



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**UNA REALIDAD DE CRISTAL: LA ESPACIALIDAD URBANA EN
*LAGUNA DE ÁLVARO BISAMA***

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura

FELIPE ORLANDO LEÓN ÁLVAREZ

Profesoras guías
Alejandra Bottinelli Wolleter
Darcie Doll Castillo

Santiago de Chile
2022

*“...los pies al desnudo
de los niños hambrientos
no conmueven ni conmovieron
a quienes creen
ser los dueños del mundo
ser dueños de los sueños*

*hasta que de tu boca brote
la lava ardiente*

*que nadie abra más tu corazón
basta ya de dolor*

*y yo he visto que del pilar
de las ilusiones
sólo han crecido soles que no calientan
ni luces que brillen*

*la derrota es total
mi alma quiere no cantar
sólo desea le den un minuto
para respirar”*

Eterna Inocencia – América (2001)

A mi madre, mi padre y mi hermana,
cuyo amor y apoyo, eternos e imperecederos,
han hecho posible estar donde estoy y donde estaré.

A mis amigxs de Los Andes,
cuyos caminares y devaneos por las calles del mundo,
fundaron las reflexiones de las páginas siguientes.

Y por si en el futuro me encuentro nuevamente
entre estas páginas, poder recordar que la
convicción y la voluntad han de ser lo único necesario
para lograr lo que me proponga.

Cuando el espíritu es lo único que nos hace fuertes.

CONTENIDOS

I.	INTRODUCCIÓN	5
II.	MARCO TEÓRICO	8
III.	LA PRIMERA CARA DEL ÁREA CITADINA	16
	1.1 EL RECORRIDO	17
	1.2 LA CIUDAD	23
IV.	LA CONTRACARA DEL PANORAMA URBANO	28
	2.1 <i>TAKE A WALK ON THE WILD SIDE</i>	29
	2.2 ETAPAS DEL ADVENIMIENTO	37
	2.3 <i>FADE TO BLACK</i>	38
V.	EL EQUILIBRIO DE LAS FACES	47
	3.1 ¿NARCOLITERATURA?	47
	3.2 LA FRAGILIDAD DEL EQUILIBRIO POSTDICTATORIAL	53
	3.3 EL OXÍMORON ORDEN/CAOS	56
VI.	CONCLUSIONES	59
VII.	BIBLIOGRAFÍA	63

INTRODUCCIÓN

Para finalizar el proceso de pregrado, y cerrar así los últimos cuatro años de mi vida, asumí el desafío de inscribirme en el seminario titulado “*Escrituras del fin del mundo: cuerpos y afectos en la contemporaneidad latinoamericana (2000-2021)*” a cargo de la profesora Alejandra Bottinelli, de quien aprehendí, durante los primeros meses de pandemia, el gusto y el compromiso ético por la investigación de la literatura chilena: nuestra literatura, la que nos representa como pueblo, la que nos permite observar(nos) en nuestra historia, nuestros progresos y nuestras caídas, para, a través de la lectura y la reflexión, aportar al estudio de las manifestaciones artísticas que nos representan, y así, ser parte del progreso de nuestra sociedad siempre en constante cambio, con la esperanza y el ímpetu propios de quienes soñamos despiertos con un mundo mejor. En aquellos meses de encierro, leyendo a Antonio Acevedo Hernández y a José Joaquín Vallejo, comprendí la necesidad y la importancia de conocer el pasado, de reflexionar la historia y de proponer nuevas miradas que aporten al ejercicio de mirar hacia el futuro, y que posibiliten nuevas formas de pensar y habitar la existencia humana.

A partir de esas ideas, me interesó el desafío de comprender algunos de los problemas actuales que se manifiestan en nuestra cultura, y por ello, la idea de la contemporaneidad resultó adecuada con respecto a mis propios intereses. En ese contexto, volvió a aparecer ante mí el nombre de Álvaro Bisama: autor que conocí durante mi adolescencia a través de un cuento titulado *Death Metal* (2013), que en aquel momento me despertó un profundo interés a causa de un elemento en particular: “Una vez una locomotora que venía con las luces apagadas casi nos mata. Llevaba fierros para esas fundiciones que hay cerca de San Felipe.” (Bisama 117). Como un adolescente criado en la ciudad de Los Andes, ya conocía y había transitado más de una vez con amistades aquella misma línea del tren, alucinados en la música *rock and roll*, quebrando botellas y tomando cerveza tibia. Aquel encuentro me abrió los ojos y me hizo ver que la literatura estaba mucho más cerca de lo que creía hasta aquel momento, despertando un interés que no comprendería hasta varios años después.

Por lo tanto, al momento de elegir un texto para trabajar en el seminario, me fue necesario volver a Bisama, pero esta vez desde otra perspectiva. Tras la lectura de otras obras del autor como *Estrellas Muertas* (2010) o *Ruido* (2012), me mantuvo desconcertado e interesado al mismo tiempo, un elemento común de todas ellas: la continua referencia a lugares “reales”, conocidos y que podían encontrarse fácilmente en la ciudad. Tras la lectura de *Laguna* (2018), y al encontrarme nuevamente con espacios conocidos, decidí abordar un aspecto prácticamente no estudiado sobre la obra de Bisama: la espacialidad urbana en que se sitúan gran parte de sus relatos. También por la inexistencia de estudios que aborden esta obra en particular.

Es ineludible la importancia de la espacialidad en que se sitúa y desde dónde se organiza el relato. Toda la novela transcurre en espacios físicos y geográficos determinados -una pieza, un bar, un hotel, la playa, un auto, una casa, una plaza, la laguna-, pero éstos parecieran estar afectados por un constante enfrentamiento de fuerzas que, por un lado, mantienen el orden social y urbano que los contiene, o que los desplaza hacia el caos y la violencia. Esta tensión parece estructurar todos los escenarios en que transitan los personajes, quienes también se mantienen sobre aquel limbo. Por eso propongo interpretar la espacialidad de *Laguna* bajo la figura de una doble faz: en una primera cara está el espacio urbano concreto y establecido donde se suceden los hechos que componen el relato, pero estos espacios por su lado anverso evidencian otra realidad sujeta al mismo espacio en la cual la violencia existe y amenaza con hacerse manifiesta. Es constante durante la narración, la sensación de transitar por el borde de un límite que mantiene las situaciones bajo un débil control. Toda instancia que compone la narración se sitúa en este mismo límite entre la destrucción o la perpetuación del orden social vigente hasta aquel momento, pero aquel límite se rompe hacia el final de la novela y la muerte parece absorber todo, dejando escapar solamente a dos de los personajes.

Ambas caras que componen estos espacios relacionan entre sí dos dimensiones subyacentes que se enfrentan y cuyo equilibrio parece mantener la cotidianeidad de los espacios ciudadanos. Aquellas dimensiones enfrentadas corresponden, por un lado, a la violencia propia de una gran ciudad con sus problemáticas sociales, políticas –en el contexto de la novela, década del noventa– y a la repercusión de esto en sus habitantes, y por otro lado al espacio urbano y geográfico en que estas problemáticas se desenvuelven constante y cotidianamente, sin llegar al colapso total y a la realización absoluta de esta realidad violenta y hostil. La obra se sitúa

sobre aquel límite móvil y frágil entre el orden y el caos, entre la paz y la destrucción: ambas dimensiones se enfrentan a través de los espacios urbanos en que se posiciona la narración de *Laguna*. Por lo tanto, el objetivo del presente informe será analizar *Laguna* a partir del estudio de estos espacios urbanos, contruidos sobre un esquema de cara y sello, que por un lado representa y mantiene el orden social y cultural de la ciudad, y por otro esconde la violencia propia de una ciudad convulsionada por las problemáticas sociales y urbanas que la aquejan.

MARCO TEÓRICO

El presente informe se estructura y se divide de acuerdo a tres etapas esenciales de análisis que constituyen, metodológicamente, la parte fundamental del desarrollo de la investigación. Una primera etapa se trabajará en relación con los espacios urbanos donde se sitúa la novela, y cómo aquellos espacios suponen la representación de un orden urbano y sociocultural estructurado bajo la premisa de una sociedad de orden. La segunda etapa consiste en el análisis de la contracara de estos espacios cotidianos en que las prácticas de habitabilidad de aquellos espacios dan lugar a prácticas de violencia, basadas en dinámicas de crimen organizado, además de considerar esta contracara como una manifestación literaria de un sector marginado de aquel sistema social ciudadano. La tercera etapa de análisis se orienta hacia el estudio de ambas caras de aquel espacio urbano, enfrentadas la una contra la otra por “salir a flote” dentro de aquel espacio. Ambas dimensiones oponen el orden y el caos que luchan entre sí, pero que mantienen un frágil equilibrio siempre al borde de romperse dentro de los espacios de la novela y que, efectivamente, termina por romperse.

La primera etapa de este informe consiste en el análisis de los espacios geográficos-urbanos que sirven de escenario a los hechos narrados en Laguna. Este análisis se encuentra enfocado hacia una lectura y una revisión exhaustivas de aquellos espacios en que se estructura el recorrido entre las ciudades de Quilpué, Viña del Mar e Isla Negra hecho por el narrador y los demás personajes, el que se encuentra circunscrito y trazado de acuerdo a las prácticas de la violencia, entendida como el motor de aquel recorrido y de la que algunos de sus personajes logran escapar, mientras otros son absorbidos por aquella fuerza costándoles la vida. Además, dicho análisis será problematizado en relación con una interpretación basada en perspectivas teórico-críticas que permitan ahondar y comprender en profundidad el funcionamiento de la violencia sobre el escenario urbano y cómo aquella lucha entre ambas caras logra a momentos mantener el equilibrio y el orden, para posteriormente romperse y resultar en caos.

En primer lugar, se trabajará a partir del trabajo del teórico francés Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano – I. Artes de hacer* (1980) en cuanto a las prácticas sociales como la manifestación a una manera específica de operar (o hacer) en aquellos espacios

dispuestos a priori como parte de una planificación urbanística, que remite a preocupaciones políticas y sociales realizadas desde el poder. Estas prácticas urbanas permiten visualizar el espacio urbano desde su carácter plural y dinámico, a partir de todas aquellas situaciones que transgreden las totalizaciones imaginarias que desde perspectivas aisladas -urbanismo, psicología o arquitectura, por dar ejemplos- no alcanzan a comprender la ciudad como un espacio hecho de lugares *paroxísticos* (De Certeau 103), para ello debe comprenderse desde perspectivas interdisciplinarias -etnografía, retórica o psicología, como la obra de De Certeau, por ejemplo- que permitan abarcar este espacio relacional desde la operatividad que aquellas prácticas implican, es decir, desde lo vivido.

El análisis de De Certeau sirve para enfocar y establecer un objeto claro de investigación –el espacio urbano de las ciudades– en relación directa con las prácticas que adoptan en él sus habitantes. Estas prácticas de espacio, o también aquellas *artes de hacer*, permiten adoptar una forma específica de comprender la ciudad: el concepto operativo de las prácticas urbanas. Desde una primera observación de la ciudad fuera de aquellas totalizaciones visuales del espacio, ambos textos confluyen en aquella extrañeza: en *Laguna* el narrador se sitúa en una posición que le permite observar desde arriba a la ciudad: “Detrás de mí existe esta otra vida. Viña [...] Los cerros son oscuros y extraños. El puerto está lleno de estibadores. [...] Todo está cubierto por una niebla delgada. La laguna. Todo es garúa. La ciudad existe en voz baja. (Bisama 12); en *La invención de lo cotidiano* el autor también se sitúa desde lo alto para evidenciar aquella extrañeza que produce contemplar desde fuera la totalidad del espacio urbano: “Desde el piso 110 del *World Trade Center*, ver Manhattan. [...] La masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada.” (De Certeau 103).

Desde aquel lugar, el observador puede desligarse de las operaciones especulativas y clasificadoras que no consideran, lo que el autor denomina, la degradación de la ciudad-concepto (106). Aquel discurso utópico de la ciudad se construye según tres operaciones que le definen. En una primera instancia, la producción de un espacio propio que permita cuestionar la organización racional y urbana de las ciudades, tanto desde Manhattan como desde Viña del Mar se puede asociar el planteamiento de esta forma de organizar y percibir los espacios urbanos con el fin de comprender y analizar la estructura sin considerar aquellas contaminaciones -u *opacidades*- de carácter físico, mental y político que comprometen e

impiden la comprensión homogénea de los espacios. En una segunda etapa, un lapsus de visibilidad que permita, a partir de la revisión de todos los datos o “acontecimientos-trampa” con que los usuarios de la ciudad se las arreglan de distintos modos ante la opresión del sistema urbano, la sustitución de aquellas resistencias que no son consideradas en la etapa anterior, es decir, el descarte, en la percepción analítica de la ciudad, de aquellas opacidades que intervienen en la totalización “transparente” de la ciudad. En última instancia, la objetivación de un sujeto real y anónimo al que se le atribuya las funciones y características de la diversidad de sujetos que componen la ciudad, con el fin de concebir y construir aquel espacio a partir de un número establecido de elementos. A partir de la operatividad con que se percibe el discurso de la ciudad, se pretende comprobar en esta investigación la existencia de ciertos movimientos o fuerzas contradictorias que se enfrentan y subvierten la cotidianeidad de los espacios en que se construye la narración de *Laguna*, un padecimiento político y social. Además, se considera el recorrido de los dos protagonistas de *Laguna* dentro de la lógica retórica que plantea De Certeau en su propuesta de una enunciación peatonal, en el sentido en que los recorridos, o andares, puedan comprenderse dentro del límite de las estructuras relacionales que los permiten como un fenómeno social.

Este primer análisis sustentado en una lectura exhaustiva y crítica de los espacios de la novela, también será interpretado en torno a la propuesta teórica de Michel Foucault en relación con aquellos espacios “otros” de la sociedad que en oposición al concepto de utopía, visibiliza aquellos espacios profundamente reales, que representados fuera de todo lugar, ofrecen una contestación mítica y al mismo tiempo real de aquel espacio: “una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme donde no está más que mi ausencia” (Foucault 3). En este sentido, se pretende afirmar que ciertos espacios urbanos en que transcurren los hechos narrados en *Laguna*, en ciertos casos representan espacios heterotópicos o “utopías situadas, [...] lugares reales fuera de todo lugar.” (3), los espacios cotidianos ciudadanos que hemos mencionado, se establecen como lugares aislados de la cotidianeidad regular de la ciudad, pero que al mismo tiempo se encuentran totalmente abiertos dentro de ella; aquel sistema de apertura y cierre que identifica Foucault forma parte de la novela en el sentido de que, en ciertos momentos, el tiempo pareciera detenerse en aquellos espacios, y trae a colación aquella yuxtaposición de espacios incompatibles pero

que confluyen en uno solo. Los espacios de la novela reúnen varias de las características que propone Foucault en aquella caracterización de espacios heterotópicos y heterocrónicos, pues se trata de espacios y momentos complejos, que no alcanzan a ser abarcados por clasificaciones someras sobre aquel espacio-tiempo.

Por otra parte, este primer análisis propone una interpretación que aborda los diversos matices que adopta la espacialidad en que se sustenta el relato y que requiere de una conceptualización más específica para interpretar los escenarios urbanos, para lo que sirven las diferenciaciones que ofrece De Certeau entre, por ejemplo, los conceptos de *lugar* o *espacio* (129), como también el concepto de Marc Augé, propuesto en el libro *Los no lugares. Espacios de anonimato* (1992). Este último refiere a aquellos espacios de circulación y de consumo propios de la periodización que el autor bautiza como *sobremodernidad*, que sí encontramos en *Laguna*, pero para los cuales no bastan las caracterizaciones previas.

De este modo, se intenta proponer una interpretación basada en una visión sobre aquellos espacios urbanos en que el orden social aún no es transgredido por la violencia - aspecto cuyo análisis constituye la segunda etapa del informe- y orientada hacia la comprensión de aquella primera cara de los espacios de la novela, como la expresión de un orden social normalizado y disciplinario. Esta expresión constituye un supuesto estado natural (o normal) de las ciudades de Quilpué y Viña del Mar, pero que como se intentará demostrar más adelante en el proyecto, es una normalidad frágil, al borde de caer en un caos que se encuentra siempre en amenaza de romper la calma y el equilibrio, y con ello, dejar al descubierto la contracara del espacio urbano que se representa en *Laguna*.

La segunda etapa del presente informe se encuentra orientada al estudio y análisis de aquella contracara que existe y se manifiesta de manera latente en aquellos espacios, tanto desde una perspectiva urbana que considere la violencia producida por el narcotráfico y el contrabando como el producto de aquellas prácticas de espacio analizadas en la primera etapa, es decir, como un fenómeno social originado como respuesta a la misma planificación utópica, producto de un proyecto político y económico determinado, como también desde una perspectiva cultural que permita comprender el habitar a través de estos espacios en que la violencia se manifiesta progresiva y latentemente, como una respuesta por parte de un sector social que no logra identificarse o adscribirse a la cultura oficial.

Desde la lectura de la novela surge y se hace evidente la contraposición de ciertos elementos que constituyen, de cierto modo, la estructura narrativa de *Laguna: el Festival de Viña* como un elemento cultural hegemónico queda relegado a segundo plano y los hechos se suceden detrás de aquel pretexto que parece cubrir la realidad de la ciudad, sobre su lado anverso, su lado B. Para interpretar aquella contracara cultural y donde se manifiestan progresivamente las prácticas de violencia, en primera instancia, se le pretende abordar desde lo propuesto por Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* (1975), específicamente la clasificación de aquella literatura planteada en el capítulo tres ¿Qué es una literatura menor?; se propone el establecimiento de un criterio de clasificación pertinente para comprender los límites de esta nueva literatura menor.

En *Laguna* podemos identificar estas características, pero con ciertos matices; en primer lugar, el carácter de desterritorialización que otorga la jerarquización lingüística en Praga a principios del siglo veinte y que afecta directamente a las producciones literarias como la de Kafka, no aplican al caso chileno de la obra de Álvaro Bisama, pero aun así existe cierta *desterritorialización* cultural capaz de ganar terreno en un nuevo sentido desarrollado a partir de la perspectiva desde la que surge el relato (Deleuze y Guattari 32): un narrador que no pertenece ni se siente parte de aquella cultura hegemónica y que habita la ciudad desde una subjetividad que surge desde aquella sensación de no pertenencia que finalmente le aísla del mundo exterior. Este desplazamiento cultural constituye un recorrido hacia los límites del lenguaje literario que permiten abordar y territorializar un nuevo sentido de la expresión literaria, la de una juventud desplazada a partir del complejo periodo histórico post dictatorial en que se sitúa *Laguna*.

En una segunda instancia se abordará el problema de la violencia, específicamente el narcotráfico y el contrabando –elementos que se han identificado como los constitutivos de la problemática social que configura la obra– desde la perspectiva teórica de Sayak Valencia en *Capitalismo Gore* (2010) donde las prácticas -distópicas- de violencia representan y reproducen la etapa actual del sistema capitalista en los países del tercer mundo, comprendiendo este fenómeno como una consecuencia del descontrol y la ferocidad de la economía global. En este punto podemos identificar algunas características que ofrece la epistemología del capitalismo gore, donde la violencia ejerce distintos roles; como una

herramienta eficaz de mercado, como un medio alternativo de supervivencia, y también como un mecanismo de autoafirmación masculina, aspectos que son, en ciertos casos, evidentemente identificables en *Laguna*. Esta violencia es la que se manifiesta en los espacios que estructuran el relato de *Laguna* y es interpretada bajo algunos conceptos o planteamientos de la autora que permiten comprender el origen y las implicaciones que los factores económicos y políticos significan en los sujetos que ponen en marcha estas prácticas. La sociedad de hiperconsumo que, motor del capitalismo gore, implanta a través de dinámicas culturales y políticas un férreo deseo de consumo que excluye a sectores subalternizados de la estructura económica y que, al no ofrecer mecanismos prácticos de inclusión, internaliza en los individuos una sensación de vacío y frustración al no poder formar parte de aquellas dinámicas comerciales y de consumo, quienes como “salida fácil” adoptan prácticas de violencia que resultan en situaciones como las presentes en *Laguna*. El origen de aquella *subjetividad endriaga* (93) ofrece respuestas al porqué surgen radicales escenarios de guerra urbana entre diferentes agrupaciones o mafias que disputan el poder económico y criminal en ciudades como Tijuana o Viña del Mar.

Con respecto a esta última noción de poder que es disputada en la novela, resulta pertinente una interpretación que permita abarcar esta violencia como resultado de una desavenencia entre dos grupos o individuos en la búsqueda por la conquista del poder sobre un territorio y para eso, se relaciona con los preceptos de Hannah Arendt en *Sobre la violencia* (1970). Aquella violencia entendida como un fenómeno realizado exclusivamente a través de una acción humana y llevada a cabo por una colectividad inserta en la disputa por el poder, que, además, obedece directamente a motivaciones económicas, adquiere un carácter netamente instrumental (63) que permite al grupo partícipe en la disputa, aventajarse con respecto al grupo rival. Por ello, en la guerra que subyace en *Laguna*, con resultados de muerte, también se evidencia la arbitrariedad (11) que menciona la autora como consecuencia azarosa de la violencia y el enfrentamiento en esta búsqueda por despojar del poder al grupo adversario y mantener una posición de autoridad, que solo es posible por la asociación de individuos que respalden estas decisiones. Esta búsqueda de una posición superior o de jerarquía que se busca mantener, como decíamos, al obedecer a motivaciones económicas, produce una violencia que surge exclusivamente como contradicción de un poder que se arriesga a la pérdida y que finalmente, ambos conceptos se equiparan contradictoriamente

(77) desarrollándose así: en una constante búsqueda por recuperar lo perdido, dónde falta el poder, la violencia lo intenta reponer.

La tercera etapa del presente informe consta del asimiento de ambas caras estudiadas en los capítulos anteriores, tanto la primera en que se interpreta la ciudad como un telón de fondo dispuesto a acoger la operatividad de sus habitantes, como también la contracara en la que se ubican los resquicios de aquel proyecto urbano. Ambas dimensiones son consideradas en su conjunto como una compleja expresión de la diversidad y heterogeneidad de la sociedad *sobremoderna* que se manifiesta a través de las constantes disputas y disputas que experimentan sus habitantes y que se manifiestan en los espacios cotidianos que habitan.

Para ello, en primer lugar, es preciso diferenciar la novela de otras narrativas que abordan la temática narco -con las complicaciones que implica la etiqueta-, pues al tratar el tema del contrabando y las drogas constantemente durante el relato, este eje no pareciera abordar la totalidad del problema espacial que plantea la novela. Por ello ofrezco un cuestionamiento acerca de la posibilidad de clasificar a *Laguna* bajo la etiqueta “narco” a partir de la comparación de las diferencias entre la obra de Bisama y los rasgos principales de la narcoliteratura, los que han sido identificados en las últimas décadas por autores como Héctor Abad, Omar Rincón y Felipe Oliver Fuentes, quienes han sido, de cierto modo, pioneros en desvelar las características de esta naciente literatura. Para desarrollar aquel propósito propongo una revisión a partir de la tipología planteada por Danilo Santos, Ingrid Urgelles y Ainhoa Vásquez en el artículo “*La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo*” (2021), en que se plantean los principales rasgos narratológicos que caracterizan los textos clasificados dentro de este género, centrado en la literatura mexicana y colombiana, para abordar también algunas de las diferencias surgidas en los textos surgidos en Chile, pero que, como veremos, tampoco alcanzan a abarcar la complejidad espacial que propone *Laguna*, salvo por el aspecto de la ficción de ciertos espacios fácticos de la realidad, que contribuye a generar una mirada más profunda y real del problema del narcotráfico en aquellos territorios.

En segundo lugar, para abordar la sensación de tensión entre el orden y el caos que caracteriza la mayor parte de los escenarios de *Laguna*, propongo comprenderlos dentro del complejo, y frágil, periodo de restauración democrática en que se sitúa la mayor parte de la

obra de Álvaro Bisama y que, coincidentemente con la situación política del país, contribuye a generar aquella sensación de fragilidad que caracteriza el orden social de aquellos años. Para eso, tomo algunos de los elementos planteados por la profesora y guía de esta investigación Alejandra Bottinelli en su ensayo “*Narrar (en) la “Post”*: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra” (2016), para poder situar la obra dentro de aquel cúmulo de intersubjetividades que se encuentran y reúnen frente a la desoladora sensación de desarraigo que caracteriza aquella década. Junto con eso también me refiero a algunos hitos históricos significativos de aquel período como el llamado *Boinazo* y también los *ajusticiamientos* de agentes represores de la dictadura y el colaborador de Pinochet, Jaime Guzmán, por parte de la facción autónoma del FPMR, con el objetivo de avalar aquella sensación de fragilidad y delicadeza que se manifestó en esta época en las calles de las ciudades chilenas, lo que el mismo autor define en una entrevista como una *cristería de la realidad*, siempre a punto de romperse.

Para finalizar, propongo también la figura retórica del oxímoron como recurso interpretativo de importancia para comprender la tensión entre las dos dimensiones o facetas que estructuran y tensionan los escenarios narrativos en que transcurre el relato, que además, permite comprender la complejidad de un ecosistema urbano diverso y heterogéneo, en constante movimiento en que sus habitantes se desenvuelven constantemente en el conflicto.

Capítulo 1

La primera cara del área citadina

*La noche crece como una negra ciudad,
donde en leyes mudas se basan
las calles que con calles se entrelazan
las plazas que se unen a las plazas,
y que pronto cerca de mil torres tendrán.*

Rainer Maria Rilke (1898)

Laguna es una novela de ficción cuya principal característica -y donde radica la motivación de la presente investigación- es la importancia de la dimensión geográfica y urbana donde transcurren los hechos que son narrados. El relato cuenta la historia de un joven universitario de región, quien viaja por estudios a la ciudad de Viña del Mar durante el mes de febrero del año 1992. En el deambular por una ciudad poblada de turistas, se reencuentra con un antiguo compañero de universidad: el Chino. Es él quien lo invita durante una noche de festival a ver una presentación musical que realizaba constantemente en un bar de calle Valparaíso. Después de la presentación le pide acompañarlo a resolver un asunto. Sin especificar qué tipo de asunto, se ven rodeados de personajes pertenecientes a una agrupación criminal, quienes le encargan a Chino, por una deuda anterior de éste, ir a buscar a Quilpué un paquete y traerlo de vuelta. Entre la confusión y los espectros que acechan la noche viñamarina, terminan en la laguna Sausalito envueltos en un tiroteo que resulta con la muerte de casi todos los participantes. El narrador logra escapar con una mujer perteneciente al grupo y se refugian en una cabaña de Isla Negra donde comienza a dimensionar el trauma, que años más tarde le será posible contar.

Ya desde un comienzo se hace manifiesta la trascendencia que tendrá la situación espacial en el relato, considerando como un primer ejemplo el posicionamiento desde donde el narrador abre el *relato*¹ que sustenta la totalidad de la novela; “*El televisor está prendido.*

¹ Gerard Genette en *Figuras III* (1972) propone este concepto para designar el contenido mismo de la historia, es decir, los acontecimientos en su orden pre-literario (Genette, 77).

Estoy de pie. [...] Detrás de mi vida existe esta otra vida. Viña” (Bisama 11). Dentro de aquella dimensión geográfica y narrativa, el relato se sitúa entre los límites de la denominada Área Metropolitana del Gran Valparaíso -al menos durante la mayor parte del relato- que incluye las comunas de Valparaíso, Viña del Mar, Concón, Quilpué y Villa Alemana. Específicamente entre las comunas de Viña del Mar, Quilpué e Isla Negra se traza el recorrido que realizan los personajes y que permite estructurar el conjunto de situaciones que dan forma a la novela.

1.1 El recorrido

El recorrido es realizado por cinco personajes que he clasificado -con el fin de alcanzar una mayor claridad metodológica, bajo el único criterio de estar presentes en las situaciones de mayor importancia para el desarrollo del relato- como personajes principales: en primer lugar el narrador, quien no es identificado nominalmente y por tanto solo será en adelante denominado así; en segundo lugar *Chino*, un antiguo amigo, ex compañero de universidad, caracterizado principalmente por haberse visto involucrado desde aquel tiempo anterior en la venta de marihuana; en tercer y cuarto lugar Juan y Gordo, dos hombres misteriosos pertenecientes a una supuesta agrupación criminal que se encuentra enfrentada a otra agrupación nueva por una disputa territorial y de poder; en último lugar *Ana*, una mujer joven que también es parte de la agrupación y que acompaña a Juan y a Gordo, la que finalmente logra escapar del fatal desenlace junto al narrador. Estos personajes se ven envueltos en aquella disputa entre bandas rivales -excepto el narrador que es arrastrado a este recorrido por el simple hecho de acompañar a Chino durante una noche de fiesta a solucionar un supuesto problema con unos supuestos amigos-.

Todo parte desde el centro de la ciudad de Viña del Mar, entre la calle Valparaíso -característica por ser el centro de la actividad comercial y también de la vida nocturna de la ciudad- donde se ubica el bar en que Chino se dispone a hacer una presentación musical de tipo *trovadoresca*², el Hotel O'Higgins, lugar donde se reúnen con los otros tres personajes que los guiarán hacia la búsqueda de un “algo” que es necesario conseguir para saldar una

² Relación tangencial con la noción medieval de trovador, pues me refiero principalmente a la figura del cantante adscrito al género musical surgido en Cuba, lo que implica la presencia del cantante y su guitarra.

antigua deuda de Chino. Posteriormente avanzan los cinco en un auto hacia el sector de Reñaca, lugar donde se encuentran con otros tres personajes -entre ellos un reconocido locutor radial cuya severidad y violencia permiten comprender la importancia del sujeto en la dinámica criminal- quienes hacen entrega de un auto a Chino para comenzar la empresa que se le ha encargado. Desde ahí avanzan Chino y el narrador nuevamente a Viña para tomar el camino hacia el interior de la ciudad y dirigirse a la comuna de Quilpué, específicamente al sector de El Belloto, a la casa de Don Willy, hijo de un antiguo militar estadounidense quien les hace entrega de unas armas de contrabando que deben entregar como se les ha encargado. De vuelta hacia Viña se reúnen nuevamente con Juan, Gordo y Ana quienes les indican seguirlos para dirigirse a una fiesta en una casa en el sector residencial del centro de Viña. Luego se dirigen -tras una breve y misteriosa parada en una plaza cerca del sector de Santa Inés- hacia el sector de Sausalito, específicamente a la laguna -o embalse artificial para mayor exactitud- que se encuentra tras el estadio del mismo nombre y donde ocurre el desenlace fatal del relato. Por último, los sobrevivientes del tiroteo, Ana y el narrador, logran escapar con la droga sobrante del fallido intercambio hacia Isla Negra, -con una parada previa en Valparaíso, en la pensión donde vivía el narrador- lugar donde a través del tráfico de la cocaína rescatada en el tiroteo, en el balneario de Cartagena logran sobrevivir un tiempo hasta su final separación.

Este laberíntico recorrido por distintas comunas y provincias de la quinta región es un poco más complejo a lo recientemente expuesto en cuanto a las etapas establecidas con el fin de esquematizar a grandes rasgos las principales paradas del recorrido: existen distintos momentos en el viaje en que el narrador y Chino se detienen por distintos motivos, lo que permite una mirada más precisa del escenario urbano de la ciudad -en adelante el conjunto de comunas entre Viña y Quilpué será denominado así para mayor claridad, al formar parte de un mismo sector citadino, a diferencia de las comunas de Isla Negra y Cartagena-. Del mismo modo que se estructuran las ciudades, algunos escenarios narrativos como, por ejemplo, el Hotel O'Higgins están compuestos por *espacios o lugares*³ intermedios dentro del mismo, tales como un ascensor, un estacionamiento subterráneo. También, por ejemplo,

³ La aclaración de esta diferencia se abordará específicamente en el párrafo subsiguiente

la casa de Don Willy se encuentra dividida en pequeñas áreas como una sala de estar, un patio con autos abandonados o una bodega-taller.

Abordo esta especificidad en aras de poder plantear la complejidad de los distintos escenarios que estructuran el relato; ya sean plazas, baños, cementerios o playas, por nombrar algunos. La ciudad aparece representada en la novela como un área urbana fragmentada en una numerosa cantidad de *espacios* o *lugares* internos que la constituyen y que le dan vida y organicidad a la total complejidad que implica una ciudad moderna o particularmente *sobremoderna*⁴. Para poder otorgar un sustento teórico a las siguientes clasificaciones de aquellos escenarios narrativos, propongo una revisión de la terminología propuesta por Michel De Certeau en el primer tomo del libro *La invención de lo cotidiano, Artes de hacer* (1973).

De acuerdo con esto, el autor propone una distinción entre lo que consideramos un *espacio* o un *lugar*, relacionada al uso que sus habitantes hacen de aquellas áreas que componen el paisaje urbano. En primer lugar, en cuanto a la noción de lugar, el autor propone:

“Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (De Certeau 129).

De acuerdo a la noción de espacio se propone lo siguiente:

“Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. [...] Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada [...]” (129).

Tras esta aclaración podemos establecer con mayor claridad una clasificación para los escenarios en que transcurre el recorrido de *Laguna*. Si bien se desarrolla dentro de la ciudad, entendida como un área urbana compleja y sometida tanto a sus leyes de planificación

⁴ Marc Augé comprende la sobremodernidad como aquel tiempo de sobreabundancia de conocimientos y elementos culturales que en su exceso resultan finalmente en la uniformización y vaciamiento de los contenidos.

urbanística -y por lo tanto, disciplinaria- cuya situación se establece sucesivamente en diferentes espacios operativos y orgánicos de la ciudad, en su mayoría. Como también se sitúan en lugares que carecen de aquella operatividad o movilidad al encontrarse por momentos deshabitados -como puede ser, por ejemplo, el lugar cerca de la playa de Reñaca (Bisama 33) -cabe destacar que si bien existe la presencia de gente en aquel lugar, ésta se encuentra en una posición externa con respecto al lugar específico en que se va a desarrollar la acción, esto se infiere a partir de la música que se escucha desde los departamentos contiguos, o la fogata que se ve a lo lejos, en sí mismo el lugar está vacío-, como también la laguna Sausalito, o la plaza Miraflores. Por esto es que se puede afirmar que además de situarse tanto en espacios como en lugares, se puede apreciar la transformación de lugar a espacio: se llega a un lugar vacío en que los personajes están a punto de romper con la armonía y la coexistencia de los elementos que componen el orden de aquel lugar, para con eso darle sentido, movilidad y operatividad.

Por otra parte, también cabe destacar que el recorrido de los personajes se sitúa en escenarios diferentes a los mencionados y que escapan de la clasificación propuesta por De Certeau, en el sentido de que no logran abarcar ciertas consideraciones como las que propone Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992) en lo que clasifica como los *no lugares*, y que corresponde a:

“[...] por “no lugar” designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunde por eso pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria.” (Augé 98).

De este modo, la noción de no lugar sirve para comprender y clasificar con mayor exactitud ciertos espacios de *Laguna* que la clasificación opositiva de *lugar* y *espacio* propuesta en primer lugar no basta para contener aquellos espacios efímeros, de tránsito o regidos por la dinámica capitalista del comercio y el intercambio de bienes. Como ejemplo de aquellos no lugares, propongo el espacio de la botillería; “*Juan estacionó en una botillería. Ana se bajó. Juan apagó la radio. No cambió el casete. Esperamos unos minutos. Ana volvió con una botella de pisco y una Coca-Cola*” (Bisama 33). En este ejemplo se hace manifiesta la noción

de un espacio temporal y de tránsito, donde aquella *individualidad solitaria* queda suspendida y permanece solo en la ilusión de la transacción implícita que implica estar fuera de un local de comercio -Augé propone el supermercado- que constituye aquellas “redes que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo” (Augé 85).

Otro espacio importante para el desarrollo del relato e interesante para el análisis es el del auto. “*Subí al Lada con él. Me dio hambre. El hambre no era hambre. Abrí la ventana. Tomé aire.*” (Bisama 41). En este caso el Lada es el vehículo en que se traza la mayor parte del recorrido, un espacio de pasaje o de tránsito en que el narrador y Chino se desplazan entre Viña, Quilpué y finalmente a Sausalito. Dentro de él transcurre, incluso, gran parte de lo sucedido en la noche del relato, las historias que cuentan los personajes, las divagaciones y alucinaciones del narrador, corresponde por lo tanto a un espacio y a un estado liminal en que se permite una actualización y reinterpretación de los patrones socioculturales que son subvertidos en una nueva visión crítica que permite una reconfiguración de la visión de mundo de los personajes (Chihu y López 145) que en él se suben. Por otra parte, también cabe la consideración que propone De Certeau respecto a lo que él denomina como *no lugar* y que difiere de la visión de Augé en cuanto el primero considera que el no lugar se constituye bajo la dinámica del *pasar* o del *andar*; “*Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio.*” (De Certeau 116). Ahí radica la complejidad del espacio vehicular del Lada, se puede clasificar bajo aquella noción como un espacio de paso, de tránsito, que funciona solo bajo el anhelo de llegar a otro lugar, y, además, sobre él, la dinámica de habitar un no lugar ajeno, extraño y amenazante supone para el narrador -ya que solo podemos acceder a su experiencia interior- una perspectiva externa desde donde replantearse nuevamente la existencia:

“Me pregunté de quién era el auto. Encontré un pito. [...] Abrí la guantera. Encontré el lápiz de una AFP. Encontré una caja vacía de condones. Encontré una Biblia. Era una Biblia Gedeón. Tapa Azul. A la Biblia le faltaban páginas. Tenía anotaciones. Dibujos. Comentarios escritos con una letra pequeña. No pude leerla. Fumé lo que quedaba de la cola. Era puro papel. [...] Miré la Biblia de nuevo. Los dibujos eran pornográficos. Los hombres tenían cabeza de mono. Les salía sangre del cuerpo. Algunas palabras estaban tarjadas. Algunas palabras estaban subrayadas. Había un mensaje secreto. No lo vi. Las letras devoraron las letras.” (Bisama 44-45)

Por otra parte, la complejidad espacial que presentan algunos de los escenarios narrativos de *Laguna*, permite -y requiere- una clasificación más sutil y que escapa del principio adversativo espacio-lugar que he propuesto anteriormente, al aislar y reunir o yuxtaponer espacialidades conjuntas en un solo escenario narrativo. Parece pertinente clasificar bajo el concepto de *heterotopía* ciertos espacios muy específicos de *Laguna* caracterizados por algunos de los principios que propone Michel Foucault en su planteamiento acerca de los espacios heterotópicos y heterocrónicos en “*Des espaces autres*” (1967). En este sentido, propongo que en algunos de los escenarios en que transcurren los hechos narrados en la novela, se representan espacios heterotópicos o “*utopías situadas, [...] lugares reales fuera de todo lugar.*” (Foucault 3). Por un lado, algunos de los espacios urbanos en que se desarrolla el recorrido, como por ejemplo la playa de Reñaca o la misma laguna Sausalito, se presentan como lugares aislados de la cotidianeidad regular de la ciudad, pero que al mismo tiempo se encuentran totalmente abiertos dentro de ella; aquel sistema de *apertura y cierre* que identifica Foucault forma parte del relato en el sentido de que reciben la circulación de los habitantes viñamarinos comúnmente, ya sea por el tránsito regular de estos o también como lugares de paseo o esparcimiento. Pero, por otro lado, durante la noche -u horas de menor concurrencia-, al encontrarse vacíos, se prestan a ser utilizados como puntos de encuentro para sujetos que realizan actividades ilícitas o criminales. En este sentido, cabe mencionar como ejemplo de esto, fuera de la ficción literaria de *Laguna*, cómo el sector de la laguna Sausalito y el estadio, ha sido un sector históricamente conocido por lo peligroso que resulta el tránsito nocturno en este punto de la ciudad, debido a la soledad que le caracteriza, muestra de eso es el caso de los conocidos “sicópatas de viña” (Caro, El escalofriante caso de los sicópatas de Viña del Mar) o también el caso del “violador de Sausalito” (Baeza, PDI detiene a violador en serie que actuaba en sector de Laguna Sausalito) quienes atacaron a sus víctimas en el sector aprovechando la ausencia de personas en este punto de la ciudad.

Por otra parte, en momentos como la visita a la casa de don Willy (Bisama 50-64) o también la fiesta en Placeres (70-88), el tiempo pareciera detenerse, trayendo a colación aquella yuxtaposición de espacios incompatibles pero que confluyen en uno solo. En ambos ejemplos se da lugar a complejas narraciones por parte de don Willy y de una mujer sin nombre, respectivamente: se cuentan historias de tiempos anteriores que llevan la narración

a un límite exterior más complejo en que se habla sobre otros tiempos, otros espacios en sus respectivas particularidades donde se acumulan circunstancias relativas a un espacio-tiempo ajeno, desde donde es posible interpretar una denuncia del espacio actual desde aquel *contra-emplazamiento* para objetivar y repensar las circunstancias del propio espacio desde donde nace -como la analogía del espejo propuesta por Foucault-, o mejor dicho, “una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme donde no está más que mi ausencia” (Foucault 3).

Consecuentemente, las nociones de espacio, lugar, no lugar y heterotopía son sustanciales para comprender desde una perspectiva teórica los distintos escenarios narrativos en que transcurre *Laguna*, pues, la situación física y geográfica desde donde se abre la narración homodiegética⁵ posee una importancia superior -desde la perspectiva que sustenta esta investigación- a lo largo de todo el contenido narrativo que otorga el narrador, en comparación a otros posibles enfoques de análisis. Por lo tanto, el recorrido es, de cierto modo, el tema central de *Laguna*, pues solo a partir de él, el narrador logra verbalizar por primera vez la magnitud de la tragedia, y de ese modo comunicar su propia experiencia: “*Conseguí otra vida. Traté de contar esto por años. No pude.*” (Bisama 117).

1.2 La ciudad

Después de la revisión de lo que el recorrido de los personajes implica -considerándose este como el ejercicio de desplazamiento que constituye en sí mismo a la novela- podemos concluir la indiscutible importancia del escenario urbano o ciudadano en que el relato se sitúa y desde dónde nace. A partir de aquel escenario podemos proyectar ciertas directrices que guían esta investigación; ¿qué forma toma la representación de la ciudad en la obra?, ¿bajo qué preceptos se estructura esta noción de ciudad?

En primer lugar, cabe mencionar al igual que en el análisis del recorrido, que la ciudad -telón de fondo del relato- se construye a partir de diferentes espacios, lugares, no lugares y espacios heterotópicos que se entremezclan, se acumulan unos contiguos a los otros, e inclusive unos por sobre otros -tomando como ejemplo los diversos relatos contenidos dentro

⁵ Genette propone el concepto de narrador *homodiegético* para describir al narrador que sí se encuentra presente en el relato que cuenta, ya sea como testigo o como protagonista (Genette 299).

de un nivel metadieético⁶ respecto del relato principal -“Recordé la historia de un sicópata que quemaba molinos” (56), “Mi papá trabajaba para una agencia del gobierno de Estados Unidos” (57), “Son de Santiago. Llegaron hace dos años” (91)-, los cuales también se construyen a partir de diversos escenarios narrativos en que se sitúan aquellas narraciones: los más importantes e interesantes dentro de la novela corresponden a la historia que cuenta Gordo sobre el final alternativo de Luis XVI (97-108) o la historia que cuenta la mujer de la fiesta sobre los orígenes de la ciudad como un gigante dormido que aún merodea a través de los sueños de las personas (74-81). Por lo tanto cabe afirmar que la constitución del área citadina en *Laguna* se representa literariamente de esta forma, como un telón de fondo abigarrado de fracciones particulares de espacio -en el sentido de un espacio habitado, orgánico y operativo (el Hotel O’Higgins por ejemplo)-, de lugar -dispuestas a contener la movilidad y operatividad propias de sus habitantes (la playa de Reñaca)-, de no lugares -referentes principalmente a lugares comerciales de paso y de consumo (la botillería)-, como también espacios liminales de tránsito hacia un destino por alcanzar donde se reconfigura la visión de mundo (el Lada) -, y de espacios heterotópicos -donde se yuxtaponen y se acumulan espacios externos al relato, desde donde se cuestiona y se objetiva el espacio original (la laguna, la casa de don Willy)-.

En segundo lugar, la ciudad, como una representación simbólica y literaturizada dentro de la novela, se sostiene principalmente en cuanto a los *espacios* -operativos y heterogéneos- que denotan un ambiente urbano vivo, gozante de una organicidad peligrosa a causa de los hechos que suceden dentro de ella y la que sus habitantes le otorgan a partir del mero ejercicio de habitar una ciudad apta y ordenada para ello, a pesar de las transgresiones y rupturas que los ciudadanos hagan de tal espacio. Para comprender en profundidad y con mayor exactitud cómo funciona la estructuración de aquella noción citadina operativa y transgresiva, se hace necesario nuevamente volver a Michel De Certeau en cuanto a los preceptos de *uso* y *habitabilidad*.

De Certeau ofrece en un comienzo la noción de ciudad desde la perspectiva urbanística de Françoise Choay, quien entiende el concepto desde una visión institucional

⁶ Genette propone el concepto *metadieético* para designar aquel nivel que se encuentra por debajo del relato primero, es decir, un relato dentro del relato principal. (Genette, 287)

cuyo fin totalizante y regularizador sirve para comprender administrativamente un espacio estático y ordenado (Choay 161), a esto denomina el *discurso utópico* de la ciudad. Utópico en el sentido que en la planificación, aún no se asume a la ciudad como un espacio habitado, cuyas maneras de *hacer*, propias de sus habitantes que la viven y transitan, la alejan considerablemente de aquella totalización homogénea -y por tanto utópica-, pues surgen, lo que él denomina, *resistencias* u *opacidades* frente a aquel orden, y que refieren principalmente a las prácticas cotidianas que aquella ordenación racional no logra contener. La *ciudad-concepto* se degrada (De Certeau 107), en el sentido en que aquel concepto pierde su claridad frente a las apropiaciones particulares de una sociedad que escapa y desvía el uso propiamente planificado que se hizo de aquel espacio en términos de planificación urbanística, pues se encuentra habitada, por sujetos reales, diversos y heterogéneos que adaptan el espacio a su medida y de acuerdo a sus propias necesidades. Esta misma degradación del concepto ocurre en *Laguna*. Sus personajes transitan la ciudad de acuerdo a sus necesidades, a su propio ritmo y según la experiencia que la misma ciudad les ofrece: “Un perro nos siguió. El perro tenía el pelo café claro. El perro me mordió. No vi mucho. Me atacó en silencio. No avisó. Me clavó los dientes en la canilla. Rajó la mezclilla del pantalón. Gruñó mientras lo hacía. Le pegué una patada. Salió corriendo.” (Bisama 25).

Respecto a este transitar ciudadano que los personajes realizan, propongo la comparación con las *retóricas caminantes* que propone De Certeau y que interpreta a partir de la asimilación de aquel andar con las prácticas propias de los procedimientos retóricos del lenguaje, en el sentido de la estructuración realizada dentro de un plano simbólico (De Certeau 112) y de la expresión ejercida de aquel procedimiento. Aquel ejercicio de un procedimiento retórico, es lo que denomina *uso*: “*El uso define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma*” (112), por lo que comprender retóricamente el recorrido de *Laguna* sirve también, junto a la noción de *habitabilidad*, para comenzar a comprender cabalmente la transgresión del ordenamiento de aquellos elementos urbanos que componen la espesura del panorama urbano, desviados de aquel “sentido literal” que implica un orden totalizador y planificado de aquel urbanismo panóptico que modela y planifica *a priori* las formas de habitar las ciudades. De Certeau rescata, de lo propuesto por el filósofo y urbanista Jean-François Augoyard, las figuras de estilo, en términos retóricos, del andar urbano; las figuras de sinécdoque y asíndeton (113)

permiten comprender cómo el recorrido de *Laguna* también se estructura retóricamente a partir de la fragmentación, la elisión y la comprensión de un *continuum* urbano a partir de lo que el relato permite aprehender, -es decir, a partir de las etapas o fragmentos narrados, ya sea de espacios, lugares, no lugares y heterotopías- la ciudad como una totalidad funcional y vívida tan solo apreciando atisbos soslayados de aquella vitalidad.

Este tipo de *prácticas microbianas*, como las denomina De Certeau, corresponden al objeto del estudio urbano y ciudadano que propongo sobre *Laguna*, pues son transversales a todo el relato: sus personajes habitan el espacio de acuerdo a sus propias necesidades creando sus propios espacios de habitabilidad a través de distintos mecanismos. Por ejemplo, otorgando sentido a aquellos espacios a partir de significaciones toponímicas, o míticas incluso, y que corresponden vívidamente a las prácticas de espacio que escapan del orden totalizador del discurso utópico urbanista. Tomo como ejemplo el caso de la historia del necrófilo de Quilpué (Bisama 45-46), recurso bajo el cual se otorga una clara significación macabra al cementerio de la comuna, pero que de igual modo sirve como una apropiación orgánica y simbólica de aquel espacio, y que claramente escapa de cualquier tipo de orden o planificación que se quisiera instaurar (o haber instaurado) sobre aquella *tierra santa*. Aquel ejemplo del ejercicio a través del cual los sujetos habitan el espacio, constituye una dinámica de habitabilidad -si escapa o no de ciertos límites morales de la sociedad escapa del presente análisis, aunque sí se podría afirmar que quizás el contenido de aquellas mitificaciones también comunica ciertas visiones de mundo arraigadas y propias de una sociedad en decadencia- que permite a los sujetos apropiarse simbólicamente de un escenario urbano en aras de formar parte de él, de habitarlo, del mismo modo que el uso permite representar y narrar una forma de habitar y andar en la ciudad.

A partir de la operatividad transversal al escenario urbano de la ciudad, percibida en los escenarios narrativos en que transcurre *Laguna*, podemos concluir cómo la representación de aquella totalidad urbana queda establecida en la novela, de modo que es posible percibir la existencia de una ciudad en constante movimiento y habitada por sujetos que hacen uso de la espacialidad de aquel telón de fondo. Los habitantes ejercen distintas formas de ocupar la ciudad de acuerdo a sus propias experiencias, por tanto, aquella estructura organizada y planificada urbanísticamente, es transgredida en la medida en que las personas la recorren y

tergiversan así, aquel orden totalizador planificado desde el poder -ya sea municipal o nacional- de acuerdo a diversas dinámicas relacionales, apoderándose, dando uso y, por ende, habitando la estructura urbana.

El constante enfrentamiento de fuerzas y movimientos visibles e invisibles que dan vida a la ciudad, se apodera de la cotidianeidad de los lugares que la constituyen, por lo que el espacio solo existe gracias a la utilización de aquellos lugares, el discurso utópico de la ciudad queda obsoleto y se actualiza de acuerdo a cómo se permite ser transgredido. En el caso de *Laguna*, esta transgresión se materializa trágicamente al final del relato, en la laguna, cuando la muerte absorbe a la mayoría de los personajes. Pero, si bien resulta evidente en esta parte, la violencia comienza a extenderse dentro del relato de manera progresiva, hay distintas huellas que van marcando un rastro de cómo la violencia y la muerte se acercan y se adentran en él. La ciudad, por lo tanto, constituye el escenario de un sistema social establecido y normalizado presto a ser vulnerado progresivamente a partir de la fragmentación y diversificación de sus espacios y sus habitantes como afirma David Harvey en su libro *Ciudades Rebeldes* (2012): “Los resultados de esta creciente polarización en la distribución de la riqueza y el poder están indeleblemente grabados en las formas espaciales de nuestras ciudades” (Harvey 36).

La transgresión del orden urbano, por lo tanto, es la consecuencia del sistema social que las produce, la desigualdad de recursos y oportunidades obliga a los habitantes a resolver sus conflictos a través de aquellas *triquiñuelas* disciplinarias que menciona De Certeau, a través de las cuales los habitantes ponen a su servicio el orden de la ciudad y desde donde sacarle provecho. De ahí nace el título de este primer capítulo, la primera cara de la ciudad corresponde a aquel orden urbanístico dispuesto a ser recorrido de cierto modo establecido pero que, cómo veremos, se opone a las necesidades de sus habitantes, lo que les lleva a resolver en serias modalidades de emprendimiento y acción, aunque eso vaya en contra de límites morales y también legales.

Capítulo 2

La contracara del panorama urbano

*Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos,
en la puerta golpeaban.*

Federico García Lorca (1928)

Ya habiendo revisado la importancia de la localización espacial y geográfica que atraviesa el relato de *Laguna*, corresponde, en la presente etapa, adentrarse en el desarrollo y la comprensión de aquella dimensión en que se relegan los aspectos principales de la novela y que constituyen la otra mitad de la enunciación narrativa. En primer lugar, me refiero a la espacialidad citadina mencionada, representativa de un orden urbanístico, que, como vimos, se transgrede a partir del *uso* que los habitantes dan a los espacios y lugares que transitan, y que dejaría obsoleto aquel discurso urbanístico utópico de la ciudad. En segundo lugar, en cambio, la enunciación que comprende todo el relato de *Laguna* se construye sobre el lado anverso, sobre aquella otra dimensión oculta manifestada, en ocasiones, en la cotidianeidad y orden urbano, la transgresión misma del discurso urbanístico: un discurso de la ciudad opuesto, que tiende progresivamente hacia un orden distópico, el que además avecina y advierte constantemente sobre la muerte como un horizonte próximo.

Desde la misma inauguración diegética del relato, que sirvió como ejemplo en el primer capítulo, para identificar la importancia de la situación espacial desde donde comienza la narración, podemos desprender de la segunda parte del fragmento una perspectiva que permita comprender aquella contraposición latente en la localización geográfica que estructura la novela: “El televisor está prendido. Estoy de pie. [...] Detrás de mi vida existe esta otra vida. Viña” (Bisama 11). Si la ciudad está situada específicamente a espaldas del punto desde donde se sitúa el protagonista, podemos inferir que, desde la perspectiva contraria, es el narrador y la habitación desde donde enuncia el relato quienes se ubican

efectivamente a espaldas de la ciudad de Viña del Mar. Esta visión es importante para introducir el análisis de la dinámica situacional y narrativa sobre la que se construye *Laguna*. En adelante, los hechos que constituyen el relato se situarán en una dimensión, tanto espacial como temporal, opuesta o subyacente al espacio visible y principal de los escenarios urbanos donde acontecen.

Para poder comprender la dinámica situacional sobre la contracara espacial, temporal y como veremos, cultural, desde donde se inscribe el relato, es necesario desplegar un análisis bipartito que permita percibir cómo desde aquel lado B⁷ de la contraposición fundacional de la novela, gradualmente comienza a asomarse la violencia en aquellos espacios que la constituyen, a través de distintos guiños textuales, hasta el advenimiento completo del caos y la muerte hacia el final de la narración en el escenario narrativo de la laguna Sausalito. Para ello es preciso seguir, en primer lugar, junto al recorrido que realizan los personajes, aquellos actos significativos, que permiten ir descubriendo cómo el relato se sitúa en esta contracara urbana, los que de un modo progresivo comienzan a advertir acerca de la oscuridad⁸ que acarrea la violencia. Además, propongo la distinción de cinco etapas principales que permiten distinguir esta progresión en la aproximación de la violencia, en curso hacia la oscuridad total o la muerte.

2.1 *Take a walk on the wild side*

Desde el principio se hace evidente, como mencioné anteriormente, la situación del narrador en esta habitación desde donde se inaugura el relato, a espaldas de la ciudad de Viña. A partir de eso, se podría afirmar que desde el comienzo se nos sitúa en una espacialidad física opuesta a la ciudad. Pero además de ese ejemplo ya mencionado, esta contraposición es transversal en *Laguna*, pues además de la locación física y geográfica, desde la lectura nos situamos constantemente desde una *subjetividad outsider* que el narrador manifiesta desde las primeras páginas: “1992. Febrero. Estoy fuera de lugar. Vengo del sur.

⁷ Propongo la referencia popular de “Lado B” en relación con la cara alterna de los antiguos discos de vinilo en la cual quedaban relegadas las canciones que no poseían una pretensión comercial.

⁸ En adelante, articulo este concepto de oscuridad como figura relacionada con la muerte como la oscuridad que se introduce progresivamente en el relato, como un ente que parece estar siguiendo dicho recorrido y que, además, se asoma constantemente durante el trayecto.

Vivo con lo mínimo [...] Llamé a varios compañeros por teléfono. Nadie respondió. Ninguno de mis amigos estaba en la ciudad. Caminé como un fantasma” (12-13), caracterizada por esta sensación de extrañeza que lo ubica fuera de lugar y según la cual se estructura esta habitabilidad de la contracara de la ciudad y del universo en que se contiene la narración. Posteriormente el narrador menciona la pieza en que vive tras su llegada a la ciudad: *un cuarto cerca de tribunales* en donde se escucha constantemente la discusión de una pareja de veraneantes en el cuarto contiguo, lo que propongo como una primera aproximación de aquella oscuridad que encarna el caos y que aún no entra en contacto con el protagonista, y que por el momento se mantiene fuera de escena, pero se hace escuchar. Junto a esa primera aproximación propongo un segundo ejemplo en que se sigue aproximando la oscuridad, el del tío dueño de una mueblería en la que se desempeñaba habitualmente el narrador, quien constantemente contaba historias familiares que consistían exclusivamente en tragedias. La oscuridad sigue estando presente, aún de forma ajena y sin entrar directamente en la historia, pero de todos modos en un acercamiento constante.

Más adelante, cuando Chino y el protagonista se dirigen hacia el hotel, sucede un hecho llamativo:

“Un perro nos siguió. El perro tenía el pelo café claro. El perro me mordió. No vi mucho. Me atacó en silencio. No avisó. Me clavó los dientes en la canilla. Rajó la mezclilla del pantalón. Gruñó mientras lo hacía. Le pegué una patada. Salió corriendo. [...] Sangre. Manchas de sangre. Un tajo en el pantalón.” (25).

Es interesante dentro del proceso gradual en que la oscuridad comienza a extenderse en el relato y aproximarse hacia los personajes, pues este acto es el primero en la novela en que la violencia entra en escena. Antes de eso la violencia solo era eterna: en las historias del tío y con la pareja en la pieza contigua si bien se atisba aquella oscuridad que se aproxima, son externas, ajenas. Es en este punto cuando entra en juego directamente y muerde, literalmente, al protagonista, quizás como una primera gran advertencia, pues sucede justo en el momento en que se dirigen al hotel caminando por la calle Tres Norte.

Uno de los aspectos principales que estructura lo que en adelante llamaremos el *habitar outsider* como realización y ejercicio de aquella subjetividad desde la que se habita esta contracara de los espacios, es el no menor hecho del Festival de Viña sucediendo durante la noche en que se desarrolla el relato. Este motivo posee un alto valor de análisis para

comprender la situación de la narración desde la cara opuesta del panorama urbano, pues todo el contenido del relato pareciera estar velado -desde la perspectiva cultural interna del universo en que el relato se desarrolla- por la presencia de este estamento cultural y social de corte hegemónico. Fuera de la ficción novelesca, en la historia de Chile, desde el periodo de la dictadura cívico-militar, este festival ha servido como un mecanismo de distracción similar a un escaparate cultural en que se exhibe, a partir de una delimitación en términos nacionales, desde dentro hacia afuera, “lo mejor” de la cultura chilena. Es decir, como una exhibición de la cultura hegemónica de acuerdo a un *status quo* que, siendo funcional al modelo político y económico, permita mantener a raya cualquier tipo de manifestación artística y social a causa de la excesiva difusión mediática por la que el Festival de Viña se caracteriza. Por eso es interesante comprender la importancia de aquel panorama en la forma en que el autor sitúa discursivamente la existencia de sus personajes fuera de aquella hegemonía cultural y social, y donde los hace transitar.

En este sentido, considero como un aspecto relevante el hecho del festival como una “palanca” teórica que permita asemejar este fenómeno a lo tratado por Deleuze y Guattari en *Kafka: Por una literatura menor* (1975)⁹. Por esto, me permito afirmar que en *Laguna* sucede un fenómeno similar salvo que, en vez de la lengua, lo que se reterritorializa es una cultura externa y ajena a aquel estándar hegemónico, que permite la expresión colectiva de ciertos sectores sociales desplazados, incapaces de manifestar un contenido cultural al estar, este contenido eclipsado por lo que el Festival de Viña transmite, pues:

“lo que permite definir la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor. Solo a este precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos.” (Deleuze y Guattari 32).

Con esto se cumple la primera característica propuesta por Deleuze y Guattari para clasificar la obra de Kafka como una literatura “menor”: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (28).

⁹ Me refiero a la cuestión lingüística que se vive en Praga en la época de Franz Kafka y que para este autor sirve como un motivo que permite *reterritorializar*, a través de la expresión literaria, una lengua a la que los judíos de Praga han sido sometidos: el alemán hablado en Praga, que a principios del siglo veinte corresponde a una lengua alejada de aquella *territorialidad primitiva* checa de la que sus habitantes han sido desplazados a causa de la instauración de un sistema político junto con una lengua supuestamente común, el alemán. Perteneciente a una minoría que detenta el poder político y que la instaura como una lengua oficial, burocrática y artificial definida por ambos autores como una *lengua de papel*.

Así, aquella “palanca” teórica que propuse para poder asemejar el fenómeno de la lengua con el fenómeno cultural de Viña del Mar, permite la expresión, en *Laguna*, de un grupo minorizado de la sociedad chilena de principios de los noventa: una juventud universitaria que no pertenece a sectores privilegiados de la economía nacional y que se desenvuelve en las calles como modo de escape y de habitar la ciudad desde aquella *subjetividad outsider*. “No me interesaba el festival: No sabía quién venía. Mi abuelo lo veía siempre. Trasnochaba.” (Bisama 27).

En este sentido también se instala el espacio del Hotel O’Higgins, que también funciona como una representación física de las dinámicas sobre la que se extiende esta *reterritorialización* cultural y donde se esconden y transitan los sujetos que transitan externos al fenómeno cultural preponderante. En este hotel es desde donde comienza todo el periplo de ambos personajes. El espacio está representado de forma muy compleja y bajo el modelo de estructuras intermedias dentro de él, que sirven de cabida para la asociación de los cinco personajes principales. Es ahí donde se reúnen todos por primera vez en el relato y transitan entre distintos niveles de su interior, al comienzo el protagonista solo espera afuera, mira a la gente reunida a las afueras del hotel para lograr ver a sus artistas favoritos, un carabinero que pide un cigarro, una niña que espera sentada en el suelo por una artista que no aparece, hasta que logra pasar hacia adentro de las vallas instaladas afuera e ingresar.

El ascensor y el subterráneo del hotel se relacionan de manera opuesta al bar -lugar de una sociedad perteneciente a una élite, económica y cultural-. En ambos lugares, adversos, es donde se inicia la acción del relato, donde comienzan a moverse los engranajes que llevarán a los cinco personajes en dirección al caos, al contrario del bar, donde las conversaciones no logran ser escuchadas, tampoco la música y todo parece ser absorbido por la ambigüedad y densidad del humo. En el subterráneo ambos personajes abordan el Lada para llegar posteriormente a Reñaca. En este espacio heterotópico, como ha sido clasificado por adscribirse a aquel sistema de apertura y cierre donde se sitúa, sucede el tercer acto principal de relevancia en el avance y aproximación de la oscuridad en el relato, pues aquí la violencia también se manifiesta explícitamente en este caso sobre Chino quien es golpeado en dos ocasiones. En este espacio es donde comienza la empresa encargada a ambos personajes, y de donde ya parece no haber vuelta. Aquellas dinámicas de habitabilidad y de

violencia son las que alberga este espacio en el transcurso breve de un par de minutos, en los que finalmente se le encomienda a Chino el encargo que debe realizar, y desde dónde parten a un viaje sin retorno, al menos para la mayoría.

Durante el paso de ambos personajes por El Belloto, en un local de pollos asados, un local desvencijado y de poco glamour el protagonista logra llevar la narración hasta el modesto baño trasero donde, desde su *subjetividad outsider*, se permite cuestionar su propia apariencia alucinando a causa de la marihuana, y además de recordar la historia del necrófilo, logra, por ejemplo, fijarse en las marcas del espejo. Estos hechos permiten percibir la escisión desde la que el protagonista habita aquellos espacios situándose siempre desde aquel Lado B de la espacialidad que subyace al relato, donde se permite cuestionar la realidad y expresar su propia interioridad, al menos para sí mismo: “Me pregunté de dónde venía esa sangre. Si había un camino directo del ojo al corazón. Un río interior. [...] Me volví una mancha.” (45-46). Esta misma situación espacial se manifiesta en la casa de Don Willy, que es usada por la organización o el club, como una especie de bodega y desde donde debían retirar el encargo hecho por Juan y los demás, el cual corresponde al bolso lleno de armas -que por lo demás resultan ser falsificaciones de fusiles y revólveres- y que funciona como elemento de intercambio al final del relato, pues la narración aborda detalles y elementos situados fuera del espacio principal: los pasillos, las fotos, los patios interiores,.

En el regreso a Viña, ambos personajes transitan por espacios en que la vida cotidiana de la ciudad -tanto en Quilpué como en Viña del Mar- se suspende para dar paso a la exhibición de la vida nocturna de aquellos espacios ciudadanos -parejas peleando, personas bebiendo, apariciones fantasmagóricas- que nuevamente nos muestran aquella contracara de la ciudad, mientras avanzan por una ciudad oscura, cuyas luces ya no brillan, como brillaban prometedoras las provenientes del circo antes de iniciar el recorrido (26). En aquel momento ya todo está apagado, incluido el festival que también ha terminado y cuyos asistentes vuelven a casa. Bajo esta relación de las luces apagadas en todos los escenarios -ricos y pobres- que se establece para evidenciar cómo la ciudad ya ha entrado en otra etapa, más avanzada de la noche, sirve para ejemplificar el concepto de oscuridad cómo se sigue extendiendo progresivamente sobre el escenario urbano. En este punto, ya es evidente que la

ciudad se ha tornado literalmente oscura, dando paso a la etapa siguiente de la novela en que aquella oscuridad terminará por absorber totalmente a los personajes.

La fiesta, otro espacio importante en el relato, se sitúa en una casa de algún sector residencial de la ciudad. La casa -en la que hay varias personas, hay música, restos de comida y alcohol- corresponde a un complejo espacio -al que sus habitantes le dan uso, bajo las dinámicas sociales y culturales propias de una fiesta- estructurado por diferentes micro lugares, también espacios heterotópicos, dentro de él en los que se sigue desarrollando la fiesta (o no). Algunos lugares vacíos como el patio o el baño son parte de la casa, pero no precisamente parte de la fiesta, aunque formen parte del recorrido efectuado por los personajes. Otros espacios repletos de gente como la cocina y el living corresponden a la fiesta como tal y, como veremos, solo sirven como espacios de paso para el protagonista y el resto de personajes, quienes se encuentran a la espera de que algo pase, aunque no sepan bien qué es. Por su parte, el protagonista pone atención en aquellos aspectos que escapan de la visión “oficial” que se podría tener de una fiesta, pues, por ejemplo, la figura de un crucifijo en que se adorna con luces rojas la cara de Jesús, da cuenta de cómo los símbolos se encuentran trastocados. La cultura religiosa funciona como una muestra de la inversión de valores a la que se ven sometidos, tanto los asistentes como la casa en su espacialidad total. De la comida solo quedan restos añejos, los hielos se encuentran derretidos y un mal olor recorre todo el espacio, Además de que “No había muebles. Las mesas y sillas eran de plástico.” (70), lo que permite inferir que la casa no es una casa común, sino que se encuentra deshabitada.

En el patio, el protagonista es recibido por Ana, y a otra mujer quien cuenta una historia sobre un origen mitológico de la ciudad de Viña del Mar. Hasta ese momento el patio se encuentra vacío, pero luego se acerca una pareja quienes se ubican en otra banca alejada. Al estar vacío la mayor parte del tiempo, el patio se revela como un espacio situado al margen de la fiesta, donde la gente mantiene conversaciones que adentro, por la música quizás no serían posibles. Luego el protagonista y la otra mujer, se trasladan hasta el baño, en aquel espacio, relegado de la espacialidad principal donde se sitúa la fiesta, es donde se confinan aquellos actos inclinados a la lujuria y los excesos: la sangre, los fluidos, la droga, las

manchas en el espejo son la clase de elementos que constituyen el decorado de aquel micro espacio.

Como propuse anteriormente, la casa es un espacio complejo constituido por múltiples micro espacios, micro lugares y espacios heterotópicos, a través de los cuales los personajes transitan y se mantienen. Si bien, todos participan -de un modo u otro- de la fiesta, con las dinámicas que aquello implica, para el lector -quien solo puede conocer los hechos gracias al relato del protagonista- la mayor parte de esta fiesta transcurre en aquellos espacios “vacíos” como el patio y el baño, que es donde transcurren los hechos más importantes para el relato y que nuevamente nos sitúan en la contracara del espacio principal. Los otros espacios atestados de gente -la cocina y el living- producen una molestia en el protagonista, donde el hastío por la música y por las drogas absorben tanto a Chino como al narrador, quienes se han visto arrastrados y coaccionados para llegar hasta ahí. De la misma manera que en el resto de la novela, el pasaje de la fiesta se desarrolla principalmente en aquel lado B de la misma, siguiendo el desarrollo de lo que he llamado el *habitar outsider* que caracteriza el recorrido de *Laguna*.

Posteriormente en Sausalito, específicamente la laguna contigua al estadio, será el escenario más importante de la novela y que incluso le da su nombre: *Laguna*. Este lugar es donde se da el encuentro entre las bandas rivales que disputan una guerra territorial sobre la ciudad de Viña del Mar, por definir qué banda lidera la ciudad y si tiene el poder de desplazar fuera a la banda líder anterior, como es el caso. Desde la llegada, el protagonista describe el lugar como un ambiente oscuro y fétido, el agua es negra y parece estar podrida, muerta. Ya los personajes han llegado al punto cúlmine donde la fatalidad está a punto de llegar, la oscuridad tras su largo advenimiento llega por completo y abraza a la mayoría de los personajes: Chino, Juan, Gordo, Ravani, y los otros cinco acompañantes de este último. La oscuridad y la violencia se apoderan fatalmente de todo el espacio tras el tiroteo entre ambas bandas, Ana y el protagonista se salvan y logran huir con la droga que aquella banda rival estaba dispuesta a intercambiar por las armas entregadas por don Willy.

Es interesante cómo la laguna es el escenario decisivo del relato y que, junto con eso, también se sitúa en el lado B de la ciudad, pues es un lugar que no pertenece a la ciudad como tal, se ubica en un límite fuera de la cotidianeidad de la mayoría de los habitantes, al menos

de los turistas que representan aquella cultura hegemónica definida por el festival y la que representan. Esto último también queda representado por el hecho de estar cerca de los corrales donde se guardan los caballos y los coches Victoria, un antiguo atractivo turístico de la ciudad, del cual solo queda el constante olor de la bosta de caballo. Oscura, mal oliente, con un aire pesado y vacía, así se representa en la novela la laguna, el lugar de muerte donde, posteriormente el fantasma de Chino también se aparece cruzando el agua. Claramente no es posible comprender la laguna como un lugar demostrativo de la vida turística de Viña del Mar durante el verano y la temporada de festival a partir de la representación que el narrador ofrece de ella, pues escapa a cualquier tipo de orden urbanístico de comportamiento y da lugar a la actividad criminal de la ciudad representada como un oculto punto de encuentro de bandas criminales, y donde finalmente termina por ser afrontada por el caos y la oscuridad.

En última instancia, nos enfrentamos al final de la novela, situado entre las comunas de El Quisco -específicamente en Isla Negra- y Cartagena hacia donde el protagonista y Ana logran escapar de la tragedia vivida en Sausalito. Es una cabaña donde permanecen entre una o dos semanas, difícil saberlo pues el protagonista afirma: “Perdí el sentido del tiempo” (116). Desde la cabaña, ambos personajes se mantienen vendiendo la droga que logran rescatar desde la balacera en Viña del Mar, como se menciona, en el balneario de Cartagena ubicado aproximadamente a 15 kilómetros de Isla Negra. Es en el espacio de la cabaña, donde el protagonista se siente atrapado debido al consumo de droga y el shock post traumático que le produce la balacera donde ve morir a nueve personas, como también en que ambos personajes se separan, para así seguir sus caminos e intentar volver a sus vidas y desde dónde se finaliza el relato completo que sustenta a la novela. Como manifiesta el narrador, le es muy difícil volver a su propia casa -la de sus padres-, a recuperar una vida tras el trauma que le ha significado ver la muerte de cerca. Recuperarla es imposible, pues afirma: “Conseguí otra vida. Traté de contar esto por años. [...] Esa noche me dejó vacío.” (117). Tras el relato, la narración vuelve a la habitación en que comenzó, mirando la televisión, ahora entre los juguetes de los hijos del personaje y con la mordida del perro de esa noche ya completamente cicatrizada, lo que implica el paso de varios años desde aquella noche fatal.

2.2 Etapas del advenimiento

Tras la revisión de los espacios y lugares de la novela, que situados en esta contracara o Lado B de la cultura oficial y del orden urbanístico que determina la cotidianeidad para los habitantes de la ciudad, podemos establecer cuatro etapas en que propongo ordenar, lo que he llamado, el advenimiento de la oscuridad: aquel caos que se contrapone y enfrenta a las fuerzas de orden, manteniendo así constantemente el equilibrio de una ciudad regida -la mayor parte del tiempo- por un orden disciplinario que asegure la estabilidad para los habitantes, en favor de la constante búsqueda del progreso de toda aquella sociedad *sobremoderna*, pero que como vimos en *Laguna*, aún logra superar el orden e instaurar el dominio del caos en instancias particulares. Este caos implica oscuridad, la violencia y la muerte que se van apoderando del relato y su protagonista de manera progresiva, acechan y se acercan de a poco hasta ir “mordiéndolo las piernas”, para finalmente apoderarse de todo el panorama y así volver nuevamente a la normalidad, al orden, en un círculo vicioso de orden y caos que caracteriza a la sociedad chilena como ha quedado representado en la novela. Este advenimiento se desarrolla gradualmente a través de las siguientes cuatro etapas en que, como veremos, el caos permanece fuera del relato hasta apoderarse de él por completo:

1. La pieza de la pensión en que reside el protagonista al comienzo del relato. Las discusiones de una pareja se escuchan al otro lado de la pared, no se reconocen por completo. Todavía la violencia se mantiene externa y no entra en escena, y aunque va *in crescendo* -de la discusión se pasa a los gritos, y así a un golpe- aún no entra en contacto con el narrador.
2. La mordida de un perro callejero en el sector de Tres Norte. Este parece ser un aviso, la primera entrada en escena de la violencia, como una mordida rápida y sin aviso. Aparece por primera vez la sangre y el dolor al romperse la piel y también el pantalón. Posterior a eso la oscuridad no vuelve a aparecer inmediatamente, y por eso propongo la mordida como una especie de aviso.
3. El encuentro con el locutor de radio en el sector de la playa en Reñaca. Aquí la violencia aparece y se manifiesta de forma directa y evidente. Desde este punto en adelante ya no caben dudas que el relato está presto a avanzar por los derroteros del crimen y la violencia en una ciudad en constante

movimiento. Los golpes hacia Chino, el encargo, el tono con que los personajes se refieren a Chino y al narrador le dan a entender que en realidad estas personas no tienen la mejor de las intenciones para con ellos.

4. La laguna. Último estadio de la manifestación de la violencia en la novela. Aquí la oscuridad evoluciona a un nivel superlativo y es donde la muerte en su totalidad entra en el relato para cambiarlo por completo. Es la etapa más importante y la más absoluta de acuerdo a la progresión bajo la que la violencia se extiende en la historia, la absorbe por completo, para después volverla a soltar y dejar escapar al narrador quien logra contarla.

2.3 Fade to black

Para comprender mejor la oscuridad, la violencia, que, latente durante todo el relato, finalmente logra apoderarse de la realidad urbana regida por el orden, situada en la cara oficial de su propia espacialidad, es preciso detallar en qué consiste el enfrentamiento o la “guerra” que origina toda la situación y trae consigo la muerte, qué sentido tiene el enfrentamiento y qué significación adquiere en la representación del panorama urbano que se extiende durante el relato.

En primer lugar, se hace necesario aclarar cómo y por qué los personajes se ven arrastrados hacia aquella oscuridad -manifestada en la etapa final del advenimiento que se extiende progresivamente hacia el relato- que resulta en la muerte de casi todos los presentes en la laguna. Como explica Ana: “Hacemos amigos [...] Arreglamos cosas. El Juan quiere estar en buena con ellos. Y con su amigo.” (91), el conflicto se reduce a dos bandos o agrupaciones criminales que se disputan el liderazgo, y, por tanto, el territorio de la ciudad de Viña del Mar:

“Hay una guerra. Viña no es el mar. Viña son los cerros. [...] La verdadera ciudad está acá. La guerra no es una guerra. No está declarada. Nadie quiere hacerlo. Nadie quiere decir nada. Nosotros tenemos nuestra parte del mapa. Nuestro feudo. Lo tenemos hace tiempo. Lo negociamos. Hicimos acuerdos. Ellos quieren todo. No respetan los acuerdos.” (92)

Ana pertenece junto a Juan y Gordo -incluyendo con eso a Chino, que es arrastrado y forzado a cumplir con el cometido de las armas por estar en deuda con estos dos personajes,

que se ubican en un nivel superior dentro de la estructura de poder de la agrupación- al bando liderado por el tío del locutor de radio que aparece en el sector de la playa en Reñaca (39), grupo que se caracterizaba en tiempos anteriores, por “mostrar respeto” y por intentar imponer un “imperio del orden” sobre la ciudad, en términos criminales. Ese club representa el sector más tradicional y conservador de los bandos enfrentados en la disputa por el control territorial, y al que quedan adscritos el narrador y Chino, a diferencia del bando rival de “estos cabros” como los describe Ana, quienes provienen desde Santiago y llegan a Viña dos años antes de los hechos que constituyen la narración.

Ellos, a diferencia del bando conservador “No tienen respeto [...] Tienen otra lógica” (92), son jóvenes -de la edad del narrador- y visten a la moda, no demuestran el mismo tipo de respeto por las tradiciones y las jerarquías de antigüedad y son quienes están disputando el liderazgo, amenazando la estabilidad y la superioridad de “el Club”. En la guerra que ambos bandos llevan a cabo, los jóvenes superan en violencia al bando conservador y por lo tanto se negocia una salida al conflicto y como gesto de agradecimiento por el acuerdo, pretenden llevar las armas como obsequio “de buena voluntad”. En aquel intervalo es donde ocurre la tragedia, ya que *irracionalmente* el bando liderado por Ravani dispara a Chino por la supuesta estafa o deuda que tenía con Juan, y por ende con el grupo completo, lo que demostraba la pérdida de fuerza de la facción del bando que este último lideraba. El locutor de radio -o el sobrino- fue quien entregó a Juan, Chino y Gordo en aras de quedar adscrito al bando más joven, y por lo tanto, más poderoso: “Este huevón del Chino te estafó. Él era la prueba. Ya están viejos. No tienen fuerza. Tu momento pasó, dijo. [...] El sobrino te vendió. Ahora trabaja con nosotros. Otros tiempos. Nueva música, dijo.” (111)

Aquella última frase es reveladora para comprender el sentido que tiene todo el conflicto, en el desarrollo del relato. “Otros tiempos. Nueva música”. Si bien ya fue aclarada la dimensión de antigüedad que atraviesa la disputa entre ambos bandos -un bando que intenta mantener su posición ante uno nuevo que amenaza con quitarle el liderazgo-, el avance, o la llegada, de un tiempo nuevo que conlleva un cambio en la administración de las bandas que manejan el crimen -narcotráfico y contrabando según lo que el texto muestra- necesariamente trae consecuencias como la violencia. Pero en este caso, aquel cambio de administración y los “otros tiempos” hallan su explicación bajo los cambios históricos y

económicos de la sociedad chilena a comienzos de la década del noventa, que se representa en *Laguna*.

Si pensamos en el contexto histórico del Chile del año noventa y dos, no se puede obviar la importancia del retorno de la democracia para la sociedad chilena. Pero si bien la dictadura militar ya había llegado a su fin, el modelo económico neoliberal quedó fijado llegando hasta nuestros días. Ese parece ser el contexto que rige la sociedad representada por Bisama en *Laguna*: una ciudad regida por un modelo económico determinado, con los requerimientos que implica, como el paradigma de la libre competencia, el trabajo asalariado bajo condiciones mínimas y el consumo como la justificación para un sistema de producción capitalista. En este sentido, propongo una revisión bajo ciertos conceptos propuestos por Sayak Valencia en su ensayo *Capitalismo Gore* (2010), desde los cuales poder interpretar la violencia social y el narcotráfico desde una perspectiva política y económica que permita comprender las causas que subyacen aquellos fenómenos.

Del mismo modo en que, según De Certeau, el discurso urbanístico y disciplinario de la ciudad se subvierte de acuerdo al ejercicio de habitabilidad bajo el que los usuarios resuelven momentáneamente la desigualdad de recursos y oportunidades sobre la dimensión de un orden urbano establecido, la sociedad y sus dinámicas de relaciones internas también subvierten, según Valencia, los valores del humanismo bajo los que se funda la sociedad moderna o la civilización occidental. Aquel discurso que otrora velaba por la dignidad y el valor de todos los individuos por igual, fijando una ética inalterable en los procesos de desarrollo de las culturas europeas, produjo que, en el contexto tercermundista -entendiendo que los territorios lejanos de los centros de producción capitalista, resultaron en economías desfavorecidas en relación al modelo de primer mundo-, aquellos valores humanistas “no es (son) aplicable(s) a las condiciones económicas, políticas y de vida cotidiana” (Valencia 81) en territorios regidos por la desigualdad que conlleva la implantación del modelo económico neoliberal del Chile en la década del noventa. El discurso humanista es reinterpretado por los sujetos “endriagos”, que propone Valencia, cuya participación activa, que implica y resulta en la violencia y la oscuridad que hemos visto manifestada en *Laguna*, lo que corresponde a una “consecuencia adversa de la producción sin reglas del capital” (88). Esto en el sentido de que habitamos una sociedad donde el crecimiento económico desmedido y fuera de un

control que permita un desarrollo más igualitario para los habitantes del estado-nación, les conduce a una búsqueda de dignidad bajo “lógicas kamikaze” (82) que podemos entender como la adopción de prácticas de violencia, entendidas como la participación en el narcotráfico o en mafias criminales, actos que pueden (o no) implicar el sacrificio o la muerte como en el caso de los personajes de *Laguna*.

Esta transgresión de los valores humanistas bajo lógicas de mercado, surge desde la implantación de un deseo de consumo en la población de la sociedad capitalista, cuya soberanía institucionalizada bajo el concepto de estado-nación se ve desplazada hacia un “Mercado-nación” (33) encarnado en el modelo económico neoliberal que rige a la sociedad chilena durante la década del noventa como la que se representa en la novela. Esta manipulada idea de un orden político fundado bajo dinámicas mercantiles y capitalistas, implica, la instauración de un proyecto nacional fundado en “parámetros de identidad” constituidos según aquel deseo de consumo que servirá como máxima hacia la que dirigir la propia vida de los habitantes y miembros de la sociedad. Por lo tanto, dentro del modelo del mercado-nación, aquella búsqueda de dignidad y autoafirmación personal e identitaria se realizan bajo la acción y el efecto del consumo de los bienes producidos por la sociedad que, así mismo, encierra a sus habitantes en una dinámica privativa de su propia libertad. Además, bajo esta dinámica de consumo se establece un modelo de subsistencia relacional que permite la expresión de una identidad consumista -compartida-, que permite aquel “giro epistemológico de la violencia” (91) que propone la autora como explicación a la constante reafirmación cultural de las prácticas distópicas que caracterizan a las sociedades tercermundistas afectadas por una violencia organizada que encuentra su justificación en la necesidad y el deseo de consumo como la última instancia de integración a la sociedad consumista del mercado-nación.

Aquel giro epistemológico que justifica dichas prácticas, realmente actúa cambiando la percepción de la violencia, desde una acción irracional hacia una herramienta capaz de satisfacer las necesidades cotidianas de consumo. Por lo tanto, se produce una *reinterpretación de la noción de trabajo* (93), en aquellas sociedades afectadas por las prácticas distópicas que funcionan como salida ante la avasalladora necesidad que genera la estructura económica en sectores subalternos. Aquel *protestantismo distópico* (93) que

propone Valencia, sí está presente en las sociedades neoliberales, como la que se representa en *Laguna* y aquello permite comprender de manera más profunda el funcionamiento de las agrupaciones criminales que se encuentran enfrentadas en la novela, pues, encontramos en personajes como Juan, Gordo, Ravani y en última instancia Chino, subjetividades adscritas a esta reinterpretación del trabajo y que encuentran en estas prácticas de violencia una forma de subsistencia. La autora propone *subjetividades capitalísticas* pasadas por el filtro de condiciones económicas precarizadas como el principal factor que origina la subjetividad endriaga (93) que materializa dichas prácticas. En el caso de *Laguna*, el narrador no se adscribe a esa subjetividad -como el resto de los personajes que resultan asesinados-, sino que presencia los acontecimientos desde fuera, desde aquella subjetividad *outsider* propuesta anteriormente y desde dónde se abre el relato y se estructura. El narrador no comparte las prácticas de violencia, tampoco las racionaliza como trabajo, simplemente observa, ni siquiera logra comprender a cabalidad, pues ha sido arrastrado hasta esas circunstancias.

En cuanto al origen de estas agrupaciones criminales que se encuentran enfrentadas en la novela, Valencia propone que las sociedades capitalistas de hiperconsumo, situadas geopolíticamente, funcionan en base a la frustración como el motor que pone en movimiento al sistema económico capitalista (74), lo que implica -tanto en Tijuana como en Viña del Mar- la existencia de individuos sujetos a las exigencias de consumo y de producción que, ante la imposibilidad de cumplirlas, encuentran en estos grupos criminales -o mafias- y en las prácticas de violencia que aquello implica, la posibilidad de situarse como sujetos agentes y actuar de acuerdo a las necesidades que el modelo capitalista patriarcal supone: “La acción es indetenible ante un sistema de continua negación y frustración” (74) afirma la autora para explicitar las motivaciones que podrían (o no) poseer los sujetos que originan y dan vida a las agrupaciones criminales que surgen desde la contracara del panorama urbano capitalista y neoliberal.

De acuerdo a esta última noción de acción, parece pertinente la asociación con lo propuesto por Hannah Arendt en *Sobre la violencia* (1970) donde afirma:

Lo que hace de un hombre un ser político es su facultad de acción; le permite unirse a sus iguales, actuar concertadamente y alcanzar objetivos y empresas en los que jamás habría pensado, y aun menos deseado, si no hubiese obtenido este don para embarcarse en algo nuevo. (Arendt 111)

Por lo tanto, según la autora, la violencia y las dinámicas de poder que sustentan estas agrupaciones no corresponden a fenómenos naturales en el desarrollo de la vida humana, sino que corresponden al *terreno político de los asuntos humanos* (112). Es decir, la violencia generada por estos grupos criminales en las sociedades es un asunto puramente originado a partir de aquella capacidad de acción humana de “embarcarse en algo nuevo” y no un fenómeno natural que se pueda regir por leyes o principios autorregulables, sino que se desarrollan y escalan según la propia necesidad humana que va encontrando constantemente soluciones para la necesidad o la frustración que supone la sociedad de hiperconsumo que conduce a ciertos sujetos a suplir la necesidad a través de la facultad de acción que propone Arendt.

La agrupación criminal a la que pertenecen Juan, Gordo y Chino, se encuentra en una disputa con la agrupación más joven, principalmente por un tema de *poder*. Siguiendo lo postulado por Hannah Arendt -para quien el poder no es otra cosa sino la capacidad de un grupo para actuar *concertadamente* (60)- la dimensión colectiva que necesariamente debe poseer la entidad o grupo que detenta el poder es esencial para la ejecución del mismo pues solo existe en la medida en que puede concertarse la acción entre más de un individuo, pues, de lo contrario, la ausencia de un grupo de personas que respalden el accionar de quien toma las decisiones no es suficiente para lograr el cometido propuesto previamente como objetivo de la *acción*, y por lo tanto, el poder solo existe en *potencia*. La capacidad de poder realizar y llevar una acción a cabo solo es posible gracias al sostén de un grupo de individuos, en el que cada cual puede potencialmente “demostrarse a sí mismo en relación con otras cosas o con otras personas” (61).

Volviendo al caso de *Laguna*, quien lidera la agrupación solo se encuentra en esa posición de jerarquía o *autoridad* (61) por el reconocimiento que obtiene desde los integrantes de los niveles inferiores como tal, pues, como decíamos, el poder solo existe en potencia y en este caso para poder mantener la posición de autoridad, tanto del líder como de la agrupación completa, es necesario ejercer violencia sobre quien o quienes la amenacen. En este caso, la agrupación liderada por Ravani¹⁰, que ha superado en el despliegue de

¹⁰ Lo catalogo como líder por su figuración como tal en el momento del enfrentamiento final y por la ausencia de más información al respecto de esta agrupación en el texto.

violencia callejera a la agrupación más antigua, se encuentra a punto de desplazarles de su posición como líderes del crimen organizado en la ciudad de Viña del Mar. Según el relato de Ana, este liderazgo que ostentaba “el Club” habría sido ganado a través de la violencia en disputas similares sucedidas anteriormente:

“Ya ha sucedido antes. Fue hace años [...] Lo atacaron (a Gordo). Casi lo mataron. [...] Estuvo en coma. [...] Se recuperó. [...] Golpearon de vuelta. [...] Aparecieron varios cuerpos en el estero. [...] El Juan y el gordo se hicieron famosos. Respetados. [...] Todos entendieron su lugar. [...] Ahora todo ha cambiado. Ellos creen que es como antes. No lo es.” (Bisama 92-93)

Este tipo de guerras entre bandas organizadas dedicadas al narcotráfico y contrabando, como hemos visto, se desarrollan a partir del ejercicio de violencia sobre los sectores rivales. La violencia, por tanto, obedece a motivaciones puramente económicas - pues, el narcotráfico y las actividades relacionadas, por ejemplo, son comprendidas por estos individuos como trabajo- lo que implica el desarrollo de técnicas de asesinato o tortura que además de infundir miedo o asombro en el enemigo, funcionan como una práctica instrumental donde la violencia alcanza altos niveles de *sobre especialización* que permiten establecerse, como una firma o *trademark*TM (Valencia 105-106). Este tipo de prácticas envían un mensaje, interpretable desde la semiótica que la lectura de estos mensajes implica, y que permite exhibir distintos niveles de violencia y, por tanto, del poder económico que posee la agrupación responsable para encargarse de una ejecución de ese tipo. A esto último se refiere Valencia cuando se refiere a la *racionalización distópica de la violencia* (107) de parte de los torturadores y asesinos que realizan estas tareas a partir de una motivación económica, también a partir del carácter instrumental de la violencia que propone Hannah Arendt (Arendt 63). En *Laguna* también está presente en la guerra entre ambas agrupaciones, esta sobre especialización de la violencia en ejecuciones relatadas, que además cuentan a cabalidad con esta racionalización instrumental de mecanismos como la tortura y asesinato, en pasajes como, por ejemplo: “Le arrancaron la piel de un brazo a un trabajador. Le cortaron una oreja a otro. [...] Tienen otra lógica. [...] El de la oreja cortada trabaja para el amigo de Juan. [...] La oreja cortada la pusieron en la reja de un jardín infantil, dijo Ana.” (Bisama 92-93)

Por lo tanto, la oscuridad y la muerte que esta guerra va introduciendo progresivamente en el relato, es consecuencia de la violencia ejercida entre ambos grupos en las afrentas realizadas por reafirmar una superioridad criminal y despojar del poder al grupo

rival. En este sentido, y retomando lo propuesto por Arendt, la violencia y el poder no son conceptos o fenómenos totalmente disociados, sino que se relacionan antitéticamente en una contradicción que les permite desarrollarse, originarse o agotarse entre sí mismos: “La violencia aparece donde el poder está en peligro” (Arendt 77). Cuando la agrupación más antigua ve en peligro su posición y su control sobre las actividades criminales de la ciudad, cuando la otra agrupación aparece como una amenaza, es ahí donde se comienza a ejercer la violencia, y ese es el origen del conflicto que resulta en la muerte de los personajes en *Laguna*.

El incidente final, donde la venganza iba dirigida sobre un solo individuo -Chino-, resulta con un tiroteo que cuesta la vida de casi todos los presentes. Según Arendt, la arbitrariedad que subyace al ejercicio de la violencia es una consecuencia semejante a la del azar, por eso quienes inician el ataque, sin quererlo también han decretado su propia muerte y es a lo que se refiere cuando propone aquella *intrusión de lo profundamente inesperado* (11). Esta ofensiva aparentemente irracional, primero la de asesinar a Chino y en segundo lugar la de responder con disparos por parte de Juan hacia Ravani, no corresponde a una respuesta emocional por cobrar venganza o algo parecido -prueba de esto es el desdén con que Juan trata a Chino durante el relato y que permite descartar una relación de amistad o compañerismo que lo lleve a tomar tal determinación- sino que es una respuesta que busca, aún en esas condiciones, la victoria en la guerra disputada entre ambas agrupaciones: “[...] bajo ciertas circunstancias, la violencia -actuando sin argumentación ni palabras y sin consideración a las consecuencias- es el único medio de reestablecer el equilibrio de la balanza de la justicia.” (86).

Bajo las condiciones económicas y geopolíticas en que esta problemática narco se desarrolla en aquellos territorios marginalizados de la estructura económica, la violencia cumple la función de exigir -a través de la delincuencia y las prácticas criminales- una vida “normal” dentro de los parámetros de consumo, una búsqueda de integración al sistema de producción capitalista que el sistema por sí mismo no otorga y de ese modo el florecimiento de complejos sistemas de organización criminal alcanzan niveles desmesurados de desarrollo que conducen, incluso, a la creación de un estado alterno (Valencia 63) que ejerce una forma de organización alterna a la del estado nacional que administra políticamente los territorios.

De la misma forma en que *Laguna* se sitúa en espacios urbanos subrepticios de la cultura y de la ciudad de Viña del Mar, también ofrece una mirada a este tipo de instituciones paralelas y establecidas absolutamente fuera de la legalidad. El funcionamiento del lado B de la ciudad es lo que está contenido en la novela y en los espacios en que ésta se sitúa, encontrando en el relato un punto de fuga que permite la expresión de aquellos elementos propios de la (no)cultura (Deleuze y Guattari 44) narco-criminal que, minorizada, no alcanza una representación en el canon literario o en las “grandes literaturas” (28).

Capítulo 3

El equilibrio de las faces

*Si sigues manteniendo el equilibrio así
al borde del abismo el tiempo suficiente,
adquieres una gran destreza:
te empujen del lado que te empujen,
siempre recuperas el equilibrio.*

Henry Miller (1938)

Las problemáticas abordadas en los capítulos anteriores, lamentablemente no logran dar cuenta de la complejidad temática que se esconde tras la violencia anidada en los rincones de la ciudad de Viña del Mar. Si bien, la ciudad se ofrece como un telón de fondo en que se sitúan las acciones de los personajes, tanto individuales como institucionalizados dentro de estas agrupaciones criminales, estas acciones logran dar vuelta la organización racional urbana para desenvolverse por un camino propio. Pero este accionar, tan individual como colectivo, logra otorgar a la ciudad, en sentido contrario, una percepción del riesgo y de fragilidad que traspasa el relato y que logra aportar el frenético ritmo narratológico que caracteriza la lectura de *Laguna*, por lo que una interpretación desde la problemática urbana, o la de violencia, resultan infructuosas para una comprensión más desarrollada de la obra de Bisama, que, como veremos, escapa de ciertas clasificaciones, instaurando su propia forma de comprender la ciudad y sus problemas.

3.1 ¿Narcoliteratura?

Evidentemente, en la lectura de *Laguna* nos enfrentamos a un relato imbuido de la problemática que implica la temática de las drogas y el contrabando, tanto en la dimensión del consumo, como en la dimensión del tráfico. Ambos fenómenos son abordados y forman parte del relato, prácticamente, desde el inicio hasta el final, lo que sirve para articular claramente la materia que trata la novela: la muerte a causa del enfrentamiento de grupos rivales en la disputa territorial causada por las dinámicas de tráfico. El narrador se ve

arrastrado hasta la situación en que se estructura el relato y hasta todas las personas en ella involucradas, a partir de su relación con Chino, quien es su único nexos con los bajos fondos de Viña del Mar:

Le habían pasado marihuana. La vendió. Se quedó con la plata. Lo perdonaron. Le pasaron más yerba. La vendió. La hierba era de Los Andes. Chilombiana. Se gastó la plata. La hierba apenas volaba. Una mierda. Una estafa. Se escondió. Salió del radar. La ciudad es chica. En Viña todos se conocen. Era cosa de tiempo. Lo pillaron. [...] Le dieron un plazo para pagar. [...] Hoy se cumplió el plazo, dijo. (Bisama 42).

En este fragmento en que se explicita la relación de Chino con el grupo de Juan y Gordo, es significativo para poder demostrar que a pesar del incesante tratamiento del tema del narcotráfico, la problemática que se desarrolla en *Laguna* pareciera funcionar en un nivel menos trivial que lo evidente del problema de las drogas.

“En Viña todos se conocen. Era cosa de tiempo” (42). La ciudad nuevamente aparece como el telón de fondo en el que algo está a punto de suceder y, considerando el desenlace de la novela, no es algo positivo. La espacialidad urbana que subyace al relato, como se ha propuesto hasta ahora, constituye un aspecto central de *Laguna* y el narcotráfico funciona como el elemento que da sentido y permite conocer las grietas de este orden urbano transgredido. Por lo tanto, a continuación, se presentan distintas razones según las cuales propongo que, si bien en la novela se desarrolla la problemática narco -comprendiendo la etiqueta como un mecanismo de clasificación, que, si bien implica una valoración peyorativa, no es el propósito de su utilización en este informe-, no es conveniente catalogarla dentro de la narcoliteratura -considerando lo evasivo de tal clasificación- por el riesgo que implica perder el foco sobre el tema central de la novela, que sigue siendo la ciudad y la espacialidad sobre la que se constituye.

En las últimas décadas ha sido evidente el surgimiento de numerosas producciones literarias surgidas y situadas en Latinoamérica, donde se expone, al igual que en *Laguna* el problema narco, es decir, la representación de una realidad innegable de las sociedades actuales: el consumo, la producción y el tráfico de drogas. Principalmente en México y en Colombia, este tipo de textos han surgido de la mano con el aumento y la agudización del problema de la violencia generada a partir del narcotráfico, generando así ciertos rasgos comunes que han permitido a diversos críticos como Héctor Abad (1995), Omar Rincón

(2009) y Felipe Oliver Fuentes (2013), la construcción o sistematización de principios o reglas generales que estructuran esta narcoliteratura. En Chile la situación es distinta, pues como país no hemos experimentado los mismos procesos de formación y estructuración de agrupaciones criminales tan poderosas y representativas como, en los países mencionados, han sido los históricos cárteles de Medellín o Guadalajara. Esto ha impedido que la literatura surgida en Chile y relacionada a lo narco, se adscriba a los modelos que han dado la pauta para la aparición del concepto de narcoliteratura, pues el tema se ha modulado de acuerdo a la propia realidad chilena, como es el caso de *Laguna*.

En el marco de la modulación que implica el surgimiento en Chile de la literatura del tema narco, existen diversos matices que la diferencian del canon mexicano-colombiano, que la sitúan en una posición fronteriza con respecto al modelo tradicional de la narcoliteratura. Es así como han surgido también, estudios que, al proponer un modelo de los elementos constitutivos de este tipo de narrativas, ofrecen una tipología pertinente capaz de evidenciar la diferencia que supone nuestra “narco-variante” nacional. Es el caso de los trabajos realizados por Danilo Santos, Ingrid Urgelles y Ainhoa Vásquez, particularmente el artículo *La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo* (2021), en que se enumeran y sistematizan los rasgos principalmente narratológicos, que, como veremos, tras haber sido fijados por la naciente tradición de la narcoliteratura, pueden o no presentarse en el caso de *Laguna*.

En primer lugar, se propone la existencia de un *narrador autodiegético* (Santos, Urgelles, Vásquez 18-19) quien enuncia el relato desde una perspectiva íntima y personal al ser partícipe de lo narrado. Otorgando así al lector una visión completamente subjetiva de la problemática que se está tratando, que resulta en la comprensión de un fenómeno complejo que puede ser abordado desde múltiples enfoques y perspectivas, pues refiere a un complicado problema social que no cabe en una singular percepción objetiva y determinante. En *Laguna* evidentemente tenemos un narrador homodiegético que es parte del relato, tanto como testigo y como protagonista, que cuenta su propia historia: “El televisor está prendido. Estoy de pie.” (Bisama 11), “Dejo de hablar. Dejo de escribir. Apago el televisor.” (118). Desde el inicio hasta el final conocemos la historia exclusivamente desde la perspectiva del narrador que cuenta su relato -si bien otros personajes como Gordo o la mujer en la fiesta

toman la voz narrativa, esta siempre es mediada a través del narrador principal-, pero lejos de buscar generar una empatía en el lector, o, consecuentemente, hacer una apología al narco (Santos, Urgelles, Vásquez 19), al encontrarse fuera del enfrentamiento, libre de responsabilidad -situado desde la subjetividad *outsider* que fue descrita en el capítulo anterior- hace del relato un mecanismo a través del cual poder nominalizar y librarse del trauma silenciado durante años: “Traté de contar esto por años. No pude. [...] Anoto y hablo. [...] Esa noche me dejó vacío.” (Bisama 117).

En segundo lugar, y en cuanto a los personajes de la novela, no encontramos varios de los que se detallan en la tipología que estamos tratando, tales como policías -cuya presencia es casi inexistente-, familiares, burócratas o el letrado (Santos, Urgelles, Vásquez 19-21), más bien, solo se desarrollan personajes que finalmente resultan *víctimas* de la violencia y permiten “articular social y personalmente el trauma que ha ocasionado la violencia” (21).

En tercer lugar, en cuanto al tiempo del relato, la definición de un presente circular (25) tampoco es aplicable al caso de *Laguna* pues, nos enfrentamos a un relato finito y preciso de un hecho en particular, situado temporal y geográficamente que sí experimenta un cambio definitivo en el desarrollo del relato, pero esto, nuevamente va de la mano con la perspectiva externa -situada desde la subjetividad *outsider* del narrador- desde dónde se enuncia el relato.

En cuarto lugar, y relacionado con el punto anterior, las acciones de los personajes no se estructuran precisamente según la dinámica de “auge y caída” (25-28) dentro del mundo narco -o del sicariato en el caso del modelo colombiano-. Aunque resulta problemático en esta clasificación el caso de Chino, quien sí se inscribe en la estructura circular del narcotráfico que determina su caída o su destrucción, de la que solo conocemos esta última parte, pues el supuesto auge nunca fue realmente alcanzado, al no poseer las aptitudes de traficante. En este punto quedan en evidencia las tensiones que existen entre el desarrollo del tema del narcotráfico en *Laguna* y la matriz estructural que determina la clasificación narcoliteraria.

En quinto lugar, el aspecto del espacio, que sí interesa a la problematización principal y objetivo de esta investigación, en *Laguna*, también se presenta una tensión respecto al modelo estructural que se propone sobre la narcoliteratura. El primer elemento con que se

intenta clasificar dentro de un narco-corpus, es la situación de las novelas en espacios que coinciden con la *realidad fáctica* (22), el cual sí encontramos manifestado en la obra de Álvaro Bisama como son las ciudades de Viña del Mar, Quilpué, El Belloto, Isla Negra y Cartagena. La tensión entre la novela y el modelo radica en el segundo elemento de clasificación, en que no necesariamente se trata de espacios considerables como “*narcozonas*” (22) -definidas como espacios fronterizos, o específicamente en el caso chileno, en “*narcopoblaciones*”- sino que la ciudad -que comprende la conurbación completa del Gran Valparaíso- es el escenario general en que se despliega la operación de narcotráfico o contrabando junto con la guerra y la violencia que esto acarrea, que por lo demás, no corresponde a un espacio fronterizo ni de segregación en que la violencia se origina *per se*.

Esta tensión, o la distancia que implica la representación del espacio urbano en *Laguna* a diferencia de la matriz planteada en la tipología de Santos, Vásquez y Urgelles, radica en dos aspectos, uno que se manifiesta y otro que no. En primer lugar, se plantea que, la “*territorialidad se restringe a las poblaciones estigmatizadas por la criminalización mediática en donde se trafica*” (24), en cambio en *Laguna* esta restricción no existe, sino que el recorrido se desarrolla con holgura a través de la ciudad completa, como por ejemplo Reñaca o Isla Negra que evidentemente no corresponden a territorios que carguen con el estigma de la criminalidad. En segundo lugar, la referencia a una ciudad que existe efectivamente en la realidad fuera de la ficción, implica el asumir la carga de significaciones simbólicas o mitológicas que aquel nombre propio trae consigo a partir de atribuciones arbitrarias que depositan sobre ella discursos externos -principalmente periodístico- o el mismo autor.

La síntesis de esta mitología depositada sobre la espacialidad representada como la ciudad de Viña del Mar, proviene, tanto de la fama que posee como ciudad “*jardín*” según la cual es una ciudad caracterizada por ser uno de los principales centros turísticos del país, donde la vida nocturna adquiere gran importancia -y con ello el consumo de drogas-, como también de lo aportado por el autor en la escritura misma, a través de la mitología sobre la ciudad que en ella se desarrolla, por ejemplo, cuando Ana afirma: “*Viña no es el mar. Viña son los cerros. Los cerros son invisibles. La verdadera ciudad está acá.*” (Bisama 92), estableciendo entonces, aquella valoración que determina a Viña del Mar como una ciudad

distribuida desigualmente, donde la parte “atractiva” para el turismo es la cara visible, y en los cerros es donde queda relegada la parte menos atractiva al esconder la pobreza y el crimen. En menor medida la historia de la ciudad como un gigante dormido bajo la costa (74-81) y la historia del necrófilo de Quilpué (45-6) también aportan a esta mitificación del espacio fáctico. El primer ejemplo de los cerros, sirve a la representación de esta ciudad ficcional como mecanismo para que el lector sea capaz de identificarla con el lugar real de Viña del Mar y con las problemáticas sociales que aquejan a la ciudad en la realidad. Este *elemento extratextual* (Santos, Vásquez, Urgelles 24) produce aquel efecto de “fiel reflejo” que finalmente provoca en el lector una *indeterminación* en el pacto de lectura ficcional, al difuminar el límite entre la realidad -que es representada por la ciudad- y la ficción que se desarrolla sobre ella, produciendo así una lectura a partir de la ambigüedad de aquel pacto ficcional establecido en la dinámica autor-receptor (28), donde se pierde aquel límite, lo que permite construir una *relación pragmática* entre el texto ficcional y la realidad en que se sustenta, introduciendo elementos ficcionales en la realidad, otorgando una mirada más completa y fértil del fenómeno del narcotráfico, aportando así a generar una reflexión mejor fundada de la problemática narco, en la ciudad de Viña del Mar.

En este último punto radica la problemática principal que se desarrolla en *Laguna*, pues al situarse en un espacio real y reconocible por (casi) todos los lectores, permite conocer el panorama de la ciudad y sus dinámicas de criminalidad, generando una reflexión más trascendente acerca de las dinámicas de relación en el mundo del narcotráfico y las consecuencias que cobra en vidas humanas, al otorgar más información y más detalles que, si bien son ficcionales -no importa-, permiten formar una imagen más completa del problema. Por ello, propongo que además de no ser posible, la clasificación de *Laguna* como narcoliteratura es somera, pues además de no encajar en la mayoría de aspectos propuestos en la tipología revisada, el problema que se trata en la novela, va más allá del asunto del consumo de drogas y del narcotráfico; el tema central es la violencia y las consecuencias humanas que ella cobra. Pero este tema central es articulado a través de la espacialidad en que es posible: así se desarrolla constantemente el relato, sobre diversos espacios que dan pauta y construyen el mundo en que la violencia acecha, pues sin la ciudad, el relato carece de sentido y la violencia que podría manifestarse en cualquier otro espacio narrativo, real o ficticio, no tendría el mismo alcance de revelar una ciudad dividida entre sus lados visibles,

cotidianos y turísticos, y los lados ocultos de Viña del Mar, donde por las noches la criminalidad cobra vida y transita libremente luchando sus propias batallas mientras los demás ciudadanos duermen y aquel orden urbano reposa débilmente en el borde, siempre a punto de caer, o de ser transgredido.

3.2 La fragilidad del equilibrio postdictatorial

Si bien el tema central de *Laguna* es la violencia, ésta se encuentra articulada a través de los espacios en que se desarrolla. La ciudad es el telón de fondo de una pesadilla nocturna que comienza progresivamente a apoderarse del relato por completo para estremecerlo finalmente con muerte y balacera. En un comienzo la situación geográfica en Viña del Mar resulta inocente, progresivamente la oscuridad de la muerte comienza a asomarse en los espacios de esta ciudad “sitiada” por la cultura oficial del turismo y el festival: “El hotel estaba rodeado de vallas. Festival. El Chino se acercó a un carabinero [...] El paco abrió la reja. [...] Los artistas del festival se alojaban ahí.” (Bisama 26), “Escuché el eco de una fiesta. Miré los edificios. [...] En los balcones gente fumaba. En uno vi la luz de un televisor.” (34), “El festival había terminado. El público volvía a casa.” (69). Por su parte, los espacios cotidianos por la noche toman otra tonalidad que escapa del control policial, urbano y ético si se quiere, para dar cabida a este mundo oculto que albergan las ciudades, el lado B de la cultura chilena noventera que se manifiesta en espacios otrora impolutos, al menos en el imaginario social de la quinta región, que devienen caos cuando en ellos se da lugar a las actividades del hampa viñamarino.

Pero este caos no se manifiesta constantemente en la ciudad representada en la novela, sino que se asoma de a poco para darle su cabida total en el desenlace, por lo que durante la mayor parte del relato los espacios se mantienen al borde de caer en aquel caos, en la violencia y en la muerte. Este *borde*, o equilibrio, es frágil y mantiene una estrecha relación con el contexto en el que se inserta y es desde ahí donde *Laguna* realiza un gran aporte al otorgar una mirada distinta acerca del paisaje citadino de los noventa, como también acerca de las sensaciones que acompañan el transitar nocturno por la ciudad cuando las luces ya se han apagado.

En ese sentido, el año 1992 en Chile, está indeleblemente marcado y enmarcado por el llamado “retorno a la democracia” tras los diecisiete años de la dictadura cívico-militar de Pinochet, y es en este período de postdictadura donde claramente se encuadra *Laguna*. Si bien los horrores del fascismo dictatorial no son mencionados, el pasado se regocija en su propia inexistencia, pues no es mencionado salvo que para referir una sensación de angustia: “Aguanté como pude. No aguanté más. Hui.” (13) o la tragedia: “El tío contaba historias de la familia. Solo desastres” (14). Como afirma la profesora Bottinelli en “*Narrar (en) la ‘post’*: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”, aquella sensación de un “presente (que) estaba atascado en el pasado” (Bottinelli 8) es la que acompaña el cúmulo de valoraciones y percepciones históricas en que se funde el relato, en el sentido del presente del narrador que solo es posible a partir del escape que representa la casa familiar -el pasado- y que finalmente lo conduce a la noche de locura que es relatada, pues el trasfondo de *la post* es, junto con la ciudad, el elemento que estructura la novela. Además, también cabe considerar la noción de *sobremodernidad* de Marc Augé, también introducida en el año 92, cuya sensibilidad de soledad y desolación, por ejemplo, el narrador encarna en *Laguna*. Estos elementos permiten interpretar aquella percepción de un mundo rebotante de estímulos, que finalmente resulta en la desolación de una generación completa, como se aprecia en la subjetividad *outsider* en que se sitúa el sujeto protagonista y que, por lo tanto, enmarcan indudablemente la novela en el período postdictatorial.

Este período estuvo caracterizado, fuera de la ficción, por las asperezas entre el poder político y los altos mandos del ejército, quienes pactaron esta transición imponiendo sus propias exigencias, establecidas con el afán de mantener, de cierto modo, un influjo en la política chilena, ejerciendo constantes presiones sobre el gobierno de Patricio Aylwin para asegurar la mantención del modelo político, económico y social instaurado en dictadura. Ejemplo de esto es el caso conocido como el “Boinazo”¹¹, que permite comprender las fuertes

¹¹ En 1991, durante el gobierno de Patricio Aylwin, estalló el escándalo de los "Pinocheques", como se conoció el caso de los cheques que habían sido pagados por el Ejército para comprar acciones de una empresa de papel creada por el hijo mayor del Comandante en Jefe. Cuando el gobierno exigió la renuncia de Pinochet, éste respondió con el acuartelamiento del Ejército, pretextando ejercicios de seguridad, alistamiento y enlace. En 1993, la investigación judicial se reactivó, citándose a declarar a ocho oficiales. Ante esto, Pinochet respondió con un movimiento de tropas (comandos de paracaidistas vestidos de combate, con rostros tiznados) que rodearon el edificio de Defensa el 28 de mayo de 1993, en lo que se llamó "El Boinazo". (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile)

presiones ejercidas sobre el presidente y las constantes concesiones realizadas en aras de mantener el pacto democrático cuya permanencia parecía mantenerse bajo una pendiente espada de Damocles, sosteniendo así un miedo constante a una vuelta a la violencia dictatorial.

En este mismo período también sucedieron otros hechos, fuera del poder gubernamental, que también produjeron una generalizada sensación de inseguridad y temor frente a la vuelta de una violencia que parecía superada. Principalmente la acción llevada a cabo en esta primera mitad de la década por parte de grupos de resistencia como la facción autónoma del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, como son los ajusticiamientos en contra de oficiales militares responsables de numerosas muertes, como el caso de Roberto Fuentes Morrison, Luis Fontaine Manríquez (Álvarez, “Los otros muertos de los asesinos de Jaime Guzmán”) y el más renombrado, el del entonces senador y principal arquitecto de la hoy acabada constitución de 1980, Jaime Guzmán. Por su parte, el aparato estatal también fue responsable de numerosas reacciones ante la impetuosa actividad política del país, resultando en incesantes operativos de inteligencia para poder combatir y sosegar las actividades del “frente”, y en lamentables casos de violencia a manos de Carabineros, como la matanza realizada en 1993 conocida como el “caso Apoquindo”¹².

Coincidentemente, todos estos hechos mencionados, son llevados a cabo en espacios urbanos cotidianos para los ciudadanos santiaguinos, favoreciendo el efecto de inseguridad que se vivía en las calles. Aunque ninguno de ellos son referidos en *Laguna*, son reveladores para dimensionar aquella sensación de inestabilidad que se vivía en las calles, o mejor dicho, de la fragilidad democrática que caracteriza este período de la historia de Chile y que consecuentemente también se fragua en la ficción de la novela, construyendo aquella percepción de las ciudades como espacios siempre dispuestos a ser arrasados por la violencia

¹² “Caso Apoquindo”, ocurrido el 21 de octubre de 1993, donde fueron asesinados Raúl González Órdenes, de 23 años, Yuri Uribe Toro y Alejandro Sosa Durán, ambos de 24 años, militantes del Movimiento Juvenil Lautaro, en la calle Apoquindo en la comuna de Las Condes, cuando la micro en la que escapaban de un asalto a un banco fue acribillada por Carabineros y sobre la cual, según los peritajes, los policías descargaron más de 300 balas, a pesar de las señales de rendición de los lautaristas y de la presencia de una veintena de pasajeros, tres de los cuales también fueron heridos de muerte por los policías: Marcos Villegas, Tatiana Navarro Valdés (19 años) y Sergio Valdés Valdés (27 años). Álvaro González, de 22 años y Oriana Alcayaga, hija de un ejecutado por la caravana de la muerte, fueron sometidos a torturas y luego de largos procesos judiciales (8 años), fueron condenados por la Justicia Militar a presidio perpetuo por la muerte del guardia de seguridad del banco. (Bottinelli 11)

y el riesgo que ésta significa como un paso de vuelta a los horrores de la dictadura. Ya sea en la calle Apoquindo o en la playa de Reñaca, a cualquier hora, la violencia, el enfrentamiento y la muerte, parecen estar a la vuelta de la esquina durante el lustro referido. En ese sentido, el mismo autor afirma en una entrevista, con respecto a porqué ubica temporalmente la novela en el año 92, lo siguiente: “[...] creo que 1992 le iba bien al relato: un Chile paralizado por la promesa de la modernidad, un mundo de susurros y lleno de monstruos, una democracia vigilada donde nadie podía hablar demasiado fuerte porque la cristalería de la realidad podía romperse.” (Hinojosa, “Álvaro Bisama: Me interesan las ficciones donde la memoria está rota”).

Aquella *cristalería de la realidad* que acusa el autor, es una noción que se traspasa a la novela a partir de la dimensión espacial sobre la que ella se construye. Las visiones de la ciudad, tan espectrales como descriptivas, permiten percibir aquella sensación de que algo parece estar a punto de suceder, el narrador desde su propia subjetividad y desde la confusión con que se enfrenta al trasiego encargado por Juan y Gordo, transita por la ciudad y sus espacios con recelo y también mansedumbre, ante una violencia que progresivamente comienza a formar parte del recorrido nocturno: “No le respondí. Me quedé callado. Me fui hacia dentro. Me paralicé” (Bisama 31), “Me quedé con el agujero en el estómago. Me quedé con el miedo. Me pregunté de quién era el auto” (44), “Abrazamos la noche. [...] La ciudad había sido fabricada con hueso. La ciudad era un agujero. Nada era real.” (69).

3.3 El oxímoron orden/caos

La realidad de *Laguna*, efectivamente es exhibida como aquella cristalería a punto de derrumbarse, y, aunque se remece constantemente durante el relato, solo al final el cristal logra romperse. Durante el recorrido a través de los espacios anteriores a la laguna, el narrador pareciera observar desde atrás de este cristal, el cristal pareciera constantemente torcerse ante las fuerzas que después lograrán fatigarlo. Estas fuerzas funcionan en dos sentidos opuestos: por un lado, está el orden social, que sostiene un modelo económico instaurado en dictadura y es considerado un principio o norma máxima, que rige el actuar de una sociedad completa, pues fue instaurado a partir de violencia pura y es necesario mantener. Por el otro lado, está el caos, la transgresión del orden y que como vimos, toma

principalmente la forma de la violencia producida a partir de la problemática narco y sus constantes disputas.

La faz que encarna el orden, como hemos visto, se sustenta en aquel orden urbanístico, totalizador e imaginario que De Certeau consideraba como *utópico*, pues, aquella noción además de no ser posible, no considera el uso que los habitantes dan a los espacios cotidianos de las ciudades a través del inherente ejercicio de habitabilidad. Y en *Laguna* también encontramos presente esta disposición del panorama urbano de acuerdo a una planificación disciplinaria del orden en las ciudades, a modo de *tabula rasa*, habilitada para ejercer la operatividad con que los personajes realicen sus propias funciones sobre ella, a pesar de que con ello escape del orden imaginario. El caos, por su parte, se sustenta en la violencia, en el narcotráfico y sus disputas, que como también vimos, encuentran su origen en la sociedad neoliberal de consumo, la que sin otorgar mecanismos de inclusión para los sectores desfavorecidos de la estructura económica, crea en algunos de sus individuos un profundo sentimiento de frustración llevándoles en una búsqueda por encontrar cualquier oportunidad de acción que permita acceder a las dinámicas de consumo que significan, socialmente, el éxito, saliéndose, claro está, de los límites éticos que establece la misma sociedad.

Ambas faces son las que se oponen manifiestamente en los espacios que construyen el relato de *Laguna*, a través de aquella sensación de fragilidad, donde “la piel de las calles estaba medio descuadrada” (Bottinelli 11). Se muestra, entonces, todo el proyecto urbano de la ciudad a grandes rasgos, pero a través del recorrido que estructura el relato, se nos permite conocer las particularidades y las grietas del proyecto modernizador que subyace a la formación de las ciudades latinoamericanas, adentrándonos tan profundo en una de estas fisuras, que hasta se alcanza a ver el fondo negro que oculta aquella totalización utópica llamada Viña del Mar.

Propongo entonces, que este enfrentamiento entre las fuerzas de orden y caos es planteado en *Laguna* a través de aquella sensación de inseguridad y fragilidad del pacto social democrático, que caracterizó la realidad chilena en la primera mitad de la década del noventa y que es percibida en la mayoría de los espacios en que transcurre el relato de la novela. El oxímoron como figura retórica permite, a través del enfrentamiento de estas fuerzas subyacentes y del riesgo que implica se manifiesta en esta espacialidad, una expresión mucho

más específica de la realidad chilena, imprimiendo con ello, literariamente, una especie de radiografía bastante más especial, con las delicadas particularidades que la definen. Los espacios, lugares, no lugares, y heterotopías que construyen la tipología espacial que hemos revisado, están imbuidos de aquella inseguridad, situándose al borde del abismo de la violencia, la que entrando progresivamente en el relato acecha los espacios hasta entrar completamente en el relato en la laguna Sausalito, dejando una estela de muerte y miedo que solo el relato en sí mismo logra apaciguar.

Aquel equilibrio entre el orden y el caos que mantiene las ciudades de Viña del Mar y Quilpué en un extraño estado de insomnio, es el mecanismo con que se sostiene esta espacialidad nocturna, espectral y estremecedora, que permite supeditar el recorrido del narrador y Chino a las fuerzas que dirigen la noche viñamarina, entregando así la visión de una ciudad oscura y peligrosa que abre sus grietas y permite observar los resquicios del proyecto urbano que rige una ciudad tan ostensible como lo es la ciudad jardín durante la época estival, habitada a partir de aquella sensación postdictatorial de miedo y soledad (11). La muerte se esconde y acecha tras las vallas del glamour veraniego y es el despliegue urbano de aquella oscuridad el objetivo de *Laguna*, en palabras del propio autor: “Traté de imaginar un mapa donde estuviesen los cuerpos. Un mapa de la región. Un mapa de Chile. Hecho de miembros. De cabezas. De rostros. De ojos abiertos. De torsos desnudos. De piel. De tatuajes. Un mapa de cuerpos borrados” (Daza, “Una trepidante noche narco: Álvaro Bisama publica nueva novela”).

CONCLUSIONES

¿Qué queda en adelante?

*La cabeza me explotó. Me sentí extraño
Algo se alojó en mi nuca. Me sentí claro.
Cualquier asomo de borrachera desapareció.
Nadie debería estar acá.*

Álvaro Bisama (2018)

Para concluir el presente informe, creo pertinente volver a enfatizar los aspectos sustanciales que han surgido en la lectura y relectura de *Laguna*, como forma de dar cierre a la investigación y recapitular sus resultados. Esto, en aras de poder hacer extensiva mi interpretación de la novela hacia un resultado más conclusivo que pueda ser un aporte en futuros análisis de este u otros textos que aborden discursos similares sobre la realidad chilena y latinoamericana. Revisaré así, a grandes rasgos, los resultados de cada capítulo para poder interpretarlos en conjunto alrededor de la hipótesis que fundó inicialmente este proyecto y verificar individualmente si se logró comprobar de forma satisfactoria a través de la escritura y, de paso, generar una proyección que abra el texto a posibles nuevas interpretaciones no planteadas en este informe, pero que, de cierto modo, rondan continuamente la obra de Álvaro Bisama.

En primer lugar, vimos como la ciudad se muestra, a través del recorrido, como un conglomerado de distintos tipos de escenarios narrativos -diferenciados y caracterizados teóricamente unos de los otros- que constituyen una unidad más grande, o un *continuum* urbano en que los habitantes de ella y, por lo tanto, los personajes de la novela le dan uso de acuerdo a sus propias necesidades y experiencias. Esto se materializa sobre la disposición planificada del orden urbano, proveniente principalmente de discursos urbanísticos que constituyen y apuntan a una representación totalizadora y utópica de la diversidad heterogénea que habita en la ciudad y que claramente no se corresponde con la realidad variada y dispar de los distintos tipos de prácticas y recorridos que los ciudadanos realizan sobre ella. Se comprende entonces, en *Laguna*, el gran proyecto urbano de la ciudad como

un telón de fondo abigarrado de distintos espacios dispuestos a ser utilizados bajo las dinámicas de habitabilidad de sus habitantes. Esta disposición de espacios en la novela, constituye la primera cara de la espacialidad que la constituye y que al establecerse como un orden determinado, está dispuesto a ser transgredido.

En segundo lugar, esta transgresión de aquel orden urbanístico y social, al ser representada en estos mismos espacios se constituye en una cara adversa del mismo orden, situándose así en aquel lado B de la espacialidad y la cultura, desde donde surge la violencia y la oscuridad que comienza a extenderse hacia la faceta principal y visible de la ciudad. Aquella extensión se efectúa progresivamente durante el relato a través de los espacios en que éste se sucede en cinco etapas que dan cuenta del acrecentamiento de la violencia, pero, situadas a partir de la propia subjetividad del narrador que también se ubica fuera de la primera cara y principal, de la espacialidad urbana como también de la cultura hegemónica. Se establece entonces, un ejercicio de habitabilidad externo que contribuye a la expresión de un grupo social y etario que no pertenece a la cultura oficial y hegemónica de la ciudad y que, por lo tanto, permite exhibir aquella fachada relegada de la sociedad. Esta violencia también por su parte obedece a motivos principalmente políticos y económicos, consecuencia del modelo de producción capitalista y neoliberal, que a partir de la implantación de un deseo de consumo que garantiza su funcionamiento y que, extrapolado a una realidad “tercermundista”, deviene implacablemente en distintos emprendimientos de acción por parte de los individuos excluidos del modelo que resultan en dinámicas de narcotráfico y, por lo tanto, violencia, que quedan apartadas en aquella contracara de la espacialidad urbana de la novela.

En tercer lugar, desasiendo una posible centralización sobre la cuestión del narcotráfico y la violencia que genera, que, si bien constituye un aspecto relevante en la lectura de *Laguna*, no es suficiente su abordaje para dar cuenta de la problemática central que trata la presente investigación, a riesgo de perder el foco en la espacialidad que subyace el relato y que articula los temas antes mencionados. Por eso, la clasificación de “narcoliteratura” es superficial con respecto a la novela, pues no logra calar totalmente el aspecto espacial en que ésta se estructura, a pesar de compartir algunos de los rasgos que han establecido los estudiosos de la materia, generando diversas tensiones con los modelos que

conforman el canon de ella. La espacialidad mencionada, se manifiesta de modo que logra expresar las dos caras de la misma, que he establecido en los dos primeros capítulos, pero de forma contrapuesta, es decir, la primera cara que representa el orden y la segunda que representa el caos -la violencia- se oponen en una constante tensión que es representada literariamente en aquella sensación de fragilidad y riesgo propias del contexto postdictatorial de la década del noventa, en que las calles de las ciudades chilenas funcionaban constantemente al borde de caer -nuevamente- en un abismo de violencia.

Es esta última, la conclusión principal de esta investigación: la fragilidad del equilibrio entre ambas faces representadas en la espacialidad de *Laguna*, se produce -y se representa- a través del enfrentamiento entre orden y caos que simboliza cada cara y que mantiene al panorama urbano en aquel peligroso punto que bordea el caos y, por lo tanto, la violencia. Este enfrentamiento es interpretado bajo la figura retórica del oxímoron, que a través de la combinación de elementos con sentidos opuestos -como lo representan las faces de orden y caos, respectivamente- permite una exhibición más profunda y particular de la realidad urbana chilena en el contexto referido, al referir, en una forma más compleja, los elementos que constituyen esta realidad y como se enfrentan constantemente dentro del panorama urbano, el que es evidentemente heterogéneo y diverso, y donde múltiples individuos, elementos y subjetividades chocan constantemente. Ahí radica la riqueza y agudeza de *Laguna*: en el poder representar de forma tan consistente el universo de posibilidades que implica una ciudad de las proporciones de todo el Gran Valparaíso, posibilidad contenida en la literatura, a diferencia de otras artes que no permiten aprehender aquel constante enfrentamiento que funda las ciudades y también la vida humana.

Dicho esto, parece pertinente volver a la pregunta que permitió formular esta investigación, para revisar si efectivamente, a partir de las conclusiones realizadas, es posible responder la inquietud que motivó el proyecto. La pregunta fue la siguiente: ¿Existe, tras los espacios en que suceden los hechos que componen la narración, una contraposición de fuerzas que refuerzan el orden y la cotidianidad de la ciudad o desestabilizan aquel orden a través de la amenaza de la violencia? Por consiguiente, cabe afirmar que sí, ciertamente sí existe una contraposición en los espacios -aunque no tras ellos, sino que manifestado *en ellos*- de ciertas “fuerzas” -aunque en la investigación se afirmó que más que fuerzas, corresponden

a representaciones de ciertos discursos que son transgredidos, precisamente aquel discurso urbanístico de orden- que se enfrentan y se tensionan manifestando aquel estado de equilibrio antes mencionado, pero que sí es amenazado por la aparición y el desborde de la violencia producida por la actividad del crimen organizado.

Solo me queda por agregar una reflexión personal surgida a partir de todo lo expuesto en este informe y que, creo, puede servir como una vía para seguir desarrollando el tema aquí tratado y desarrollarlo en aras de actualizar estas reflexiones con respecto a las manifestaciones literarias que pudieran aparecer en adelante. Si este equilibrio en que se representan los espacios narrativos de *Laguna* -situados específicamente en la década del noventa- permite comprender a la sociedad chilena constantemente al borde de un caos producido por la violencia -en la que se cae en algunas ocasiones-, me pregunto ¿cómo las manifestaciones literarias que hayan surgido, o que puedan surgir en los últimos años -y que representen efectivamente la etapa actual de la sociedad-, abordarán la espacialidad de las ciudades en que, actualmente, la violencia y el narcotráfico se han agudizado, como se puede ver a diario en cualquier medio de comunicación, a raíz del aumento en las condiciones de desigualdad y abandono de los mismos sectores desfavorecidos de la estructura económica neoliberal, en mayor medida que la sociedad noventera representada por Bisama? Considerando que la violencia urbana sigue en aumento, incluso muy por encima de lo que fue en el año de publicación de la novela, y que son las ciudades las que siguen albergando este tipo de actividades y dinámicas.

BIBLIOGRAFIA

Abad, Héctor. “Estética y narcotráfico”. *Revista de Estudios Hispánicos* 42 (1995): 513-518.

Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2000.

Álvarez, Gabriel. Los otros muertos de los asesinos de Jaime Guzmán. <https://www.ciperchile.cl/2011/04/01/los-otros-muertos-de-los-asesinos-de-jaime-guzman/>. Página web. 4 de enero de 2023.

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Baeza, Angélica. PDI detiene a violador en serie que actuaba en sector de Laguna Sausalito. <https://www.latercera.com/nacional/noticia/pdi-detiene-violador-serie-actuaba-sector-laguna-sausalito/723232/>. Página web. 4 de enero de 2023.

Bisama, Álvaro. *Estrellas Muertas*. Santiago: Alfaguara, 2010.

----- *Ruido*. Santiago: Alfaguara, 2012.

-----“Death Metal”. *Los Muertos*. Santiago: Debolsillo, 2018. 116-119.

----- *Laguna*. Santiago: Alfaguara, 2018.

Bottinelli, Alejandra. “Narrar (en) la “Post”: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista Chilena de Literatura* 92 (2016):7-31.

Caro, Fernando. El escalofriante caso de los psicópatas de Viña del Mar. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2013/11/07/el-escalofriante-caso-de-los-psicopatas-de-vina-del-mar/>. Página web. 4 de enero de 2023.

Certeau, Michel de. “Capítulo VII, Andares de la ciudad”. *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*. Edición de Luce Giard. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000. 103-122.

Chihu, Aquiles y Alejandro López. “Arenas y símbolos rituales en Víctor Turner”. *Argumentos* 40 (2001): 137-151.

Choay, Françoise. “El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad”. *Andamios* 6 (2009): 157-181.

Daza, Baltazar. Una trepidante noche narco: Álvaro Bisama publica nueva novela. <https://www.latercera.com/culto/2018/07/09/una-trepidante-noche-narco-alvaro-bisama-publica-nueva-novela/>. Página web. 5 de enero de 2023.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “Capítulo 3, ¿Qué es una literatura menor?”. *Kafka: por una literatura menor*. París: Les Editions de Minuit, 1975. 28-44.

Foucault, Michel. “De los espacios otros”. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49.

Fuentes, Felipe. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Guanajuato: Programa Editorial Universitario, 2013.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

Harvey, David. *Ciudades Rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013.

Hinojosa, Matías. Álvaro Bisama: Me interesan las ficciones donde la memoria está rota. <https://revistasantiago.cl/literatura/alvaro-bisama-me-interesan-las-ficciones-donde-la-memoria-esta-rota/>. Página web. 5 de enero de 2023.

Rincón, Omar. “Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia”. Nueva Sociedad 222 (2009): 147-163.

Urgelles, Ingrid, et al. “La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo”. *Narcotransmisiones neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*. Ciudad Juárez: Danilo Santos López, Ingrid Urgelles Latorre, Ainhoa Vásquez Mejías (Editores), 2021. 15-38.

Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. México, D.F.: Melusina, 2010.