

MUERTOS POR MUERTOS. UNA LECTURA DE TRES NOVELAS DE ÁLVARO BISAMA

DEADS BY DEADS. A READING OF THREE NOVELS

BY ÁLVARO BISAMA

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202112.23.05>

MACARENA MIRANDA MORA*

Université Paris 8, Francia

Fecha de recepción: 12 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 11 de agosto de 2020

Fecha de modificación: 10 de septiembre de 2020

RESUMEN

El 18 de octubre de 2019 la población chilena vociferó “No son 30 pesos, son 30 años”, insinuando un tiempo dormido. El artículo propone una lectura de las décadas posteriores a la dictadura a partir de tres novelas del autor Álvaro Bisama. Sitúa primero el corpus para establecer sus singularidades en relación con el periodo representado. Luego se pretende entender el modo en que los textos elaboran un ordenamiento espacio-temporal determinante para la articulación biográfica de los personajes. Se intenta, finalmente, esbozar cuáles son los mecanismos que el autor dispone para expresar una lógica entre sujeto y escritura.

PALABRAS CLAVE: Álvaro Bisama, memoria, dispositivos temporales, literatura chilena, siglo XXI

ABSTRACT

On October 18th 2019, the Chilean population shouted: “It’s not about 30 pesos, it’s about 30 years”, suggesting a dormant period. This article proposes an analysis of the decades that followed the ending of the dictatorship through three novels by author Alvaro Bisama. It establishes, first, the body of work in order to establish its singularities regarding its relation to the period represented. Second, it attempts to understand the way these texts elaborate a determining space-time framework for the biographical articulation of the characters. Finally, it aims to outline what mechanisms are available to express a link between the subject and writing.

KEYWORDS: Alvaro Bisama, memory, time mechanisms, Chilean literature, 21st century

*mirandamora.macarena@gmail.com. Doctoranda en Études hispaniques, Université Paris 8.

1. LA LITERATURA SÍ LO VIO VENIR

En Chile, el más grande estallido social de los últimos años se produjo el 18 de octubre de 2019. El alza de la tarifa del transporte público fue su causa inmediata, la desigualdad socioeconómica de las últimas tres décadas, su trasfondo. Y es que pese al retorno de la democracia, el voraz sistema económico impuesto por la dictadura de Augusto Pinochet quedó aferrado a una Constitución custodiada hasta hoy por un amplio sector de la derecha política y del empresariado. Durante treinta años el modelo apenas se tocó, la justicia se aplicó “en la medida de lo posible” y cualquier demanda de reivindicación se la tildó de peligrosa ideología. No hubo reparación, las heridas no se cerraron, el trauma se alargó y el miedo se instaló paralizándolo a sus habitantes en el sopor de la transición democrática. El pasado octubre, mientras las paredes de Santiago clamaban “No son 30 pesos, son 30 años”, “No era depresión, era capitalismo”, la clase política del gobierno de derecha de Sebastián Piñera, la élite económica e incluso parte de la oposición pregona a coro: “No lo vimos venir”. El 18-O marcó el abismo y la desconexión de los que concebían el ejemplar oasis económico chileno con la distante realidad de todo un país.

Lejos de la ceguera de la clase dirigente, la literatura chilena no ha cesado de dar cuenta de esa energía que se acumulaba entre los postergados del sistema neoliberal. Desde hace más de veinte años las y los escritores chilenos han representado el descontento, la desconfianza y la desesperanza frente a un modelo en extremo desigual, fruto putrefacto de un capitalismo aplastante. Con el cambio de milenio autores como Alejandro Zambra, Nona Fernández, Alejandra Costamagna, Álvaro Bisama, Matías Celedón, Lina Meruane, Andrea Jęftanovic, Marcelo Leonart, Diego Zúñiga, Alia Trabucco, Álvaro Sanhueza, María José Ferrada, Bruno Lloret, Mónica Drouilly, solo por nombrar algunos, han plasmado la herencia nefasta que silenciaba un país hasta hace poco dormido.

La literatura ha entendido que su limitación es su virtud, que su incapacidad de facticidad es su herramienta primordial: la ficción opera como un escudo para percibir, suponer, imaginar y llenar los vacíos de los eventos. Para Pierre Ouellet, “esa bella mentira que dice siempre la verdad, ese mentir-verdadero que llamamos ficción, pero al que le negamos todo poder y toda potencia, toda efectividad en el mundo ‘de los hechos’” (37) encuentra la eficacia en su propia impotencia¹. En otras palabras, la principal herramienta del artificio literario hoy es su capacidad de revelar lo real, de plasmar lo inexplicable, lo inadmisible e incluso lo indecible que escapa al registro de los hechos.

1. En lo que sigue, traduzco todas las citas sacadas de la bibliografía en francés e italiano.

La narrativa chilena ha dado cuenta de la realidad múltiple del país, problematizando la experiencia de los sujetos a través de la literatura, pensando y espesando por medio de la imaginación de realidades posibles, de matices y metáforas que llenan vacíos y completan lo real (Gefen, “Fin de l’intransitivité” 73). En *Cartografía de la novela chilena reciente*, un extenso trabajo publicado en 2015, Macarena Areco junto a su equipo trazaron una cartografía de la narrativa chilena actual, estableciendo al menos cuatro territorios de creación marcados por la hibridez: realismos, experimentalismos, novela híbrida y algunos subgéneros preponderantes como el policial y la ciencia ficción. A partir de este valioso mapeo y de un recorrido personal por el relato chileno contemporáneo, es posible reconocer que ya sea en torno a la memoria histórica, las fronteras del *yo escritor*, la experimentación de formas o la visión de género de un Chile reciente, la figuración de sujetos melancólicos, oprimidos, impedidos, ausentes y olvidados es una constante. Por lo tanto, si se considera que “una novela del sujeto es por definición una novela del presente” (Zink 43), la producción narrativa chilena ha dibujado lo real de nuestro tiempo mediante la articulación de personajes habitantes de realidades ignoradas o desapercibidas.

En este artículo se explora la relación entre construcción de sujetos y elaboración del presente en las novelas *Estrellas muertas* (2010), *Taxidermia* (2014) y *El Brujo* (2016) del escritor Álvaro Bisama. Estos relatos ofrecen una propuesta singular a través de personajes en disolución, especies de héroes anteriores que, como muertos vivientes, deambulan somnolientos por el paisaje chileno. ¿De qué modo la inercia de los últimos años se ha hecho ficción en sus novelas? ¿En qué medida el desconcierto de una sociedad hasta hace poco dormida se configura como fuerza latente en sus relatos? En lo que sigue se busca entender la manera en que la conciencia del espacio de las últimas tres décadas toma forma en la narrativa de Bisama. El punto de partida sitúa sus obras en el marco de la producción chilena actual y asienta las interrogantes que orientan el análisis. Luego, se pretende esbozar el ordenamiento espacio-temporal que disponen los relatos, para finalmente, intentar bosquejar el modo en que estos articulan una forma de narrar la vida de sus personajes.

2. DESPUÉS DEL HORROR, ¿QUÉ?

Entre sus diversas creaciones Álvaro Bisama ha explorado el ensayo, la crónica, la crítica y la ficción. Parte de esta última no se ha restado de las pistas autobiográficas que otros autores coetáneos como Alejandro Zambra, Alejandra Costamagna o Nona Fernández han dispuesto. Nacidos bajo el régimen de Pinochet, estos escritores han utilizado la biografía para problematizar imágenes y recuerdos del pasado. Representando la infancia de esos años y conjugándola con la historia de los adultos —aquella violencia vivida por los padres—, la

literatura de los “hijos” se ha puesto en relación con el relato de filiación francés. En efecto, el *récit de filiation* propuesto por Dominique Viart y Laurent Demanze ha sido situado en el contexto chileno por las investigadoras Sarah Roos y Lorena Amaro. Para esta última, la especificidad de estos relatos radica en la búsqueda de un nuevo lenguaje a través del rastreo de una doble herencia —familiar y literaria— y del retorno al pasado infantil de los que fueron hijos e hijas durante la dictadura, de los entonces “personajes secundarios” de la historia (*La pose* 246). En esta suerte de retorno inevitable se despliega no solo una poética, sino también una política². Sobre la base de una posición compartida en relación al pasado del Chile de los ochenta, estos escritores formulan miradas particulares de retorno, formas literarias de volver por las que elaboran y disponen modos singulares de escudriñar en la memoria, en la historia y en la crítica.

Situando un aquí y un allá —el ahora del adulto evocador y el recuerdo incierto del pasado infantil—, la mayor parte de estas obras pone el foco en la distancia temporal para brincar al pasado. Sin embargo, en el caso de Bisama, dicho contraste se difumina. Exceptuando su novela *Ruido* (2012), donde la percepción infantil de los ochenta se enfrenta a la del adulto de los dos mil, el resto de sus relatos navega por el Chile de los noventa. Mientras sus coetáneos fijan los momentos entre la dictadura y el presente de su escritura, borroneando la década intermedia, las obras de Bisama prestan atención al recorrido de los momentos que siguieron al horror.

Los años oscuros que mellaron la conciencia de los padres y se infiltraron en las infancias de los hijos no desaparecieron con la salida de Augusto Pinochet: la democracia se fue restableciendo, no así el sosiego. Percibiendo la nueva realidad, la literatura chilena no cesó de plasmar el periodo, haciéndose parte del debate en torno a la cuestión de la memoria y del trauma. Catherine Coquío constata que las guerras y regímenes del siglo XX originaron una tenaz búsqueda ético-política por la reconstrucción del pasado que perdura hasta hoy. Por una parte, se ha impuesto el deseo de un relato verdadero que surque el abismo entre verdad experiencial y verdad transmitida; por el otro, se ha reconocido la incompetencia de la memoria para conseguirlo (14). A pesar de esto, dice Coquío, se insiste en aprehender el pasado —único tiempo posible de conservar— transformando esta búsqueda obsesiva, este “mal de verdad”, en una utopía de la memoria (12). Cabe preguntarse de qué manera se ha hecho frente a la paradoja entre avidez e impedimento, cómo se la ha encarado e intentado resolver. Basta una revisión por la producción narrativa francesa e hispanoamericana de los últimos años para advertir la extendida

2. A través de una lectura de las obras de los noventa y los dos mil, Ignacio Álvarez propone tres formas de alegorías de la identidad nacional. Si bien la producción de los relatos de filiación recién comenzaba al momento de la publicación de su artículo, las categorías propuestas operarían en estas narraciones.

presencia del sujeto en los relatos asociados al pasado. Para Alexandre Gefen la literatura del sujeto, centrada en una percepción incierta y sospechosa, permite la elaboración de realidades posibles de un tiempo escurridizo, de un pasado utópico, de una verdad inalcanzable (*Réparer* 71). En ella, la subjetividad aparece como una forma de sobrellevar la paradoja: el sujeto acepta su incapacidad para entrar en la memoria del colectivo que experimentó la violencia de la historia.

En el marco chileno, Ignacio Álvarez ha propuesto una particular cartografía de la literatura de los años noventa y los dos mil. En el artículo desglosa el panorama a partir de tres modelos de percepción y ordenamiento del mundo, personificados en tres tipos de sujeto: el estoico, que cree y confía en un orden de mundo cuasi divino, pero incognoscible a través de la experiencia humana; el escéptico, que suspende todo juicio y creencia pues considera que el conocimiento de lo real es incierto e imposible, y el epicúreo, que confía en la verdad de lo que percibe. Para Álvarez la primera novela de Álvaro Bisama, *Caja Negra* (2006), califica en este último tipo de sujeto. En ella se plantea un repertorio nacional de artistas y creaciones inventadas, ligadas a la música punk y al heavy metal, al cine *gore*, al porno y al terror. La confianza del epicúreo opera ante el prolífico inventario que se percibe y toma como cierto (“Sujeto y mundo” 23). Si bien las obras siguientes de Bisama incluyen múltiples referentes no fictivos de la cultura popular, es posible reconocer que esta confianza en la invención se reubica en personajes perturbados, confundidos o excéntricos, en lo “raro” (Amaro, *La pose* 348) o “híbrido” (Areco 84) que los determina.

Por otra parte, Álvarez afirma que percepción e imaginación se vuelven equivalentes en *Caja negra*, lo que permitiría “explorar políticamente” las posibilidades de la ficción. Según sostiene, estos relatos “postulan futuros que aparecen a partir del examen crítico de las piezas disponibles en el presente” (“Sujeto y mundo” 28). Si se lleva esta idea a otros textos de Bisama, se puede advertir el potencial de sus articulaciones singulares. Conuerdo con Álvarez en cuanto estos dispositivos críticos se elaboran a partir del presente. No obstante, disiento respecto del tiempo que postularían las obras. Me parece que lo que allí está en juego no es el futuro. Lo que se encuentra en las novelas de Bisama sería más bien una propuesta de pasados.

Considero que las ficciones de este escritor proponen múltiples posibles para un tiempo anterior. Frente a la incapacidad de la memoria para asegurar fidelidad y fiabilidad de lo percibido y declarado, la imaginación gana terreno, pues se escapa del deber de verdad (Ricoeur 26). Desde esta perspectiva, los textos de Bisama se vinculan con la desconfianza, la incerteza y la sospecha de la recuperación del tiempo. Mediante un gesto bidireccional, sus relatos ofrecen en el presente una mirada política cuando inventan posibilidades de pasado. Para Didi-Huberman esta reconfiguración doble o bidireccional se produce

cuando las imágenes propuestas, pensadas y dispuestas, no solo alteran la percepción del presente, sino que reconfiguran el pasado que se evoca (10). Al volver y recorrer las vidas de sus personajes, los relatos despliegan una serie de matices de lo real, capaces de otorgar a esos momentos el entramado de aquello que los hizo únicos. Sus novelas proponen lo que Philippe Forest llama la contradictoria tarea de la novela, representar lo irrepresentable: “Lo ‘real’ —banalmente— es lo concreto: la textura única del instante, la soledad incompatible de la percepción de la inaudita simplicidad del presente, [de] ese ‘presente perdido’” (52). Con todo, la imposibilidad de volver al horror y representar la verdad de su continuidad, parece sobrepasarse mediante la confianza en la invención de sujetos que transitan del entonces al ahora. Me pregunto, ¿en qué medida obras como *Estrellas muertas*, *Taxidermia* y *El Brujo* figuran y recorren el paisaje chileno de la post-dictadura? ¿De qué manera lo irrepresentable del tiempo horroroso deviene presente inaudito en estas novelas? ¿De qué modo la imposibilidad de reconstrucción se refleja en sus personajes?

Lo que sigue intenta responder a estas preguntas a través de dos etapas. La primera consiste en recuperar los elementos narrativos y sus efectos. Para ello, observo las figuras espaciales y temporales que ordenan las obras. La segunda, se centra en examinar el modo en que esta lógica opera: cómo se articula en las biografías de los sujetos y de qué manera se escribe el movimiento.

3. DIMENSIONES SUSPENSIVAS

“Con ese cielo oscuro sobre el puerto, yo no dejaba de pensar en que esas cenizas que flotaban en el aire podrían ser parecidas a las de los hornos de un campo de concentración, a la borra de piel humana que deja una bomba atómica. Nosotros estábamos devastados” (*Estrellas* 11). La sombra de un tiempo gris envuelve a personajes igualmente desolados al inicio de *Estrellas muertas*. A partir de los recuerdos de su excompañera de universidad, la historia se centra en Javiera, una militante de las Juventudes Comunistas, durante la década de los noventa. Mientras esperan para firmar los documentos de su divorcio, la mujer le cuenta al narrador la funesta vida de Javiera. De manera similar, el narrador de *Taxidermia* relata la historia de un excompañero de universidad, un dibujante de cómics que se suicidó a inicios de los dos mil. Hecha de fragmentos la biografía póstuma se interrumpe con los recuerdos y experiencias del narrador. Finalmente en *El Brujo*, las preguntas en torno a un doble homicidio llevan al narrador a esclarecer el relato de vida de su padre, un fotógrafo que durante la dictadura registró diversas manifestaciones y trazó un mapa de asesinatos y desapariciones. Pese a refugiarse en solitario en la sureña isla de Chiloé, el padre no logró escapar de la paranoia, la depresión ni el horror.

3.1. De sombras y de ruinas

En las tres novelas la oscuridad se extiende por los espacios devastados. Los años venideros al horror permanecen sumidos en una atmósfera de la que no se puede huir: “El bosque se mantenía como la sombra que en realidad era: una barrera, una sombra infranqueable. Más allá estaba el mar” (*El Brujo* 56). La percepción de las tinieblas es suficiente para que los personajes no escapen de un paisaje atemorizante. Pero ¿qué la produce; de dónde viene? En estas novelas la oscuridad opera como sombra del pasado en el presente. En el paisaje chileno la oscuridad heredada envuelve y coarta a sus habitantes. Las penumbras del ayer penetran igualmente los objetos imaginarios, como las creaciones del dibujante de cómics: “En muchos de [sus bocetos], en casi todos, la casa aparecía como una sombra, como un país, como un único horizonte negro” (*Taxidermia* 28). El dañado caserón chileno, ese que no tiene más porvenir que un confín vacío, aparece como una extensión del oscuro panorama nacional.

Esta atmósfera se refuerza con un decorado que se cae a pedazos: “¿Te acuerdas del puerto en esos años?, dijo ella. Dije: Sí, la ciudad entera era una ruina” (*Estrellas* 41). La imagen de la pérdida, del abandono y del fracaso se expresa en ciudades añejas y calles en derrumbe por las que circulan los personajes: “No había nadie en las calles. Solo caserones viejos, polvo y óxido, grietas, puertas con la pintura descascarada, árboles que se veían sucios y enfermos, apestados del cielo sin sol de ese invierno” (*Taxidermia* 83). El tiempo ido y sombrío se eterniza en los escombros, en los restos y huellas de eventos anteriores.

Como en una pausa expansiva, los resabios urbanos permean también los espacios interiores, como las galerías, guardianas de “maniqués viejos y con el rostro agrietado” (*El Brujo* 97), de pasadizos espejados que sobrevivieron a los ochenta. Los pasillos y habitaciones muestran lo suyo en *Estrellas muertas*: “La década del ochenta ya había terminado, pero ese departamento era su mausoleo. ... La universidad era el verdadero museo de una revolución que nunca había llegado, de una resistencia que había sido masacrada en las trincheras” (47). Se trata de lugares que sostienen un tiempo dormido e inanimado y que no cesan de pasar en bucle un pasado que no llegó a ser. Exponiendo una memoria vacía, sin comprensión del presente, los reflejos opacos van construyendo laberintos: “La clara simetría de aquella población de provincia, convertía al lugar en un laberinto, en un juego de espejos construidos sobre el paisaje. El centro del laberinto era la casa del poeta. Antes de volver a Santiago, él anotó en una croquera que había pensado en que el infierno podía ser un lugar semejante” (*Taxidermia* 161). En su repetición, los espacios se vuelven paisajes estáticos, desprovistos de sentido y con un centro inaccesible para los personajes. En estas narraciones, el espacio de los noventa es un espacio a medias

derruido, cargado de abandono, propicio para el extravío: “Me contó esto mientras yo veía el paisaje fundirse con el relato y la música que sonaba de fondo ... Yo miraba el camino, me perdía en el verde. Me perdía en la distancia que nos separaba, en ese paisaje que apenas entendía” (*El Brujo* 49).

Escritos desde las huellas, capital, puerto, provincia e isla, están marcados por una ausencia que impide a los sujetos perdidos dar sentido a su andar. En estos relatos la figura de la ruina no solo sirve para la elaboración de posterioridad. Los restos del paisaje permiten además la concepción de un tiempo en el que se devela la imposibilidad de aprehender la historia. Hacer patente la ausencia a partir del escombros, constituye una forma de representar lo que para Marc Augé es el “tiempo puro”: incapaces de dar cuenta de todo el pasado acumulado, las ruinas “no dicen la historia, si no el tiempo” (68). En estos, la imposibilidad de acceder al relato verdadero del pasado toma forma en el presente pleno de la ruina. Las novelas de Bisama trazan la presencia alusiva de un presente suspendido capaz de orientarse tanto al pasado como al futuro. Es así como los espacios sombríos, detenidos, en derrumbe, permiten, por un lado, inscribir las historias que albergan un pasado utópico. Pero por otro, permiten que la ficción trascienda, no en la dirección de atribuirle un avenir, sino más bien de darle un sentido de pertinencia, un potencial simbólico para el presente.

3.2. El tiempo a dos tiempos

En lo que precede se observa cómo el espacio de las novelas delinea un ordenamiento del tiempo: en estos lugares el pasado se extiende y mantiene en el presente. Frente a estas huellas de trascendencia, más que de porvenir, cabe preguntarse entonces cuál es el lugar del futuro, cómo se le figura y qué sentido adquiere en estos relatos. Para la pareja del narrador de *Estrellas muertas*, la que nos cuenta la historia de Javiera, el futuro en los noventa había desaparecido: “Me había olvidado del futuro, el futuro había salido corriendo, se había evaporado. A mitad de los noventa en Chile no había futuro alguno, a comienzos de la era de Frei júnior, con Pinochet vivo, todo era marasmo, el aburrimiento de días iguales a otros” (82). Asimismo, el reflejo continuo de los espacios se extiende a la repetición de los días. Sin variaciones ni indicios que asienten la posibilidad de un suceso, los personajes no logran —ni pretenden hacerlo— imaginar ninguna posterioridad: “Recuerdo no distinguir el amanecer del crepúsculo, como si el orden del tiempo no existiera o estuviera invertido, dado vuelta, sin destino” (97). Desde esta perspectiva, lo que se propone es la posibilidad de un nuevo ordenamiento, uno que, sobre la base de los tiempos presente y pasado, prescinda del futuro.

En el debate contemporáneo, esta forma responde a lo que François Hartog ha denominado *presentismo*. A lo largo del siglo XX, los avances tecnológicos, los traumas bélicos y las caídas de los grandes relatos, entre otros, alteraron la percepción del registro del tiempo. Al pasado concebido como inabarcable, se le sumó la desesperanza de un avenir impensado, de un futuro amenazante que no tiene cabida. De esta combinación, una nueva experiencia del tiempo se ha instalado: la visión de que lo inminente del presente es lo que nos queda (151). En las novelas, este orden se ajusta a una concepción circular donde “el final es el presente” (*Estrellas* 31) y en la que el tiempo se dilata: “No hay un punto de inicio. No hay final. Solo sé que me vine para acá hace décadas. Hace siglos” (*El Brujo* 119). Sin inicio ni término, el tiempo se reinicia en un bucle incesante.

Mientras las ruinas pierden a los personajes, el simulacro del tiempo los sumerge en la multiplicación de presentes. La repetición de los días se prolonga en años e incluso generaciones: “Los padres son los espejos de los hijos. Los padres son los hijos retrocediendo en el tiempo, porque el tiempo es circular y se devora a sí mismo y todos bailamos en medio de esa sala de espejos, perdiéndonos en ella hasta desfigurarnos, hasta tener un solo rostro” (*El Brujo* 43). Un tiempo caníbal que en su falsa continuidad no distingue, siquiera, vidas singulares.

Aun cuando no sea en dirección a un avenir, lo cierto es que los relatos de Bisama avanzan. La pregunta que surge es hacia dónde, ¿sobre qué imágenes se detiene el presente y se anula el futuro? Si se considera que la existencia del presente depende de la lectura del pasado, particularmente de los momentos de crisis (Hartog 38), se puede ver que para el padre del narrador de *El Brujo* las piezas atascadas del tiempo lo anclan al terror: “Nunca salí de Chile. Nunca salí de la isla” (220). La frase es un eco del poema de Enrique Lihn, “Nunca salí del horroroso Chile” (1979). La inequívoca alusión sitúa al lector en el bucle de la tradición literaria sumida al horror de la historia. Así los momentos evocados, esos que detuvieron el tiempo, devienen ecos del terror de la dictadura: “Mis visiones remitían a otras visiones. Al calabozo donde me tuvieron los de la CNI. A la imagen de un póster donde salía una mujer desnuda que estaba en el cuarto donde me interrogaban, y que yo podía ver por un instante, cuando se me corría la venda. También me remitían a tu casa, dijo mi padre. A la casa donde naciste” (*El Brujo* 207). Los instantes se entrecruzan apuntando a un mismo periodo: del calabozo al hogar, todo se cubre bajo la sombra de una misma cornisa. Si la violencia se fija como una estampa en los recuerdos del viejo, para la generación siguiente el terror percibido se alegoriza: “Dijo ella: Es así como funciona la única máquina del tiempo posible: el viaje hacia un mundo congelado, como si la estructura completa del lugar estuviera empecinada en convertirse en un parque temático, en

insistir tozudamente en el recuerdo de la hora de los cuchillos y las bombas, en el día de los muertos, la década de los muertos, el siglo de los muertos” (*Estrellas* 48).

Igualmente amarrados al pasado horroroso, pero impedidos para replicarlo como los que lo vivieron, los jóvenes miran el pasado a su manera. Creando sus propias máquinas del tiempo, y al modo de una larga película sin trama —como la que observa el hijo del fotógrafo, cargada de fragmentos y cuyos hilos se mantienen invisibles (*El Brujo* 98)—, los personajes del después intentarán fijar los instantes: “No puedo pensar en otro mundo que no sea el pasado. Eso es todo. No me importa la ficción, ni el relato, ni el arte de narrar nada. Me importan los hechos del pasado” (*Taxidermia* 19). De esta manera, observar esos momentos implica sacarlos de su historia, quitarles la trama y llegar al original para captarlos y proyectarlos en su totalidad.

Otro de esos artificios se encuentra en *Taxidermia*. Como la espiral del tiempo que se engulle, una serie de personajes imaginarios arma un mecanismo de representación:

En uno de sus cómics, en un pequeño fanzine fotocopiado de 1992, un hombre dice: Esta es la literatura del futuro, esta es la literatura del presente ... Lo que hay dentro de su cabeza no es su cabeza: es un proyector de imágenes, una máquina. ... Él está sentado en una silla y abre la boca y por la boca sale la luz y la luz proyecta las historias sobre el muro.

Los otros las miran, las leen, viven dentro. Los otros están dormidos en sus ataúdes y su único horizonte es el muro blanco que es el universo dentro de su cabeza. (53)

Un cuerpo alterado, un ser hecho máquina para la reproducción de imágenes que salen de su boca. Sin narrar, hablar, ni tramar, las palabras-imágenes de esta suerte de autómatas se iluminan sobre un muro infranqueable. La figuración del tiempo que se alimenta del pasado y que vive por su repetición, dispara así, en un espectro lumínico, los matices del instante en suspenso.

En consecuencia, el futuro aparece en estos relatos como la proyección de momentos del pasado en fracciones del presente. Detenerse en aquellos instantes, interrumpir el paso al avenir con la imagen de una posibilidad entre las infinitas que ofrece el pasado, parece ser la mecánica emprendida para establecer un orden circular supresor de futuro. Para Jacques Rancière, entre los alcances políticos de la ficción se encuentra el tratamiento del tiempo: “... la ficción construida es más racional que la realidad empírica descrita. Y esta superioridad reside en la lógica de una temporalidad sobre la otra” (*Les bords* 149). Desde esta perspectiva, el tiempo sin destino de estas novelas supone un ordenamiento crítico de lo real. A través de la suspensión, los relatos articulan la parálisis de una realidad. Como las ruinas sostienen el tiempo puro, del mismo modo la detención del presente sostiene la realidad de un instante oscuro:

... las cargas de los pacos venían hacia mí, mientras venían hacia los muchachos y muchachas encapuchados que estaban detrás mío y yo no podía disparar la cámara, no podía arrancar, porque mi mente estaba vacía como si se hubiese suspendido el tiempo, dijo mi padre. No era un vacío zen. Era el vacío que abre un hueco para que se instale el miedo. Me pasó varias veces. Me preocupé. Supe que me iba a seguir pasando. Los lugares donde habían dejado los cuerpos. Ese mapa de muerte. No lo soporté. No soporté la luz. Me quebré. Me fui. (*El Brujo* 120-121)

4. EL INSTANTE DEL SUJETO

4.1. Impedidos y mediados

Comienzos por finales: el desenlace de las tres vidas narradas marca el presente de la evocación de las voces que las cuentan. En *Taxidermia*, la vida del dibujante debuta con la noticia de su suicidio; en *Estrellas muertas*, la vida de Javiera comienza con su detención por filicidio, y en *El Brujo*, la del padre fugitivo arranca con la mención de un acto secreto. Si en estas dos últimas el pasado de la dictadura marcó directamente la vida de sus protagonistas, en *Taxidermia*, la herencia del tiempo, la ola expansiva del horror, nubla la vida de los personajes. Mientras los padres del narrador fueron desaparecidos durante la dictadura, el padre del dibujante se colgó del mismo árbol que el joven luego utilizó.

Javiera, por su parte, fue detenida por la CNI días después de ser expulsada de la universidad. Posiblemente delatada por un compañero, se le acusaba de haber participado en el atentado contra Pinochet. La violaron y torturaron durante días hasta que la arrojaron en un sitio baldío. Salió del país, tuvo un hijo y volvió el año 90 (*Estrellas* 29-30). Para quien la conociera, “La vida de la Javiera era una especie de fábula, la vida de una santa, de una guerrera, de una heroína” (31). Si el pasado traumático de la mujer se reseña en una charla de bar, en un par de páginas, el pasado que siguió se pormenoriza en el resto de la novela.

Algo menos acotado es el resumen de la vida de horror de *El Brujo*. A través de recuerdos de infancia, el hijo rememora los cambios que comenzó a percibir en su padre, quien había renunciado a la carrera de arte para desempeñarse como fotógrafo de una agencia y registrar las manifestaciones contra el régimen, en Santiago. Con el tiempo, ese campo de batalla se transformó en su lugar de trabajo: “... todo comenzó a parecerle normal, cotidiano en su violencia y deformidad” (22). Después una de sus tomas se hizo conocida:

Fue por esos años cuando él sacó su foto más famosa. Ustedes la han visto. Nadie menciona su autoría porque ha pasado a integrar cierto lugar de nuestro imaginario. [En ella] un carabenero amenaza con un revólver a una muchacha que está en el suelo. ... Lo importante es la línea recta que va desde los ojos de la muchacha hasta el arma, ahí todo se transforma en una tensión muda que anima los músculos del brazo, concentrado en la violencia detenida que aún no se desata³. (23)

La premiada imagen estalló como una bomba sobre el fotógrafo. Un par de semanas después de la difusión, fue detenido por agentes de la CNI, quienes lo acusaban de haber perjudicado al carabenero. El hombre fue torturado con golpes, cortes, quemaduras de cigarrillo y electricidad. Una semana después lo soltaron. Volvió en silencio. La violencia retratada terminó por incrustarse.

A diferencia de Javiera, vista como una suerte de heroína, la perspectiva filial de *El Brujo* desmitifica esa visión: “Mi padre no era un héroe. Mi padre no era un testigo. Mi padre no era un sobreviviente. La dictadura no era un ente abstracto. Conocía sus calabozos y sus cámaras de tortura. ... Porque todos estaban locos. Todos olían la sangre. Todos vivían en la cuerda floja. Todos respiraban la pólvora” (35). En suma, la violencia extrema se apoderó de estos personajes, convirtiéndolos en sujetos impedidos, en víctimas de un tiempo atroz. Pese al simulacro de admiración, el semblante de Javiera inquietaba. Su rostro, como un vestigio, revelaba una pérdida: “Me di cuenta de que había sido bonita. De que alguna vez había sido preciosa. Las minas captamos eso. Captamos la belleza y el abandono de la belleza y esa belleza había estado ahí” (*Estrellas* 27). Solo una cuantas líneas de aquella monstruosidad bastan para romper el hechizo: lejos del arrojo, lejos del heroísmo, los personajes fueron y seguirán siendo víctimas. Para Daniele Giglioli estas últimas están obligadas al silencio, a ser desoídas y, como veremos más adelante, a sobrevivir privadas del poder del lenguaje (18).

A principios de los noventa Javiera retomó sus estudios en Valparaíso donde conoció a Donoso, su pareja. Una relación intensa marcada por las dificultades económicas y el quehacer de ella, quien más que aprobar cursos, tenía como misión buscar adherentes y coordinar acciones para el partido. Episodios de violencia —agresiones y aborto de por medio— pobreza, desolación y dependencia, los mantuvieron en una simbiosis que terminó con la separación, el regreso de Donoso al norte del país con la hija de ambos y la

3. He intentado infructuosamente verificar si la foto existe fuera del texto. La escena descrita se multiplica por montones. “Ustedes la han visto”, dice el narrador. Puesto que es la única frase de la novela que apela directamente al lector, el gesto me lleva a pensar en la mirada epicúrea propuesta por Álvarez (“Sujeto y mundo”). Más que la referencia a una imagen real, el enunciado sería un llamado de confianza para situarnos en la tensión de una imagen imaginada.

final detención de Javiera, acusada de haber ahogado a la niña. Por su parte, el fotógrafo huyó del caos para instalarse en la distante isla de Chiloé. Logró llevar una vida tranquila, consiguió trabajo en una escuela, se relacionó con una colega. La calma se interrumpió con la visita de Mónica, la muchacha de la icónica imagen. El resurgimiento de los fantasmas del pasado se acrecentó con las amenazas y persecuciones de un par funcionarios forestales —uno de ellos expolicía— que responsabilizaban a su gato Copito del exterminio de aves en peligro de extinción. La tensión arraigada en el fotógrafo terminó por quebrarlo, perdiéndose en el archipiélago luego del asesinato de los dos funcionarios. El doble homicidio se empalma con el trauma de una violencia dormida en los registros fantasmales de un hombre que, pese a los actos de fuga, no pudo extirpar de sí.

Ahora bien, si se toma en cuenta la lógica temporal propuesta por los relatos, se sabe que la elaboración del presente depende de la observación del pasado. No obstante, para estos personajes el pasado traumático es irreproducible: “El pasado era algo que yo ya no podía mirar, dijo” (*El Brujo* 136). Aun cuando se enuncian las escenas de padecimiento en los calabozos, todos los matices, todas las complejidades anteriores se vuelven inaccesibles para la víctima (Giglioli 20). Por lo demás, si el presente se sostiene en la recuperación de momentos anteriores, estos personajes no podrían vivir el presente. Al ser incapaces de iluminar el espectro de aquellos instantes, se ven desprovistos de relato, y por tanto, despojados de existencia. Muertos en vida, ruinas errantes, estos personajes existen por las voces de otros, y para ser precisos, por los recuerdos de otros.

Tal como la sombra, la condición de víctima se expande a su alrededor. En los noventa la farsa heroica de los muertos calló a los que vinieron: “A nosotros nos tocaba sentarnos en el suelo y escuchar en silencio los cuentos de la guerra, ... atendiendo las palabras de los otros, las consignas de los otros, las vidas de los otros” (*Estrellas* 48-49). Las mascaradas guerreras se desperdigaron como historias de terror que los oyentes, medio sonámbulos, recibieron pasivos. Estos narradores del después tampoco son capaces de contar los años del horror, simplemente porque no fueron parte de él. Porque no hubo trauma, porque ellos no habían sido los protagonistas del caos, sus biografías orbitan las de sus antecesores. Sin embargo las voces no son fiables. Aunque puedan mirar atrás, la memoria les entorpece:

Mi propio recuerdo se desvanece, mi memoria se convierte en algo que funciona sólo de oídas, que funciona como un relato contado por los otros, por una voz que no es la mía. ... ¿No te ha pasado, como me pasó a mí, que pierdes la memoria y cuando abres lo ojos y la recuperas hay una mujer golpeada, un bebé muerto y una cantidad de mugre de todo tipo alrededor? (*Estrellas* 95)

A ratos ida, medio muerta como Javiera, la voz de la excompañera depende también del relato de otros. De manera similar, el narrador de *Taxidermia* piensa el olvido. Aquejado por una enfermedad neuronal, el personaje relator advierte desde el inicio la parcialidad del repertorio: "... recuerdo la enfermedad así: un gusano se fue a vivir a mi cabeza y yo caí inconsciente y también me fui a vivir ahí; luego el gusano se comió algunos de mis recuerdos y mataron al gusano y yo salí de mi cabeza y lo que él devoró se perdió para siempre. Lo que quedó fue esto:" (7). Y esto es la novela: los dibujos encontrados, los episodios del pasado y los rumores de terceros, pero también las polaroids, los videos en *El Brujo* o la fotografía de un periódico en *Estrellas muertas*.

Hablo entonces de sujetos complejos, múltiples y, por ende, potencialmente narrables, pues como afirma Volker Roloff: "El sujeto ya no es más autónomo, sino un escenario variable, frágil, intermedial, un lugar de pasajes, de metamorfosis, mascaradas y confusiones. Es un conjunto de imágenes mentales y visuales, de palabras y sonidos, una mezcla de recuerdos, de visiones, de sueños, de fantasías, de deseos y proyectos" (123). En este sentido, los sujetos ausentes, los muertos del pasado, recuperan su existencia por la palabra recolectora de diversos tipos de imágenes. Las esquelas de los difuntos, inexactas e inconclusas, surgen de las palabras de los que las ven. No se trata aquí de reconstruir una imagen hecha pedazos. Lo que los personajes narradores hacen es recomponer universos imperfectos.

En las tres novelas se asiste a la intersección de al menos dos sujetos impedidos. Uno incapaz de mirar el pasado y construirse relato, otro incapaz de acceder a la experiencia referida. Dada la imposibilidad, ¿qué motiva a contar biografías póstumas? ¿Por qué no simplemente imaginar otro paisaje? Una respuesta tiene relación con la superioridad de la épica original que anula las historias de las víctimas imaginarias, de los que siguieron y aspiran a testimoniar vidas ajenas (Giglioli 89). La otra, con la repetición de un tiempo enfrascado en las sombras y cuyo efecto es el contagio del horror:

... en el fondo es el testigo quien traga las toxinas ajenas, quien se envenena con recuerdos. Que por eso debe contarlo, sacarlo fuera, porque ese veneno es lento y silencioso. Mata. Es una bomba de tiempo. Yo no lo sabía entonces. Pero así me siento ahora. Envenenada por los relatos de los otros, por las vidas de los otros. Cuando pienso en ellos me siento así: me siento el testigo de algo que no le interesa a nadie. Por eso no he parado de hablar, por eso no voy a parar de hablar, dijo. (*Estrellas* 60)

Víctima real o víctima imaginaria, seres ausentes o testigos desmemoriados, todos sumergidos en una espiral de horror. Los primeros no alcanzaron a huir, "mascaron la memoria como una hierba amarga y fingieron aprender a olvidar" (*El Brujo* 53). Los siguientes tuvieron que contarlos para poder respirar.

4.2. En vías de disolución

“Pero cuando esa experiencia se aproxima al horror, cuando esa experiencia es pura catástrofe, la vida de los otros emerge como el fondo de un cuadro, borrosa, y emerge tal y como sale la Javiera en esta foto del diario ahora, hecha una silueta difusa, vuelta una sombra de sí misma, dijo ella. Una ilusión. Un fantasma” (*Estrellas* 59). Sin pasado ni presente, la existencia de los personajes se manifiesta en la ilusión fantasmática. Tal como las ruinas, anónimas y silenciosas, los rostros de los personajes se borronen en los relatos. En vida, el suicida de *Taxidermia* afirmaba: “A veces sueño que me amarran y me descuartizan, que viajo metido en una bolsa. ... Y pienso que es la única manera de ser alguien: borrar me dentro de la bolsa, hacer que la tela del saco harinero manchada con tierra y sangre sea mi verdadera piel” (137). Para este, el deseo de volverse invisible esboza el anhelo de hacerse presencia.

De forma menos agresiva, el padre en *El Brujo* busca difuminarse en el paisaje: “Me dijo que la isla estaba llena de gente sin historia, que huía para borrarse, para desaparecer, para ser otro” (107). La voluntad del hombre se vio aparentemente mermada con la última descarga de la violencia que lo había invadido. Con el asesinato se volvió otro, un homicida que con los dos disparos, mató también al otrora fotógrafo de la dictadura: “Me volví un fantasma. Desaparecí. Tú viste las huellas. Los fantasmas no hablan. Tú viste la casa. Huí. Me desprendí de todo peso. Los fantasmas no sueñan” (217). Así el victimario borró a la víctima. El personaje del padre, extraviado para los otros, terminó finalmente por desaparecer y volverse marca suspendida de un tiempo sin tiempo.

Para Frédéric Rambeau hay un tipo de sujeto que, en su significación múltiple, toma forma cuando se deforma, se produce cuando se disuelve (9). Cuando la realidad se multiplica en un simulacro de imágenes, lo real del sujeto se desintegra y destruye. En estas novelas, los personajes desean borrarse y volverse parte de la oscuridad, pues paradójicamente, su existencia depende de ello. Sus vidas serán contadas porque, pese a la parálisis del tiempo y al silencio del horror, estas se transforman. Es decir que para poder inscribirse en el tiempo y franquear la invención, los personajes han de convertirse en vestigios. Esto hará que lo que se observe sean sus restos, lo que quedó de ellos como en “una autopsia de cuerpos que desaparecen o cambian, que ya no serán nunca más que luz envejecida” (*Taxidermia* 19).

En definitiva, en las novelas de Bisama, estas vidas desintegradas se escriben al compás de sus esquivas: “Intentó volver a coserse la boca una y otra vez ... Cuando le preguntaban por qué lo hacía respondía: quiero dejar de hablar; aprender a callar, a convertir el gesto en una lengua; a la piel en un papel; a la sangre en tinta; ... habitar

la noche; hacer de la sombra un relato; del iris de los ojos una pantalla; dejar de escribir para volverse escritura; dejar de hablar para no ser más que un signo perplejo, sin sentido, esperando su significado” (151). Escribir su extinción es el modo de hacerlos aparecer. Volverlos fantasmas, la manera de inscribir la luz vieja y distante, el presente suspendido de estrellas muertas.

5. CONCLUSIONES

Por razones fácilmente explicables la idea de escribir un relato de vida cabal es una utopía. En este sentido, Rancière propone una solución para los vacíos, para esos intersticios que perduran en la oscuridad. Lo irresoluble debe tratarse como una fuente de relación entre vida y escritura (*Politique* 204). Es decir que el ordenamiento que genere el encuentro con lo indecible dispondrá el orden de ese relato: “... la descripción de lo vivido se transforma en lógica de acciones” (200). El carácter lacunario será la fuente que determine el ordenamiento biográfico. Dicho esto, es posible reconocer en las obras de Álvaro Bisama una lógica espacio-temporal circular, repetitiva de un presente que se construye por la disolución. En respuesta al horror indecible, el ordenamiento de las vidas se articula en pactos de extinción. Pactos que articulan un tiempo suspendido en las sombras, sostenidos en instantes compuestos de pasados que interrumpen y alargan la pausa previa a la desaparición.

Cómplices del aniquilamiento, las novelas de Bisama alteran el orden temporal, donde lo irrepresentable del tiempo horroroso deviene presente inaudito mediante construcciones de vida de sujetos cuyas realidades inacabadas e inabordables problematizan la imposibilidad de retener el pasado y pensar un futuro. En estos mecanismos, el impedimento y la suspensión son los engranajes medulares; gracias a ellos la disolución del sujeto se conjuga con el ritmo vital del relato: la destrucción propicia la construcción.

Los recuerdos fantasmáticos, las memorias frágiles o las recomposiciones falseadas herederas del horror se encuadran en escenarios de sombras y ruinas. Paisajes en los que el tiempo coartado por la reminiscencia se refleja en la espiral de un presente caníbal, y donde los personajes, muertos o medio muertos, deambulan sonámbulos, perdidos, sin escapatoria. Es así como en un presente desbordante, *Estrellas muertas*, *Taxidermia* y *El Brujo* operan con los vacíos de un horror indecible para desplegar un orden temporal que escribe lógicas de vida. Suspendidas al ritmo vital del presente ruinoso, las representaciones anteriores de estas novelas vuelven legibles los sujetos ausentes, impedidos por el horror. Hacer resurgir al sujeto por medio de sentidos confusos y restos inciertos, permite la escritura de siluetas narrativas igualmente quebradizas.

Pensando los años posteriores a la dictadura, las obras de Álvaro Bisama dan cuenta, finalmente, de las huellas sucesivas del tiempo. Los muertos vivientes, cuyas vidas se construyen mientras sus existencias se van desdibujando, hacen que el texto avance y respire mientras esa realidad prolongada, ese horror estirado, se expande entre los muertos que transitan por el espectro de una treintañera democracia chilena, medianamente muerta.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. "Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos". *Revista chilena de literatura*, núm. 82, 2012, pp. 7-32.
- . "Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil". *Taller de Letras*, núm. 51, 2012, pp. 11-31.
- Amaro, Lorena. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente". *Literatura y Lingüística*, núm. 29, 2014, pp. 109-129.
- . *La pose autobiográfica*. Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Ceibo Ediciones, 2015.
- Augé, Marc. *Où est passé l'avenir ?* Éd. du Panama, 2008.
- Bisama, Alvaro. *El brujo*. Alfaguara, 2016.
- . *Estrellas muertas*. Alfaguara, 2012.
- . *Taxidermia*. Alquimia, 2015.
- Coquio, Catherine. *Le mal de vérité ou L'utopie de la mémoire*. Armand Colin, 2015.
- Demanze, Laurent y Dominique Viart. *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. J. Corti, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Minuit, 2000.
- Forest, Philippe. *Le roman, le réel: et autres essais*. C. Default, 2006.
- Gefen, Alexandre. "Fin de l'intransitivité ou fin de la littérature". *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire*, Presses de l'université Laval, 2017, pp. 67-79.
- . *Réparer le monde: la littérature française face au XXIe siècle*. Corti, 2017.
- Giglioli, Daniele. *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*. Nottetempo, 2014.
- Hartog, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*. Du Seuil, 2012.
- Ouellet, Pierre. "Au-delà des faits". *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire*, Presses de l'université Laval, 2017, pp. 183-201.
- Rambeau, Frédéric. *Les secondes vies du sujet: Deleuze, Foucault, Lacan*. Hermann, 2016.
- Rancière, Jacques. *Les bords de la fiction*. Du Seuil, 2017.
- . *Politique de la littérature*. Galilée, 2007.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Du Seuil, 2000.

- Roos, Sarah. "Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chileno". *Aisthesis*, núm. 54, diciembre de 2013, pp. 335-351.
- Roloff, Volker. "Autoréflexion, autofiction et automédialité. Les doubles chez Robbe-Grillet". *L'écrivain et ses doubles: Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Garnier, 2014, pp. 117-131.
- Zink, Michel. *La subjectivité littéraire: autour du siècle de saint Louis*. Presses universitaires de France, 1985.