

# Subjetivación, percepción y simulacro en *Laguna* de Álvaro Bisama

*Subjectivation, Perception and Simulacrum in Laguna by Álvaro Bisama*

Subjetivação, percepção e simulação em *Laguna* de Álvaro Bisama

MARCELO NAVARRO MORALES<sup>\*</sup>  
Universidad de la Frontera, Chile

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202314.29.04>

Fecha de recepción: 21 de noviembre de 2022

Fecha de aceptación: 25 de enero de 2023

Fecha de modificación: 7 de marzo de 2023

## RESUMEN

Este artículo analiza el carácter gótico de la novela *Laguna* (2018) de Álvaro Bisama. A partir del análisis narratológico del estilo y las imágenes literarias que integran esta novela, me concentro en tres problemas que desarrolla su trama narrativa: la confusión de los límites entre lo orgánico e inorgánico, resultante de la sujeción de la materia biológica de los seres vivos a los flujos económicos; la problematización de la realidad visual; y la relación jerárquica entre la mente y el cuerpo, provocada por la caída de la estructura de la percepción, y el ascenso del simulacro, capaz de derrocar los fundamentos epistemológicos y subjetivos.

PALABRAS CLAVE: percepción, simulacro, subjetivación, continuum anorgánico, Álvaro Bisama, novela gótica, narrativa chilena, literatura contemporánea

## ABSTRACT

This article analyzes the gothic character of the novel *Laguna* (2018) by Álvaro Bisama. From the narratological analysis of the style and the literary images that make up this novel, I focus on three problems that its narrative plot develops: the confusion of the limits between the organic and inorganic, resulting from the subjection of the biological matter of living beings to economic flows; the problematization of visual reality and the hierarchical relationship between mind and body, caused by the collapse of the

\*marcelo.navarro@ufrontera.cl, Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Barcelona. Este artículo deriva de la tesis doctoral titulada "Subjetivación y fuga en la narrativa chilena contemporánea (2009-2019)", que fue posible gracias al financiamiento de la ANID, del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación de Chile, a través del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado, Becas Chile.

perception structure; and the rise of the simulacrum, capable of overthrowing the epistemological and subjective foundations.

KEYWORDS: perception, simulacrum, subjectivization, anorganic continuum, Alvaro Bisama, gothic novel, Chilean narrative, contemporary literature

### RESUMO

Este artigo analisa o caráter gótico do romance *Laguna* (2018) de Álvaro Bisama. A partir da análise narratológica do estilo e das imagens literárias que integram este romance, me concentro em três problemas que desenvolve seu enredo narrativo: a confusão dos limites entre o orgânico e o inorgânico, decorrente da sujeição da matéria biológica dos seres vivos aos fluxos económicos; a problematização da realidade visual e a relação hierárquica entre mente e corpo, causada pelo colapso da estrutura da percepção; e a ascensão do simulacro, capaz de derrubar os fundamentos epistemológicos e subjetivos.

PALAVRAS CHAVE: percepção, simulacro, subjetivação, continuum anorgânico, Alvaro Bisama, romance gótico, narrativa chilena, literatura contemporânea

## 1. Introducción

El protagonista de la novela *Laguna* (2018) de Álvaro Bisama narra en primera persona los eventos acaecidos una noche de febrero de 1992 en la ciudad de Viña del Mar, Chile, cuando, debido a un conjunto de circunstancias azarosas, se ve envuelto en un conflicto que enfrenta a dos bandas de narcotraficantes, en disputa por la soberanía sobre el espacio comercial de la droga. El narrador reconstruye la trayectoria descendente que efectúa en compañía de Chino, un compañero de universidad que tiene una deuda con una de estas bandas, hasta los bajos fondos de la ciudad para colaborar en esta disputa. Viña del Mar se representa como un espacio poblado por narcos, necrófilos, fantasmas, duendes y hombres-lobos, pero también dominado integralmente por el capital y por la presencia ubicua de un dispositivo tecnológico que actúa a distancia sobre las subjetividades, trabajando sobre las fuerzas constitutivas de la mente, como la memoria y la atención. Asimismo, esta novela tiene como foco una distorsión de la percepción que se traduce en un lenguaje seco y minimalista, que da cuenta de la ausencia de todo fundamento estable.

El presente artículo analiza el carácter gótico de *Laguna*, aunque resulte evidente que esta obra se sitúa lejos del campo cultural y literario que vio nacer la novela gótica, y, por cierto, de los motivos recurrentes en este género, como los enumerados y descritos por Miriam López en *Teoría de la novela gótica*. Si bien es posible identificar varios de los rasgos y motivos destacados por esta autora (el doble, el miedo a la muerte, los fantasmas, el énfasis en el dolor físico y moral, etc.), las tensiones y conflictos que explota la trama narrativa de *Laguna* exigen adoptar una perspectiva alternativa que atienda, más

bien, a la naturaleza de las extrañas agencias sobre las que esta obra discurre y que vuelven plausible la concatenación y coexistencia de fenómenos, en apariencia, tan disímiles.

Por este motivo, me concentro en tres problemas que son tematizados en su trama narrativa y que explican las tensiones y crisis que esta obra explota: (1) la confusión de los límites entre lo orgánico y lo inorgánico, resultante de la sujeción de la materia biológica de los seres vivos a los flujos económicos del capital; (2) la distorsión de la realidad visual y la problematización de la relación jerárquica entre la mente y el cuerpo, provocada por la caída de la estructura de la percepción; y (3) el ascenso del simulacro, capaz de derrocar los fundamentos epistemológicos y subjetivos. Estos problemas, que serán tratados de modo individualizado en los tres apartados sucesivos, proceden, fundamentalmente, de las discusiones desarrolladas en el ensayo *Materialismo gótico* de Mark Fisher, que trata ciertos conceptos góticos clave formulados por la dupla Deleuze-Guattari, como *Cuerpo sin órganos* y *Plano de inmanencia*; así como en las obras filosóficas *Lógica de la sensación* y *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze. Si bien en estas dos últimas obras casi no se encuentran referencias al género gótico, sí se halla un sistema explicativo a los extraños fenómenos cognitivos y perceptivos que trata esta novela y que constituyen el fundamento desde el cual se narran un conjunto de fenómenos, tensiones y conflictos estrictamente contemporáneos, empleando el lenguaje y las estrategias retóricas de la novela gótica y de terror.

## 2. En el continuum anorgánico o sobre la naturaleza gótica del capitalismo

Deleuze identifica el estilo gótico, no con lo sobrenatural, sino con la expresión de una “vitalidad no orgánica” (*Lógica de la sensación* 130). Fisher interpreta esta afirmación a partir de la noción “flatline gótica” (67), esto es, una zona de inmanencia radical en la que se deshacen los límites entre lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, lo vivo y lo muerto, y que constituiría la “provincia del gótico” (67). El protagonista y narrador de *Laguna* manifiesta, precisamente, una dificultad extrema para distinguir los límites entre estas dimensiones, ya que en el mundo que habita la materia biológica se encuentra ligada al capital abstracto. Al respecto, es significativo el caso de la marihuana debido a los agenciamientos que produce y los efectos económicos y políticos que de su comercialización y consumo se derivan.

Según Ana, la mujer que acompaña a los narcotraficantes, la cepa que cultivan en Los Andes y comercializan en Viña del Mar es tan tóxica que mata a los conejos que la comen, cuyos cadáveres, a su vez, potencian el efecto psicoactivo de las plantas: “El alma de los conejos muertos impregnaba la hierba. Fumar marihuana era aspirar el alma de los

conejos” (86). La materia biológica danza al ritmo del capital: los conejos mueren envenenados al comer las plantas de marihuana, la marihuana absorbe los nutrientes y minerales de la tierra fertilizada por los cadáveres de los conejos, los consumidores absorben las sustancias orgánicas e inorgánicas asimiladas por las plantas, los narcotraficantes matan y mueren disputando la soberanía sobre los circuitos de consumo de la droga.

La narración da cuenta de una experiencia de indefensión y vulnerabilidad radical, ya que el alto valor económico de la droga desplaza o anula el valor de la vida humana. Esto es lo que experimenta Chino, quien, al no pagar a la mafia el dinero acordado por la venta de un lote de marihuana, carga con una deuda que, finalmente, paga con su vida. El enunciado, “El Chino era un cuerpo” (40), que realiza el narrador cuando ve a su compañero retorcerse en el suelo de dolor tras recibir un golpe, denota que este pierde su estatus de sujeto de derecho para devenir tan solo material biológico, *nuda vida*, abierto a la destrucción. Esta danza de la materia en torno al capital se proyecta también en los procesos cognitivos y los automatismos psíquicos que desarrollan los individuos en interacción con determinados estímulos visuales y auditivos procedentes de dispositivos técnicos de comunicación.

Sobre este último punto, son relevantes las referencias al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. La reconstrucción de los eventos acaecidos la noche en que se concentran los acontecimientos de la novela, da cuenta de la presencia ubicua de la transmisión televisiva del Festival, a partir de la cual, el narrador describe una ciudad *tomada* por el murmullo eléctrico que emiten y propagan los aparatos haciendo ver y oír a todos lo mismo: “En la tele pasaban el Festival de Viña. O las noticias del Festival. Ese murmullo. La sensación eléctrica. La ciudad tomada” (16). El Festival no solo opera como punto de referencia espacial y temporal en la narración, sino que además parece articular el clivaje entre dos ciudades que, coexistiendo en el mismo espacio geográfico, parecen darse la espalda mutuamente: de un lado, la postal de la ciudad representada por el Festival, cuya pompa y espectáculo es seguida por una multitud de televidentes ubicados a enormes distancias; y, del otro, la ciudad oculta del crimen y de la economía sumergida del narcotráfico, dirigida por mafias bien relacionadas con el poder político local.

El narrador señala múltiples episodios que ponen de relieve la influencia que ejerce la transmisión televisiva sobre las facultades cognitivas y el ciclo circadiano de los televidentes. Es el caso de su abuelo, quien, desde la provincia, todos los años seguía el Festival a través de su televisor: “Trasnochaba. Podía quedarse despierto hasta la madrugada. Esperaba que terminara. Su día moría ahí. Cuando acababa el Festival. Cuando las luces se apagaban. Cuando dejaban de transmitir” (27). Al inicio de su relato, el narrador explicita su lugar de enunciación, afirmando que escribe cuando la transmisión

televisiva se ha acabado: “El televisor está prendido. Estoy de pie. No hay ningún canal sintonizado. Miro la estática de la pantalla. La radiación me baña. Los programas se acabaron. El mundo duerme. Yo no cierro los ojos. ... Anoto y hablo” (11). Sus palabras sugieren que habría una correspondencia entre el trabajo de la memoria y la escritura con el final de la transmisión televisiva, como si esta última, al interrumpirse, liberara la atención de una jaula invisible. De esto se deduce que el despliegue de la memoria y la escritura son tributarias de la liberación de la atención consciente del espectro visible de la radiación electromagnética emitida por la transmisión televisiva.

A lo largo de su relato, el narrador se detiene concienzudamente a señalar la interacción entre determinados estímulos visuales y auditivos con la experiencia psíquica de los individuos. En virtud de su capacidad de capturar la atención consciente y mediar el acceso a la realidad empírica, el narrador representa los medios de comunicación como tecnologías de subjetivación que, sin embargo, constituyen solo subjetividades larvarias, incapaces de establecer una relación de soberanía sobre sí mismas y, menos aún, de distinguir entre la realidad y la ficción. Esto queda de manifiesto en el episodio donde el narrador se detiene a preguntarle a un policía por la presencia de una adolescente descompensada, que llora por una celebridad, afuera de las instalaciones del Festival: “La muchacha lloraba. Estaba sola. El carabinero quiso llamar a sus padres. Ella dijo que no. Dijo que no era de ahí. De Viña. De la región. Que sus papás sabían. Que estaba bien. Que no tenía hambre. ... Había arrendado una pieza en el piso de arriba. No se quedaba ahí. La pieza tenía pulgas. Era el mejor día de su vida” (28).

El capitalismo no solo modifica las condiciones materiales en que habitan los individuos, sino que también, a través de los estímulos visuales y auditivos que este orquesta, es capaz de desplazar “el centro de gravedad ontológico” (Levy 12), en provecho de la esfera virtual, es decir, la esfera de las proyecciones mentales que “existe[n] en potencia pero no en acto” (6) y que sacan al sujeto del ahí y del ahora. El narrador atiende a los procesos psíquicos de los individuos porque intuye que la población es *tomada* por estas tecnologías y sometida a un proceso de virtualización unilateral, ejerciendo sobre ellos una forma de control completamente diferente a la mera sujeción y que corresponde identificar con el fenómeno que Lazzarato denomina “servidumbre maquínica” (22).

Para Lazzarato el capitalismo contemporáneo construye una relación de servidumbre con los individuos, ya que este prescinde del lenguaje, la conciencia y la representación, para trabajar sobre “los componentes moleculares, con la potencialidad no individualizada, intensiva, subhumana de la subjetividad” (25). De este modo, el capitalismo desterritorializa a los sujetos convirtiéndolos en dividuos, es decir, los dota de una existencia estadística controlada por los flujos económicos y los aparatos técnicos

de visualización y transmisión de información. Esto explica la razón por la que en esta novela el anhelo de la huida ante las condiciones de adversidad, no se expresa en la efectuar de un desplazamiento espacial o geográfico, sino que en una huida del pensamiento atrapado en “la doble pinza de lo visible y lo enunciable” (Lapoujade 80), que coordina la actividad cognitiva de los individuos en contacto con la transmisión televisiva: “Huir. Salir de mi cabeza” dice el narrador embargado por la terrible certeza de “estar hecho de tiempo muerto” (16).

El narrador relaciona esta desterritorialización de la subjetividad con la condición posliteraria de su tiempo. Todas las alianzas arborescentes que aseguraban la continuidad de los patrones culturales humanistas, fundados en el uso del código escrito, han desaparecido para dar lugar a un monstruo político: el cínico *self made-man*, capaz de afirmar, como el animador televisivo que conoce el narrador a lo largo de su viaje, “yo me he hecho solo. Nadie me ha enseñado nada” (37), y “la universidad no sirve de nada” (38). La literatura y la cultura humanista han perdido toda función social y política, quedando reducidas a una actividad de evasión que, bajo el influjo de la cultura de masas, muta en una proliferación de discursos que imbrican realidad y ficción para apoyar insólitas teorías conspirativas: “Un libro se juntó con otro. Cristo era un extraterrestre. París era una ciudad de mierda. La Nasa escondía secretos. El amor era veneno. Cristo era también el dios de los dinosaurios. El mundo estaba vacío. Leí para evadirme” (15).

Asimismo, el narrador relaciona la producción de esta forma larvaria de subjetividad con la figura del fantasma: “Entramos en otro mundo. La ciudad había sido fabricada con hueso. La ciudad era agujero. Nada era real. Los edificios se hundían en un cielo rojo. Todos los cuerpos eran de plástico. Toda la piel era falsa. Todas las voces estaban grabadas. No venían de boca alguna. Venían del aire. Pero el aire estaba contaminado. Los fantasmas atravesaban el ruido. El zumbido” (69). En el submundo descrito por el narrador en esta cita, no hay formas sustanciales, ni subjetividades o actos volitivos atribuibles a sujetos, ya que solo hay cuerpos reducidos a una superficie, cuerpos de plástico, agujereados y vacíos, es decir, *fantasmas*, cuya única función es hacer reverberar, como meras cámaras de resonancia, lo que se oye en la atmósfera sonora calibrada en función de las necesidades del capital. El narrador también queda convertido en un fantasma: “Mis huesos están huecos. Soy puro pellejo. Otra piel sin cuerpo. Otro fantasma” (119), afirma al final de la novela. Es posible interpretar esta referencia, así como la ubicuidad de las figuras fantasmagóricas a lo largo de su relato, a partir de dos enfoques complementarios.

Para Deleuze y Guattari el capitalismo “produce fantasmas” (*El Anti-edipo* 117) en cuanto que se asienta en la concepción idealista del deseo como falta: este introduce la carencia en el deseo, haciendo que la producción deseante, que solo se produce a sí

misma, produzca fantasmas, es decir, el deseo de este o aquel objeto, cuya consecución imposible absolutiza una carencia que se vuelve intrínseca a la vida. Desde esta perspectiva, la representación de la ciudad como un espacio poblado por fantasmas, equivale a vislumbrar la supeditación integral del deseo a un conjunto de carencias socialmente organizadas, que hace que el mundo sea doblado, emergiendo otro mundo, un mundo fantasmal, que se propaga ligando el deseo a los poderes sociales y las fuerzas productivas orientadas hacia el acrecentamiento del capital. Por otro lado, la imagen literaria de la conversión generalizada de los individuos en espectros denota que la vitalidad orgánica de los seres vivos se encuentra dominada por la abstracción muerta.

Al respecto, cabe destacar el modo en que Fisher y McNally abordan el lenguaje empleado por Marx para describir la relación entre los cuerpos y el capital. Para estos autores, la semejanza que Marx identifica entre el capital y los vampiros no es una estrategia retórica o metafórica, sino la descripción literal de un sistema económico *positivamente gótico* en su capacidad de “transformar la materia en mercancía, la mercancía en valor y el valor en capitalismo” (Fisher 77). A partir de la noción de trabajo abstracto de Marx, McNally desarrolla esta línea argumentativa, destacando el carácter vampírico del capitalismo, el cual, al igual que el pensamiento religioso e idealista, procede “abstrayendo continuamente de lo concretamente sensible para dotar de ser, sustancia y realidad a las abstracciones” (207), como si “el alma del valor trata[ra] de apropiarse de los cuerpos del valor, de poseerlos y vaciarlos de toda sensibilidad y concreción” (212). En este sentido, es posible interpretar el atributo de lo fantasmal, como la manera en que el narrador describe la descorporización o vaciamiento del sujeto, “hecho pedazos” (Lazzarato 25) en la relación de servidumbre que sostiene con los capitales económicos.

### 3. Sobre la percepción molecular y la caída del otro

Una de las características distintivas de esta novela es que la luz deja de ser fuente de toda certeza epistemológica, para constituirse en un vector de extrañamiento de la realidad. En lugar de facilitar la individuación de los seres, esta hace ver solo cuerpos agujereados y/o porosos que han perdido sus contornos, y evocan formas o cualidades desagradables, amenazantes y/o terroríficas. Puesto que todo se encuentra mediado por la luz, y el espectro visible de la radiación electromagnética se encontraría suscrita a las fuerzas productivas del capital, el narrador pone de relieve la incapacidad fáctica de acceder a los datos objetivos de las cosas que se ofrecen a su percepción. Los objetos aprehendidos por su mirada son descentrados en provecho de sus superficies y contornos, los cuales, en

contacto con la luz, parecen portar una desmesura imposible de representar a través del lenguaje, como si una brecha insalvable se abriera entre el lenguaje y la materia.

Por ejemplo, el narrador tiende a describir la materia orgánica de los cuerpos mezclándose con las ondas lumínicas inorgánicas. En el restaurante mexicano, un neón que simula ser un cactus parece “una célula enferma” (20) y las luces ambientales del sitio “parecían manchas en la piel. La enfermedad. Herpes fluorescente” (22). Y continúa afirmando: “La luz era una secreción. La luz era un tumor” (31). También es significativo el modo en que describe los carteles de un circo instalado en la rivera del Estero Marga Marga, y donde explicita su desconfianza hacia lo que la luz hace visible:

Las luces funcionaban a medias. Las luces eran promesas. Las luces no encandilaban. Los rostros de los payasos estaban pintados en los carteles. Los rostros eran deformes. Reconocí a uno de la tele. De niño me daba miedo. El maquillaje estaba descascarado. Las grietas eran arrugas. Las luces aumentaban su vejez. Las luces eran la deformidad. Una cara que no era cara. Un rostro muerto sobre piel muerta. Las luces marcaban las grietas en la piel pintada. (26)

Esta misma atención en las superficies se encuentra en la descripción del mural de un jardín infantil que representa una abeja: “La pintura era vieja. Estaba descascarada. La piel de la abeja parecía enferma. Le faltaba un pedazo de cara. Las alas estaban hechas de hueso” (44). Y en la descripción de los afiches pegados en las paredes de un restaurante de comida rápida: “Los afiches estaban manchados. Grasa. Calor. Vapor. Las marcas de los chinches. ... Los chinches eran dorados. Las puntas estaban dobladas. Papel quebrado. Bordes mordidos” (46).

Es posible explicar la proliferación de estos enunciados descriptivos, centrados en las superficies de las cosas y los cuerpos, y donde se expresa una desconfianza hacia la luz, a partir de lo que Deleuze y Guattari llaman “percepción molecular” (*Mil mesetas* 211); la cual se expresa bajo la forma de una claridad o lucidez terrible que hace que allí “donde hace un momento veíamos terminaciones de segmentos bien delimitados, ahora hay[a] más bien franjas imprecisas, intrusiones, imbricaciones, migraciones, actos de segmentación que ya no coinciden con la segmentaridad dura” (231). Mientras la *percepción molar* es capaz de distinguir, categorizar y distribuir los elementos en el espacio y el tiempo con claridad, la percepción molecular está “hecha de segmentaciones finas y cambiantes, de rasgos autónomos, en las que surgen agujeros en lo lleno, microformas en el vacío, entre dos cosas, en las que todo bulle y se mueve por mil fisuras” (211).

La percepción molecular es un efecto de la caída de lo que Deleuze, en su *Lógica del sentido*, llama “el otro a priori” (354), esto es, lo virtual que opera como la estructura de la percepción, asegurando los márgenes y las transiciones que experimenta el mundo

sensible, determinando y definiendo los contornos temporales y espaciales de la percepción: “El otro asegura los márgenes y transiciones en el mundo. Es la suavidad de las contigüidades y de las semejanzas. Regula las transformaciones de la forma y el fondo, las variaciones de profundidad. Impide los asaltos por detrás. Puebla el mundo con un rumor benévolo” (353). Mientras el yo solo designa un mundo pretérito (el pasado), el otro es el campo de virtualidades y potencialidades expresadas por un signo visible que envuelve bajo otros aspectos posibles el mundo que se desarrolla delante de nosotros. De modo que este hace que pase el mundo ante nosotros, tendiendo puentes entre los elementos percibidos y los mundos posibles, redistribuyendo “el objeto y el sujeto, ... la figura y el telón de fondo, los márgenes y el centro, el móvil y la referencia, lo transitivo y lo sustancial, la longitud y la profundidad” (¿Qué es la filosofía? 24).

Puesto que el otro “pliega mis deseos sobre los objetos” (*Lógica del sentido* 366) y apresa “los elementos en el límite de los cuerpos” (360), cuando este cae, tal como sucede con el narrador de *Laguna*, la percepción ya no puede captar ninguna persona o forma definida y, más bien, este descubre solo elementos y profundidades desmesuradas, caprichosas y/o amenazantes, en las cuales se descubre una maldad no humana, formas y sonidos implacables e hirientes. Uno de los mejores ejemplos de esta alteración terrorífica de la percepción se encuentra en el episodio en que el narrador, al ingresar en el bar del hotel a través de un ascensor, señala unas huellas dactilares impresas en la superficie de una barandilla, las cuales le hacen evocar la multiplicidad preindividual de seres larvarios que habitan en los entresijos del hotel: “El bronce del ascensor estaba lleno de marcas. Alguien se había apoyado. Sucio. Las marcas borraban el brillo del bronce. Las huellas dactilares se sobreponían. La caparazón del hotel. Redes de piel muerta. Telas de araña. Insectos secos en la alfombra. Gusanos rojos cayendo de las duchas” (30). El narrador proyecta una segunda superficie o *capazón* sobre las instalaciones del hotel y que corresponde a la estela invisible de suciedad que cada huésped pasa desperdigando. Esta idea demuestra la incapacidad del narrador de delimitar las cosas, ya que el pensamiento parece abrirse hacia una dimensión ilimitada e irrepresentable, que está por debajo del umbral de la percepción.

A falta de lo virtual, el cual “organiza la profundidad y la pacífica, la hace visible” (*Lógica del sentido* 363), el narrador solo puede atender a la dureza y agresividad de las sensaciones y experiencia inmediatas. Así, mirar el mar es mirar a la tierra avasallada por el mar: “La marea se tragó la arena. La marea avanzó. El mar iba a tapar todo. El mar iba a tapar todo. Miré las olas. No sé cuánto tiempo. ... El mar iba a tapar todo. El tiempo era una ola muerta” (40). Mirar el cielo nocturno es ver la luna tragada por la noche: “Esa noche no había luna. Vi la luna. Estaba siendo tragada. Huía al fondo del espacio. Un

punto de luz desvaneciéndose” (81). Mirarse en un espejo es observar las manchas de su piel devorando los rasgos de su rostro: “Mi cara estaba llena de manchas. Las manchas me devoraron la cara” (47). Y observar el rostro de otros es preguntarse por lo que la piel esconde bajo su superficie: “Los ojos brillaron detrás de los lentes gruesos. La cara se deshizo. La cara fue la de un animal. Una cara derretida. Los ojos pequeños. Los ojos turbios. No sé qué había detrás” (62).

En estas citas, pobladas de micropercepciones, el narrador da cuenta del estado de metamorfosis continua que experimenta la materia respecto de las formas que constituye. Deleuze, en su *Lógica de la sensación*, atribuye a esta alteración de la percepción las mismas cualidades que el estilo pictórico gótico, esto es, el caos y la confusión de la realidad visual, o bien, un modo de representación que se opone a la aparición óptica-luminosa de las cosas, en cuanto que, sin el otro, el sujeto y el objeto coinciden: el estilo pictórico gótico sería un “realismo de la deformación” (*Lógica de la sensación* 131), en el cual las líneas ya no señalan ningún contorno, ya que los límites de los cuerpos se desbordan y el fondo y las formas se tornan indistinguibles. Si el otro *puebla el mundo de un rumor benévolo* es porque este organiza y pacifica la profundidad ciñéndola a los contornos de los cuerpos, asegurando la eficacia del lenguaje y la capacidad del sujeto de percibirse distinto de sus objetos de conocimiento.

Esto también explica la razón por la que el narrador experimenta físicamente la articulación del sonido, el tiempo y la palabra. Cada nota que emite el piano en el bar del hotel, le hace evocar un cuerpo cuyas articulaciones son desencajadas: “Cada nota estaba muy separada de la siguiente. No pude seguir la melodía. Las notas se quebraban. Las notas eran huesos descoyuntados” (30). Asimismo, experimenta físicamente la organización cronológica de la temporalidad en la escritura, ya que, cuando este se decide a relatar su experiencia o lo que llama “una teoría del todo” (87), describe este ejercicio como cicatrices o flechas que lo atraviesan: “Los hilos que unían todo. Hilos delgados. Hilos de rumores. Hilos como flechas. Hilos de cicatrices” (88).

El narrador explicita que experimenta dolorosamente el proceso de redacción de su testimonio, pero escribe porque considera cruciales los eventos acaecidos durante esta noche: “Anoto y hablo. A la vez. La letra no parece mi letra. Mi voz no es mi voz. Todo es confuso. Los detalles están hechos de filo. Son ideas. Las ideas son objetos. Me rompo. Me desdoble. Mi letra sí es mi voz. Lo que queda. Las imágenes dentro de las imágenes. Dentro del ruido. Detrás de mi vida, existe otra vida” (11). Esta coincidencia de la escritura y de la voz es significativa, ya que la voz, que es lo otro de lo que se enuncia, subraya el lugar somático desde donde emerge el lenguaje, la materialidad carnal desde donde es enunciada la narración y con la cual lo narrado se confunde, develando la simultaneidad

del sujeto y el objeto, del pensamiento y la materia. “Las ideas son objetos. Me rompo”, afirma el narrador denotando una experiencia física del pensamiento, donde las proposiciones que formula parecen entrar en contacto directo con su materia constitutiva.

Esta es la experiencia con la palabra del esquizofrénico en quien se ha roto la “superficie metafísica” (*Lógica del sentido* 159) que separa y articula la relación entre los cuerpos y los enunciados, haciendo que las palabras dejen de “expresar un atributo del estado de cosas; [y] sus trozos se confund[an] con cualidades sonoras insoportables” (119). De modo que, la enunciación del discurso narrativo procede de aquella forma de vitalidad no orgánica que Deleuze y Guattari llaman *cuerpo sin órganos*, es decir, un cuerpo en el que ha sido derribado “el centro estructural de la sensibilidad” (Pardo 61). Si el organismo es el suelo o fundamento de la subjetividad, el cuerpo es el suelo o fundamento del organismo y, sin embargo, este es un suelo moviente, una superficie amenazada por la emergencia de lo sin fondo que hace que todo se reúna en el abismo indiferenciado de lo pre-individual. De esto se deduce que el narrador, literalmente, revive a través de la escritura los eventos que experimentó: “Todo esto está pasando” (12). El desencadenamiento del recuerdo incontenible adquiere así la connotación de un avasallamiento del presente, la forma, lo actual, por el pasado, el fondo, lo virtual, cuya relación, como ya habrá quedado de manifiesto en las citas comentadas en las páginas precedentes, se ha enloquecido.

#### 4. La potencia de lo falso

Para el narrador, todo parece reducirse a la relación entre las superficies y las profundidades, por lo que no cesa nunca de señalar “un fondo que derroca y subvierte toda medida, un devenir-loco de las profundidades” (*Lógica del sentido* 198), y que corresponde identificar con lo que Deleuze llama *simulacro*. Es preciso no confundir el simulacro con los conceptos de copia o artificial, porque este “no es una copia degradada; [sino que, más bien] oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción” (*Lógica del sentido* 305). En palabras de Pardo, el simulacro designa el sin fondo diferencial que conjura el lenguaje para posibilitar la representación lingüística, o bien, todo lo que no se ciñe al “modelo inteligible de lo sensible ..., *lo que no es*”, es decir, aquello que escapa al uso trascendental del lenguaje porque “ninguna esencia les corresponde” (67) y señala una dimensión de lo real que nunca está “lo suficientemente hundido, reprimido, repelido en la profundidad de los cuerpos, ahogado en el océano. Y he aquí que ahora todo sube a la superficie” (*Lógica del sentido* 33).

El ascenso del simulacro, que se alza amenazante desde la brecha que separa al lenguaje de la materia, queda expresado en la “Biblia porno” (44) que llevan en la guantera del auto con que recorren la ciudad, y que se encuentra llena de mensajes y dibujos obscenos que dan cuenta de una lectura herética del texto. Mediante esta referencia, el relato apela al derrocamiento del centro sagrado, sólido y estable que construye el lenguaje religioso, y que parece hundirse en un magma de cuerpos que se confunden, derraman y entremezclan: “Saqué la biblia de la guantera. Miré de nuevo los dibujos pornográficos. Los cuerpos deformados. Las manchas de mierda y semen. La boca abierta de las mujeres. Las cabezas dobladas de los hombres. Las siluetas esquemáticas. Los cuerpos reducidos a genitales gigantes. Las palabras tachadas. Los versículos subrayados. Las anotaciones sin sentido” (66).

El narrador describe la trayectoria que efectúa a lo largo de esta noche como una inmersión en un mundo paralelo donde la realidad se devela como simulacro, es decir, esplendor de lo falso y enmascaramiento de la realidad. La referencia ubicua a figuras fantasmagóricas es la prueba más evidente de esto, ya que las nociones de simulacro y fantasma constituyen una díada conceptual que revoca el principio de identidad, a nivel epistemológico y subjetivo: “Una cara, la del simulacro, mira al plano de lo real oponiéndose a la identidad como principio de lo que es correlato del conocimiento; la otra cara, la del fantasma, mira al plano psíquico y se opone a la identidad como principio subjetivo, es decir, a la idea de yo como fundamento del conocer y como base de la subjetividad” (Sonna 99). Si el narrador se presenta como fantasma, es en cuanto que los eventos acaecidos durante su viaje abren su yo a la diferencia en sí, embargándolo de la certeza de que “siempre hay otro aliento en el mío, otro pensamiento en el mío, otra posesión en lo que poseo” (Deleuze, *Lógica del sentido* 345).

Donde mejor se expresa esta forma de extrañamiento, es en el episodio donde percibe su imagen reflejada en un espejo como alguien diferente de sí y que, además, puede absorberlo y suplantarlo: “Mi imagen quedó congelada en el espejo. Mi alma se quedó al otro lado” (85). En la línea del motivo gótico del doble, el narrador percibe el espejo como una ventana o portal a un mundo alternativo, habitado por cuerpos falsos idénticos a los cuerpos reales que en él se reflejan. “El espejo estaba hecho de agua. Íbamos a atravesarlo. Íbamos a caer hacia el otro lado” (84), dice el narrador embargado por el vértigo de caer en esa profundidad, que es captada como una superficie pura, es decir, “continuidad del afuera y el adentro, del encima y el debajo, del derecho y el revés” (Deleuze, *Lógica del sentido* 277).

El narrador enfatiza la relación entre la inmersión en este mundo paralelo y la infinidad de modificaciones que experimentó su cuerpo a lo largo de esta noche, ligadas al conjunto de sustancias y acontecimientos con las cuales su cuerpo se mezcló. Por un

lado, el consumo, en diversos momentos y grados, de una multiplicidad de sustancias, lo cual habla, como diría Nancy en su ensayo *Embriaguez*, de un alma anegada en las sustancias que absorbe y que empujan al sí mismo afuera de sí: la extraña borrachera que lo sorprende tras haber fumado marihuana y que siente que “sucedió fuera del cuerpo” (40), como si esta lo distanciara de sí mismo; la “lucidez química” (73) de la cocaína intensificando el efecto de la marihuana que transforma su cuerpo en “una caja de resonancia” (86). Asimismo, el narrador hace pasar su relato a través de dos acontecimientos que abren la narración de la jornada: la maldición que una gitana le lanza por rehusarse a que le leyera la mano y la mordedura de un perro, que adquirirá diversas connotaciones a lo largo de su narración, entre las cuales se cuentan la incubación de una infección, la inoculación de un veneno y la mordida de un hombre lobo.

Disuelto o confundido en este conjunto de sustancias y acontecimientos incorporados, el narrador apela continuamente al sin fondo diferencial de su cuerpo que se sustrae a su voluntad y conciencia, ya que percibe que bajo su piel crece una multiplicidad distinta de sí y que está siempre a punto de ascender para revocar su identidad. En suma, el narrador reconoce en sí mismo, en su cuerpo, en cada pensamiento, en todo lo visible y lo enunciable, la acción de otro sobre sí mismo, que da cuenta de “una lucha entre diferentes modos del Cuerpo” (Fisher 80). Esta experiencia, donde el cuerpo parece sublevarse ante el sujeto, se proyecta sobre toda la realidad circundante a través de un conjunto de relatos enmarcados, reproducidos en estilo directo y enunciados por algunos personajes que conoce a lo largo de esta noche. A través de esta estrategia retórica, que ha sido usada ampliamente en la tradición de la novela gótica (López 191), donde se superponen diversos relatos enmarcados de procedencia disímil, la narración problematiza los fundamentos de la ciudad, el orden social y del relato histórico, respectivamente.

Una de las intervenciones más relevantes es la de una mujer que conoce en una fiesta y que le cuenta un extenso relato, según el cual la ciudad de Viña del Mar se habría edificado sobre la superficie del cadáver de un monstruo o animal gigantesco venido desde el lejano universo: “Hay algo vivo debajo de Viña, me dijo. Es un animal. No es un animal. Está aquí de antes. Quedó botado. Quedó solo. Todos sus amigos viajaron a las estrellas. Sus amigos devoraron a las estrellas. Se alimentaron de soles. Hicieron sus nidos sobre agujeros negros. Volvieron a la nada. Salvo él. Él no viajó. Se quedó” (75-76). Desde la perspectiva de este relato, las descripciones de Viña del Mar presentes al inicio de la novela adquieren otro talante: el olor a podrido de la playa y el agua del mar como una baba espesa, parecen sugerir que la ciudad se encuentra emplazada en la boca de este monstruo; lo cual, cabe agregar, corresponde a uno de los motivos más recurrentes en la representación iconográfica de lo demoníaco.

Este extenso monólogo, que parece basarse en el horror cósmico de H.P. Lovecraft, por un lado, hace coincidir el suelo sobre el que se asienta la ciudad con la superficie del cuerpo de este animal (“Caminamos sobre él” [80]) y, por otro, confronta la perspectiva epistemológica antropocéntrica y las escalas temporales y espaciales humanas, con una perspectiva no-humana y una escala temporal geológica o cósmica. En este sentido, este relato se pregunta por la naturaleza de lo que se ofrece como un suelo para la vida, pero que, en este caso, coincide con la piel de este monstruo venido desde las profundidades del cosmos y que amenaza con tragarse la ciudad: “El animal iba a despertar. No estaba muerto. Dormía” (90). Del mismo modo en que el narrador da cuenta de lo desigual en sí, de lo fluido y de las insuflaciones que lo toman y lo conminan a pensar o hacer esto o aquello, la ciudad se encontraría tomada por este animal, de cuyo sueño derivaría lo humano y hacia lo cual todo se precipitaría indefectiblemente: “Los fantasmas de la ciudad se hundían en el suelo. Los fantasmas de la ciudad eran sus sueños. Los fantasmas de la ciudad viajaban de vuelta a su cabeza” (90).

Otro monólogo relevante es el de Willy, un hombre paranoico, hijo de un militar estadounidense, a quien acuden el narrador y Chino para recoger un bolso lleno de armas. A través del monólogo de Willy se conoce el origen de la mafia o *club* para el cual el narrador y Chino estarían colaborando: el padre de Willy, se radicó en Viña del Mar en el contexto de la dictadura, y habría contribuido a fundar esta organización para instalar “un control necesario. Un imperio del orden, un imperio del miedo” (60). Estas palabras señalan un punto de contacto entre la institucionalidad oficial del país, que sería la dimensión manifiesta o visible del ejercicio del poder político, con bandas criminales destinadas al amedrentamiento de la población y que estarían vinculadas al tráfico de drogas. Sin embargo, este imperio del orden y el miedo habría colapsado: “Instalaron el miedo pero el miedo no duró. Se rompió. Los chilenos echan todo a perder. Están lejos de la belleza, decía mi papá. Destruyen lo que sea” (60). Esta cita es significativa para nuestra discusión, porque explica la caída de este orden recurriendo a una categoría estética empleada con un sentido idealista o platónico, que hace corresponder lo *bello* y lo *bueno*; donde la belleza referida no es un atributo formal, sino que una esencia, una sustancia, que la *chilenidad* habría revocado.

Esta intervención de Willy es complementada por Ana, quien explica al narrador la situación en que se encuentran. Las bandas rivales están en una disputa por el dominio sobre los circuitos de consumo de la droga, y el narrador y Chino habrían acudido a la casa de Willy, “la bodega del club” (61), para recoger un regalo que serviría como tributo para asentar la paz y resolver el conflicto que los enfrenta. Por tanto, el narrador y Chino operan como los facilitadores de una componenda, de cuya consumación depende la guerra o la

paz entre las bandas. Sin embargo, este conflicto es la repetición de un ciclo de construcción y destrucción del orden y el poder: hace años, recuerda Ana, tras una gran catástrofe, los líderes del club consiguieron fraguar esta paz que no tardaría, nuevamente, en ser interrumpida (92). De modo que la novela habla del carácter diagramático del poder, que emerge, no como la propiedad de un grupo o sujeto soberano, sino que como una red de alianzas inestables en continuo proceso de creación y destrucción.

Antes de asistir al encuentro con la banda rival, uno de los narcotraficantes cuenta un relato sobre la Revolución Francesa, que habla, de igual modo, del carácter inestable del poder. Este relato, que mezcla el discurso historiográfico y la ficción narrativa, reconstruye los pasos del rey de Francia, Luis XVI, en Sudamérica a partir de sus supuestas memorias póstumas. Mientras otro hombre era guillotinado en su lugar, Luis XVI habría sido enviado en barco a Sudamérica, donde vaga entre Argentina y Chile indefinidamente, ebrio y loco, hasta su muerte. Este relato, que se desliza desde las cumbres del poder soberano francés hasta los bajos fondos de la provincia chilena, convierte el discurso histórico en carne de ficción, consiguiendo el efecto de que estos “recuerdos falsos” (108) contaminen y subviertan la versión oficial de estos acontecimientos. Este relato es el corolario final de un conjunto de relatos enmarcados que tienen en común atender a la potencia de lo falso, es decir, a la capacidad del simulacro de derrocar lo idéntico, lo mismo y lo unívoco.

El relato principal desemboca hasta las orillas de la Laguna Sausalito donde las bandas rivales acuerdan encontrarse para intercambiar regalos que, sin embargo, no consiguen fraguar la paz esperada. Así, la novela culmina con la balacera entre los líderes de las bandas rivales, desencadenada por el asesinato de Chino, cuya sangre es la primera en mezclarse con el lógamo de la laguna: “El cuerpo de Chino estaba en el suelo. La sangre formaba un charco. Ese barro era profundo. Ese barro llegaba hasta el agua. Ese barro llegaba más abajo del agua” (112). En este pasaje final los adverbios de lugar y las referencias espaciales enfatizan la atmósfera de inmanencia donde todo acontece: mientras los fantasmas de los muertos se hunden en la laguna y la sangre derramada forma un barro que llega más abajo del agua; arriba, en el cielo, un satélite surca el espacio, indiferente a todos estos acontecimientos, “fuera de este mundo” (113).

La laguna emerge como un punto de contacto aberrante que comunica la superficie, esto es, el suelo del fundamento sobre el que se asientan los pliegues de lo real, con lo sin fondo, que se sustrae a la acción de los fundamentos y que carece de subjetividad e individualidad. Tras la muerte de los narcotraficantes en la balacera, la imagen de la laguna y, en específico, del lógamo donde habita una multiplicidad de seres pre-individuales, a saber, “los sapos bebés. Criatura sin forma. Atrapados en el lógamo. Ciegos.

Esperando algo. La luz” (108); adquiere la connotación de una proyección de la totalidad como un “caldo molecular” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 228), desde el cual todo procede y hacia el cual, indefectiblemente, todo se precipita. “La sangre se volvió barro” (*Laguna* 112) y “la sangre es el agua de la laguna” (114), afirma el narrador, remontándose, a partir de la experiencia de la muerte, desde las formas constituidas hacia el de los elementos y las relaciones diferenciales que conforman este caldo molecular donde todo bulle y la materia orgánica e inorgánica se mezcla y agita.

A través de la imagen de los cuerpos emplazados en la orilla de la laguna, hacia la cual todo parece escurrir, el narrador accede a la idea que Deleuze y Guattari, en *Mil mesetas*, llaman *plano de inmanencia*: el narrador atiende a la coexistencia del plano de organización de las formas sustanciales y el sin fondo diferencial del plano de consistencia, en el que no hay ninguna forma constituida, ni sujeto ni objeto, ya que corresponde, más bien, a lo preindividual, anterior a toda conciencia y subjetividad humana y que, sin embargo, constituye el germen desde donde procede la conciencia y en el cual esta vuelve a caer. Todo se precipita en lo no estratificado, en lo informal puro, desde cuya perspectiva toda existencia o forma es un mero accidente retenido por la memoria: “Pensaba en el Chino. Qué habría pasado con su cuerpo. ... Ya no hay cuerpo. Ya no hay nada. Ninguno de ellos existe. Han sido borrados. ... Somos un accidente. Somos un error hecho de memoria” (*Laguna* 116).

## 5. Conclusiones

El narrador de *Laguna* se presenta como un testigo privilegiado de la naturaleza gótica del mundo fraguado bajo el alero del capitalismo. El narrador experimenta todo lo que se ofrece a su percepción a partir de un enloquecimiento de la profundidad, como si el pensamiento, a falta de lo virtual, se abriera hacia lo ilimitado e irrepresentable, o bien, a lo que se ubica por debajo del umbral de la percepción. De este modo, por un lado, el narrador da cuenta del continuum anorgánico en el que se agencian las facultades cognitivas y los procesos fisiológicos de los seres vivos con las fuerzas productivas del capital, que van desde las vibraciones electromagnéticas y las ondas sonoras que emiten y reciben los dispositivos tecnológicos, hasta la producción, comercialización y consumo de sustancias psicotrópicas ilegales que poseen amplios efectos sobre el tejido social y económico.

Asimismo, y dado que el narrador no puede atender a las formas y los límites de las cosas y los cuerpos, la narración da cuenta de la defundamentación generalizada de la realidad. La biblia porno prelude el asenso del simulacro que empuja la realidad afuera de todo fundamento, cuyo clímax coincide con la visión de la laguna como plano

de inmanencia: desfundamentación del sujeto como garante de la construcción de conocimiento, del suelo como fundamento de la materialidad del mundo, de la institucionalidad como soporte del orden social y de la diferencia entre ficción y realidad como principio del relato histórico. Sobre el plano de inmanencia, que devela el movimiento perpetuo de la desfundamentación, el narrador se entrega a la mutabilidad aterradoramente del cuerpo, a la reducción de la vida a material biológico, a la ficción capaz de contaminar la verdad, y, en definitiva, a la certeza de un mundo sin futuro.

## Bibliografía

- Bisama, Álvaro. *Laguna*. Alfaguara, 2018.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducido por Isidro Herrera Baquero, Arena Libros, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Traducido por Miguel Morey y Victor Molina, Paidós, 2017.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *¿Qué es la filosofía?* Traducido por Thomas Kauf, Anagrama, 1997.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas*. Traducido por José Vásquez Pérez, Pre-textos, 2002.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por Francisco Monge, Paidós, 2004.
- Lapoujade, David. *Deleuze, Los movimientos aberrantes*. Traducido por Pablo Ariel Ires, Cactus, 2016.
- Lazzarato, Maurizio. *Signos y máquinas. El capitalismo y la producción de la subjetividad*. Traducido por Emilio Pérez-Manzucó, Enclave, 2020.
- Levy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Traducido por Diego Levis, Paidós, 1999.
- McNally, David. *Monstruos del mercado. Zombis, vampiros y capitalismo global*. Traducido por José Luis Rodríguez, Levanta Fuego, 2022.
- Nancy, Jean Luc. *Embriaguez*. Traducido por Cristina Rodríguez Marciel y Javier de la Higuera Espín, Universidad de Granada, 2014.
- Fisher, Mark. "Materialismo gótico". *Deleuze y la brujería*, editado y traducido por Juan Salzano, Las Cuarenta, 2009, pp. 63-93.
- Pardo, José Luis. *A propósito de Deleuze*. Pre-Textos, 2014.
- Sonna, Valeria. "Deleuze, Platón. Fantasma, fantasía y simulacro". *Ideas10. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, núm. 10, 2020, pp. 94-116, <http://revistai-deas.com.ar/ideas10-articulos-sonna/>