentes, pero no sólo nos habla de la violencia de la dictadura, sino que connotativamente también remite a abusos que la anteceden, que continúan después de ella y que pueden sucederse en otros espacios socioculturales. Las temáticas de los distintos *films* suelen caer en lo bizarro: una rebelión de títeres asesinos; un comando militar que pelea contra un grupo extremista de cubanos-soviéticos-vietnamitas (una de las películas preferidas de Pinochet); una síntesis entre tortura nazi, sadomasoquismo y necrofilia; o un *thriller* espacial con enemigos invisibles. Entre esta abundancia temática podemos destacar el uso de referentes tomados del imaginario del mundo de la infancia y de la ciencia ficción, junto con el hecho de que personas que trabajan en programas para niños también se desempeñan en alguna función en las películas de terror, incluso en el *set* del programa infantil *Zorpilote y sus amigos* se filma la tetralogía espacial *Galaxia infinita*. Al situar la muerte en dichos ámbitos, la perversión de la violencia se intensifica: “La abyección del crimen nazi alcanza su apogeo cuando la muerte que, de todas maneras me mata, se mezcla con aquello que, en mi universo viviente, está llamado a salvarme de la muerte: con la infancia, con la ciencia, entre otras cosas” (Kristeva 11-2). Como ya hemos visto, al final de la cuenta regresiva, una bomba explota. Sólo podemos relevar el carácter alegórico de los *films*, las pistas que esta tradición del cine chileno puede aportar en la construcción de los contornos del crimen.

“Ocho” entremezcla la historia de la progresiva decadencia del *Saudade Hotel* con las últimas palabras de Samuel Levinas, que corresponden a una especie de carta a su amada Mariana, mientras asesina a los acólitos de su secta religiosa; con los apuntes del diario de ruta de Ira Levinas, el hermano de Samuel; y algunos diálogos y reflexiones sin referencias claras. Con otros nombres y en otros contextos, la violencia y el fanatismo vuelven a aparecer. La decadencia del hotel representa una melancolía y un vacío, un lugar por el que pasaron grandes personalidades: Orson Welles, Joaquín Edwards Bello, Walt Disney, Vicente Huidobro, Nelson Rockefeller y León Trotski, entre otros; y en el que ocurrieron cosas extrañas: suicidios simultáneos, combustión espontánea, orgías memorables. Sin embargo, sólo queda un relato de otros tiempos, el hotel se pauperiza y el descascarado permite ver lo que siempre estuvo allí: “No podemos salir de ninguna parte. No podemos salir del horroroso Chile, que es en el fondo el único hotel que conocemos, el único donde tenemos una habitación reservada para siempre. Un país de asesinos ilustrados que descansan en las habitaciones de al lado” (101). La nacionalidad, o el supuesto lugar de arraigo identitario, se presenta entonces como un sino trágico de violencia o una sentencia, que adormece e invita a la complicidad frente al horror.

El apartado “Siete” narra la visita que el narrador y Mariana realizan a Pedreros, un escritor retirado de novelas policiales, el autor predilecto de la Unidad Popular. Gracias a un antiguo mapa, lleno de extrañas referencias, consiguen dar con su casa.

Pedrerros, al enterarse de que llegaron siguiendo sus instrucciones, acepta recibirlos y contarles su historia. Con cierto grado de decepción, el escritor les relata que, tras el Golpe, pese a su vinculación política pasó desapercibido: “Vi la masacre nacional y nadie me vino a buscar. Escuché los relatos de los conocidos, las llamadas de despedida, las narraciones pavorosas de la tortura y la muerte. Pero nadie vino por mí: a nadie le interesó un escritor de policiales excéntricos. Nadie me dijo nada ni me citó a ninguna parte” (117). Pedrerros, de este modo, advierte la nula ingerencia política de su obra en el contexto nacional, con lo cual pierde su lugar en el mundo. No porque sus novelas dejen de ser publicadas, sino porque su nombre no tiene un espacio en el nuevo orden simbólico. Como el mismo Pedrerros señala, la realidad se convierte en el enigma, en una ficción que reescribe el relato nacional y, en la cual, su historia personal ha sido tachada. La reacción de Pedrerros es una forma de resguardo: si es excluido de la realidad, por su parte, él procura anularla. De este modo, escribe un libro de poemas en donde todo está tarjado: “hay otro mundo detrás del lenguaje. Las palabras ocultan ese mundo. Solo tachándolas se puede entrever el mecanismo. Es un mundo dislocado, dice Pedrerros, desencajado, inenarrable” (122). Sólo tachando el lenguaje, cualquier forma de ficción simbólica, Pedrerros consigue encontrar un lugar en el mundo. Su violenta exclusión del lenguaje lo lleva a anhelar una instancia presimbólica, que releva una pérdida indecible.

“Cinco” recoge datos biográficos de los hermanos Mori, fragmentos de entrevistas dadas por ellos y la narración de sus primeras películas, la forma en que las hicieron y el espacio que comenzaron a abrir en la tradición del cine chileno. *Patas de cabra*, su primer trabajo cinematográfico, relata la historia de un oficial nazi, torturado por agentes rusos en un crucero británico. Este primer *film*, pese a ser leído por el público como una obra pro nazi, para Claudio Mori revela una problemática que no tiene que ver con una ideología específica: “Hoy considero que habla de un tema universal, de la opresión contra el débil... Los uniformes son intercambiables. Todos podemos ser todos. Asesinos o víctimas. Nazis o judíos. Da lo mismo” (141). La interpretación que Claudio Mori hace de su película, soslaya la historia personal de las víctimas o los asesinos, con sus respectivas responsabilidades, para centrarse en el acto de opresión contra el débil en que, por medio de una violencia ideológica, se instaura el poder. En otras palabras, esta mirada no indaga en quién ejerce la violencia, sino en el ejercicio de la violencia en que se sustenta el orden simbólico: “El poder debe siempre sostenerse en una marca obscena de violencia, el espacio político nunca es ‘puro’ sino que siempre presupone cierta especie de confianza en la violencia ‘prepolítica’” (Zizek 191). Pese a que los hermanos Mori explotan el imaginario del cine de terror, lo que ellos buscan es una suerte de extrañamiento: “más que el horror, la sensación de incompreensión ante una situación desconocida, de no estar viviendo lo que se está viviendo, o padeciendo. De que el victimario también luzca como víctima” (138). Retomemos cierta línea argumental, al final de la novela explota una bomba, el

mundo como lo conocemos desaparece. Las historias personales de los asesinos, o los uniformes, quedan en un segundo plano, enfatizándose el *crimen*, el abuso individual y colectivo, y la opresión, que, desde la matriz misma en que se sustenta el poder, termina por invadirlo todo.

“Dos”, uno de los capítulos mejor logrados de la novela, constituye una entrevista a un famoso rockero norteamericano, que por años se ha negado a hablar con medios latinoamericanos. En ella, el periodista le pregunta por los adolescentes que asesinaron a sus compañeros de clase, escuchando una de sus canciones como banda sonora. Cuando ocurrió este suceso, la prensa reaccionó culpabilizando al compositor de la masacre y de la degeneración de la sociedad norteamericana: “No tengo culpa de la que libramme. Tengo pena. Harta, pero no quiero sacármela. Aquí hubo muertos y esas vidas son irreparables, pero ningún disco puede obligar a un sujeto a matar a otro. Lo que está en juego aquí es otra cosa: son las familias, los padres, el colegio, los profesores, los compañeros, el sistema en general” (171). No corresponde atenuar el problema de fondo, simplificándolo en una variable. Como señala el músico, lo que está en juego tras el *crimen* es el sistema en general, que ha instalado el poder desde una violencia prepolítica. La matanza no puede explicarse por la música, sino que supone un diálogo con una violencia simbólica y/o física, hasta cierto punto normalizada, que lleva a los adolescentes a perpetrar el asesinato masivo.

Más adelante, el rockero habla de su experiencia en Chile. Luego de tocar en el *Monsters of Rock* de 1997, el grupo se lanza en una celebración adrenalínica, acompañada de sexo y drogas, por varias discotecas que, hacia el final de la noche, los termina arrastrando a la casa de Sebastián de la Piedra, un famoso cantante de baladas. En el sótano de la que resulta ser la casa de campo de la madre de De la Piedra, la actriz de teleseries más famosa de Chile, él tiene montada una suerte de exposición fotográfica de mujeres amordazadas, salpicadas de sangre, que remata en una máquina de tortura en la que hay una mujer atada y con la lengua cortada⁷. Pese a que el narrador y los dos restantes integrantes de la banda intentan detenerlo, el cantante de baladas termina degollando a la mujer. Una vez que logran salir de la mansión y retornar a Santiago, como si de una pesadilla se tratase, todo se desvanece: “Le conté al embajador lo que había pasado. Nos sacó del país de inmediato. Escuché en español la palabra ‘silencio’.... De la Piedra no fue condenado. La prensa no habló de ningún asesinato, nadie echó de menos a esa mujer. Nadie dijo nada de ella” (185). La matriz de violencia está allí, en este caso, encubierta y matizada por los silencios acomodaticios de la estructura social. La degeneración y el abuso son representados como algo constitutivo de nuestra sociedad, desplegándose el lado obsceno del vínculo entre el arte y el poder.

⁷ La alusión a las novelas de Roberto Bolaño *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* remite a un continuo ejercicio de la violencia, desvinculado de un contexto histórico específico.

El foco central de “Uno”, el penúltimo apartado, aborda la conversación entre Claudio Mori y Takeshi Osu, un rockero japonés escuchado por la gran mayoría de los personajes de la novela. Ambos se encuentran, en el año 1986, en una gasolinera perdida en una carretera a cuatrocientos kilómetros de Los Ángeles, California. Pero antes de llegar a esa conversación, Claudio Mori inicia un viaje para filmar a los Splendor, una familia de enanos amaestradores de cocodrilos. Desde el comienzo del viaje, nos encontramos con pequeños trazos de una melancólica violencia. Al salir de Los Ángeles, Yakita, la chofer del auto, le cuenta a Claudio y al narrador que ella nació en los suburbios miserables por los que están pasando y que su hermano murió acibillado en un lío de pandillas: “Murió como mueren todos aquí, cazados como moscas, devorados por sí mismos” (190). En el encuentro con los enanos, Jimmy Splendor, al tiempo que les relata que con su mujer trabajaron en un circo en donde se disfrazaban de personajes de Disney, les dice que es judío y que sus padres murieron gaseados a la salida de Praga. Jimmy describe a sus cocodrilos como perros domésticos, a los que les fascina actuar de bestias asesinas. Mientras se dirigen a ver a los animales, la melancolía y el patetismo se acentúan: “Atravesamos el patio lleno de charcas y basura, de latas de cerveza y cajas de leche con el rostro en blanco y negro de niños extraviados, envoltorios plásticos. Ah, y el olor. Olía a mierda” (194). A los niños desaparecidos de las cajas de leche, se le suma más tarde un amigo de Claudio Mori, que en Santiago había sido secuestrado: “Al tipo lo habían detenido y luego había desaparecido... No había salido en la prensa. No había nada que hacer” (195). Un dejo de olor a mierda, que se va acumulando, acompaña la cuenta regresiva.

El diálogo, o los monólogos cruzados, entre Claudio Mori y Takeshi Osu, son relatos de desencuentros familiares, de culpabilidades y de odios. Mori narra el argumento de una película, en tanto que Osu, la historia de su amigo de infancia Kenji, un maestro de la historieta *under* japonesa. La relación de Kenji con su padre está marcada por el abuso y, al mismo tiempo, por una imposibilidad de cambiar un horizonte de expectativas. Su familia pertenecía a una casta venida a menos, atrapada en ciertas concepciones del honor y de la sociedad que les impide ver a la persona que es Kenji, lo que lleva al padre a cercenar su individualidad. Desde su preadolescencia, Osu y Kenji inventan delirantes historias interesaciales que su amigo dibuja: “Los cómics evolucionaban. Crecían con nosotros. Una vez Kenji se los mostró a su padre y él sacó una varilla y le dio una golpiza” (203). En los años de universidad, mientras Kenji reprueba todos los ramos en la Escuela de Economía, sus historietas se hacen más oscuras: asesinatos, mutilaciones y suicidios, que comienzan a circular en revistas. De este modo, construye una historia paralela que escribe a espaldas de sus padres, quienes lo niegan y le impiden tener un lugar en el mundo: “son días tranquilos, hasta que la familia de Kenji se entera de a qué está dedicado ... el padre de Kenji lo apalea hasta dejarlo al borde de la muerte y luego lo echa a la calle” (205). Luego de recuperarse, Kenji se entrega a dibujar historietas pornográficas, convirtiéndose en un maestro del

género. Pese al reconocimiento y al lugar que gana en el espacio simbólico, Kenji intenta suicidarse y termina quitándose los ojos, como una suerte de Edipo moderno que no logra congeniar su propia individualidad, su hacer en el mundo, con los resabios de una matriz cultural que lo cercena.

Caja negra, de este modo, despliega un recorrido por una serie de nichos o pequeñas explosiones de violencia, lo que hemos denominado los contornos del *crimen*, que terminan intensificándose hasta la saturación, dando paso a una suerte de final apocalíptico. La cuenta regresiva se acaba y con ella el mundo como lo conocemos. Al igual que en la enciclopedia de cine clase B, la novela realiza una representación alegórica de la violencia, en que evidencia los usos y abusos del poder, su lado obsceno, tematizando la opresión tanto en el plano simbólico, mediante la negación de la individualidad o la historia personal, como en el plano físico, a través de la intromisión, por medio de la fuerza, en los cuerpos de los sujetos. Asimismo, *Caja negra* abre (o retoma) una reflexión en torno a la relación entre la violencia y el terreno simbólico del arte que, como en el caso de Sebastián de la Piedra, puede, desde una situación de poder, ejercer la violencia o entrar en complicidad con ella; o, como es el caso de Claudio Mori o Pedreros, actuar como una suerte de catalizador de ciertas temáticas que busquen subvertir y evidenciar la constante rearticulación del *crimen*.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, George. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Bisama, Álvaro. *Caja negra*. Santiago: Bruguera, 2006.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 1988.
- Zizek, Slavoj. *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2005.