

La fotografía: “una peste sin nombre”¹. La “imagen-huella” en la narrativa de Álvaro Bisama²

Daniuska González González³

Resumen. El presente artículo pretende aproximarse a las novelas *Estrellas muertas* (2010), *Ruido* (2012) y *El brujo* (2016) del escritor chileno Álvaro Bisama para evidenciar la presencia de una “imagen-huella” (Didi-Huberman, 2004) como residualidad visual de un tiempo político marcado por la violencia, en una operación que, aunque logra reproducir el acontecimiento, no permite su cierre. Para conseguirlo, el autor recurre a diferentes estrategias de representación, como la metáfora, la distorsión, la fragmentariedad, los encuadres difusos, borrosos o manchados y la imagen fotográfica como una enfermedad. Con los textos bisamianos se pondrán a dialogar planteamientos teóricos de Georges Didi-Huberman, ya mencionado, Nelly Richard y Joan Fontcuberta sobre la imagen y sus usos, y de Michel Wieviorka acerca de la violencia política.

Palabras clave: narrativa, fotografía, “imagen-huella”, resto, violencia política en Chile.

[en] Photography, “A plague without a name”. The “image-imprint” in the narrative by Álvaro Bisama

Abstract. This article tries to approach the novels *Estrellas muertas* (2010), *Ruido* (2012) and *El brujo* (2016) by the Chilean writer Álvaro Bisama to show the presence of an “image-imprint” (Didi-Huberman, 2004) as visual residuality of a political time marked by violence, in an operation that, although it achieves to reproduce the event, does not allow its closure. To achieve this, the author resorts to different representation strategies, such as metaphor, distortion, fragmentation, the diffuse, blurred or stained frames and the photographic image as a disease. The Bisamian texts will start a dialogue with the theoretical approaches of Georges Didi-Huberman, already mentioned, Nelly Richard and Joan Fontcuberta on the image and its uses, and Michel Wieviorka on political violence.

Keywords: narrative, photography, “image-imprint”, remnants, political violence in Chile.

Sumario: 1. “Cortezas de imágenes y textos”. Introduciendo algunas conceptualizaciones. 2. La metáfora como estrategia de la “imagen-huella” en *Estrellas muertas*. 3. “Imágenes-huellas” a través de la distorsión, la fragmentariedad y la transformación identitaria en *Ruido*. 4. La “imagen-huella” en *El brujo*: manchas, difuminación y la imagen como enfermedad. 5. “Imágenes pese a todo”. A manera de conclusiones.

Cómo citar: González González, D. (2022) La fotografía: “una peste sin nombre”. La “imagen-huella” en la narrativa de Álvaro Bisama, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 51, 189-197.

“LAS HISTORIAS, TODAS las historias son un vómito de luz”
Álvaro Bisama

¹ Frase de la novela *El brujo* de Álvaro Bisama (141).

² Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación DGI 2019 UPLA HUM 11-1920 “Cortezas de imágenes y textos. La narrativa de Álvaro Bisama y la fotografía de Carla Yovane”, del cual la autora es la investigadora responsable.

³ Facultad de Humanidades/Centro de Estudios Avanzados. Universidad de Playa Ancha, Chile.
Correo: daniuska.gonzalez@upla.cl

1. “Cortezas de imágenes y textos”⁴. Introduciendo algunas conceptualizaciones

“Sus fotos eran eficaces, captaban la violencia, la congelaban sin estilizarla, huyendo de toda poesía, de toda consigna. [...] eran inevitables y feroces” (Bisama 2016: 23). Esta cita de *El brujo* permite asomarse al entrecruzamiento entre visualidad⁵, resto y violencia política a través de la noción de la “imagen-huella” (Didi-Huberman 2004: 241. Cursivas en el texto original) en tres novelas⁶ del narrador chileno Álvaro Bisama⁷ (Valparaíso, 1975): *Estrellas muertas* (2010), *Ruido* (2012) y *El brujo* (2016).

La fotografía materializa. Siguiendo el planteamiento de Joan Fontcuberta (2015), “toda fotografía es una evidencia [...] una ética de la visión” (10) y echa las bases para repasar el acontecimiento desde una perspectiva “constructiva y [...] por tanto intencional” (10), que busca la producción de un efecto de conmoción, el *punctum* entre la imagen y el espectador.

A partir de la cita anterior de Fontcuberta, las fotografías en *Estrellas muertas* se convierten en potentes flashes para elaborar contextos y subjetividades complejas nacidas de la violencia política, y en *Ruido* son los únicos trozos para conocer sobre la presencia, “fabricada” por los órganos represivos, de un vidente en los años ochenta en Chile; mientras que en *El brujo* traman un contrapunto entre dos historias: la de un fotógrafo perseguido por las imágenes violentas que capturó y la de su hijo, que trata de hallar un sentido en esta relación resquebrajada, sobre todo por la obsesión visual del progenitor, que lo llevó a huir.

Es así como la “imagen-huella”⁸ deviene marca residual que permanece después de un evento traumático, en la narrativa bisamiana se trataría de la violencia desatada por la dictadura cívico-militar (1973-1990) y el neoliberalismo del periodo democrático posterior, aún presente, evidenciando lo fragmentario que queda del horror. La “imagen-huella” constituye el jirón perenne que insiste *pese a todo*, que entreteje relatos visuales con “el mundo de la memoria” (Didi-Huberman, 2004: 242) y que “da testimonio de una desaparición, al mismo tiempo que resiste contra ella” (241), esto último claramente visibilizado en cada una de las novelas.

La “imagen-huella” se vale en el corpus narrativo de diferentes estrategias, “superficies”, las denominaría Didi-Huberman (2014): la metáfora en *Estrellas muertas*; la distorsión y la fragmentariedad en *Ruido*; y, por último, en *El brujo*, la difuminación, la borrosidad o el manchado, que velan la imagen, y esta como una enfermedad. Como se observará en el análisis, estas *superficies* tributan hacia el no cierre definitivo del acontecimiento captado, pues no puede producirse, plenarse, por su condición residual.

Al vaciar lo anterior en las novelas, se pueden dirimir las diferentes estrategias mencionadas en el párrafo anterior, que asientan la fotografía como testimonio residual de la violencia, desde tomas que encuadran la muerte, la represión y el trauma (en *Estrellas muertas* y *El brujo*) hasta aquellas que capturan la “iluminación” conveniente de un profeta que evangeliza en un tiempo de horror político (*Ruido*). La narratología visual se expone como el único hilo que ha permanecido para enhebrar la violencia del periodo pinochetista y de su posterior deriva, el neoliberalismo.

En sentido convergente al de Didi-Huberman, para Nelly Richard en *Residuos y metáforas* (1998), la imagen escudriña –y de esta manera provoca críticamente un análisis– las esquivas del objeto de arte, que han permanecido como “huellas y vestigios de una simbolización cultural trizada, de un paisaje rasgado por alguna dimensión de catástrofe” (77-78) y que han cimentado “pequeños escenarios a la deriva” (78).

Al coincidir estas novelas en la imposibilidad de un cierre visual del acontecimiento de violencia, la mirada de Richard coteja esta particularidad con la pesquisa en postdictadura para deconstruir un periodo signado por la violencia como el de la dictadura cívico-militar, para el que se necesita acudir al resto que ha sobrevivido

⁴ Frase tomada de *Cortezas* (2014) de Georges Didi-Huberman.

⁵ Para efectos del presente artículo, la referencia a lo *visual* se limita al discurso fotográfico, aquel que, para Joan Fontcuberta (2015), “[t]iene como material el lenguaje, los códigos [...]; [que] comparte la sustancia del texto [...] y [que] puede existir en sus mismas redes de difusión. [...] [y que] Se adscribe en definitiva a una segunda realidad o realidad de ficción” (12).

⁶ Si bien se realizó una revisión de la narrativa de Bisama (las novelas *Caja negra*, 2006; *Música marciana*, 2008; *Estrellas muertas*, 2010; *Ruido*, 2012; *Taxidermia*, 2014; *El brujo*, 2016; y *Laguna*, 2018; y los cuentos *Los muertos*, 2013), las tres novelas seleccionadas condensan las trazas más nítidas de la “imagen-huella” como visualidad de la violencia política.

No obstante, se acota que *Taxidermia* se afina en el elemento visual, específicamente en el cómic, pero no se vale de la fotografía como en el corpus escogido.

⁷ Bisama integraría una generación de escritores cuya obra se reconoce como “literatura de los hijos”, que está signada por la reconstrucción del pasado reciente, entendiendo con este al periodo dictatorial, a partir de una memoria fragmentada por la condición infantil/adolescente. Como Lorena Amaro (2018) puntualizó, su “interpretación de los hechos proviene del escudriñamiento de los silencios familiares y una profunda soledad cotidiana” (248); mientras que para Rubí Carreño, ellos “interpretan [los hechos] de manera incompleta o diferente a las explicaciones de los adultos” (en Amaro: 247).

⁸ La idea de la “imagen-huella” también puede encontrarse en *Lo que vemos, lo que nos mira* (primera edición 1992) y en *Cortezas* (primera edición 2011), sobre todo en el segundo título.

pese a todo. Como consecuencia, en la narrativa de Bisama, las imágenes traman una puesta en escena a partir del residuo, se vuelven el pliego semántico para relatarlo, convirtiéndose, en definitiva, en las “*imágenes-huellas*”.

Ahora bien, desde la episteme política, la violencia se vincula con el poder, estableciendo un nexo complejo y tensional. Originada por el Estado/gobierno hacia la sociedad o en un proceso inverso, de esta última hacia el primero, esta tipología de violencia estructural está enmarcada en la lucha por el poder y las subjetividades que se construyen a su alrededor surgen como fuerzas políticas organizadas y conscientes, restando poco –o nada– al azar en la consecución de sus deseos.

La violencia política que interesa en la narrativa bisamiana tiene que ver con el planteamiento de Michel Wieviorka acerca de observarla como el dispositivo de una “subjetividad que ha sido despreciada, negada, no reconocida” (2001: 341) y que involucra “una agresión, sea física o simbólica” (340). Esta violencia se proyecta, fundamentalmente, mediante la recurrencia a contextos absolutamente trasvasados por ella, con la consiguiente elaboración de subjetividades que, como expresa este autor, son “cuestionad[as] por la violencia” (2001: 339).

Desde estas citas se puede reconocer que en las novelas se ha tendido un puente entre dos épocas: una presente, que remite a la transición y la gubernamentalidad democrática, y otra, anterior, la de la dictadura, que se rememora a través de un trabajo que se afianza en la violencia constitutiva del terrorismo de Estado. Los sujetos vuelven a esos años y punzan situaciones epítomes, como la detención de dos jóvenes y la quema en vida de sus cuerpos (caso “*Quemados*”⁹ de 1986) o la manipulación por los organismos de inteligencia de un hombre con trastornos mentales para proyectarlo como un vidente, con lo cual, a través de la fe, se aseguraban de desviar la atención sobre sus acciones criminales.

Por último, en este acápite introductorio, como un breve Estado del Arte, se señalan los siguientes artículos académicos que abordan la narrativa de Bisama: “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido*, de Álvaro Bisama” (2015) de Grínor Rojo; “Vacíos e imágenes de la memoria. Algunas novelas y películas en la postdictadura chilena y argentina, 2001-2015” (2016) de Luis Prado Valenzuela y Violeta Pizarro; “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente” (2017) de María Angélica Franken; “La imagen como memoria del horror: claves de lectura de *El brujo*” (2018) y “Crónica de la ciudad desaparecida: memoria y violencia en *Estrellas muertas*” (2020), ambos de Cecilia Olivares; y “Muertos por muertos. Una lectura de tres novelas de Álvaro Bisama” (2021) de Macarena Miranda. Además, el texto “La enfermedad de la luz. *El Brujo*, Álvaro Bisama, Alfaguara, 2016. 228 págs.” (2016) de Lorena Amaro. Este estado permite constatar que con la presente propuesta se podría iniciar un camino crítico hacia otros emplazamientos desde donde estudiar estas novelas, por ejemplo, si la fotografía pudiera distorsionar el estatuto narrativo.

2. La metáfora como estrategia de la “*imagen-huella*” en *Estrellas muertas*

“Parte así: con una imagen” (Bisama, 2018: 19): esta cita engloba la propuesta de *Estrellas muertas*, un diálogo entre una pareja que se va reconstruyendo a sí misma, ya en una etapa final como matrimonio, a medida que arma con fragmentos evocativos la vida en común de sus amigos Javiera y Donoso, atravesada por la violencia no sólo política (que remite al pasado de la mujer) sino también de género¹⁰.

No se duda en afirmar que, además de contener fotografías para sostener el relato, la novela está estructurada como una secuencia visual, inclusive más que la figura de un lector, hablaría de la de un espectador que, mirando hacia dentro del café porteño Hesperia, puede detallar a la pareja de narradores contando por encuadres fotográficos la historia de Javiera y Donoso y, al mismo tiempo, rastreando en ellos su propia bitácora de fracasos. De ahí que el texto semeje un guion cinematográfico en el cual, en su interior, cobra enorme relieve la fotografía.

Al recurrir a Fontcuberta, Bisama ha creado un simulacro dentro de otro, es decir, se produce una puesta en escena visual, intencionalmente preparada, para que el sujeto lector/espectador se asome a ambas tramas de parejas como si se encontrara recorriendo una muestra fotográfica o viendo una película.

⁹ En medio de una protesta en Santiago, el 2 de julio de 1986, un grupo de militares detuvo y quemó a dos jóvenes, Carmen Gloria Quintana y Rodrigo Rojas de Negri. Ella sobrevivió, pero Rodrigo, quien era fotógrafo, falleció.

¹⁰ Aunque resulta sustantiva para entender la propuesta, no se trabajará porque el presente artículo se enfoca en la violencia política.

Con enfoque en el objetivo de este artículo, la “*imagen-huella*” apunta hacia la fotografía como resto de la violencia política, trabajada a través del recurso de la **metáfora**, por esta razón se hurgará en dos momentos centrales que la soportan.

El primero aparece en las fotos colgadas de la pared en el café Hesperia, imágenes secuenciales de un naufragio, acontecimiento que introduce la primera metáfora como posibilidad de lectura del resto dejado por la violencia política, pues deviene enorme metáfora visual de la época, la década del ochenta, cuando, en plena dictadura pinochetista, Javiera fue detenida y torturada; por eso mirar las imágenes provoca retornar al “pasado [como] un lugar donde no llega la luz” (Bisama, 2018: 19).

A diferencia de lo que sucede en *El brujo*, como se abordará más adelante, no hay constancia gráfica del vejamen hacia la mujer, pero sí un relato recurrente por parte de ella y de la narradora, por eso las imágenes del barco zozobrando mar adentro nominan a nivel subliminal el horror que sucedió en esos años. Se proyecta una línea que identifica el instante del hundimiento del barco con otro, la caída de la sujeto en un pozo profundo que resultó el lugar de confinamiento, en donde pensó morir, pues “el dolor era tanto, que sentía que alguien le estaba arrancando las tripas con las manos desnudas” (Bisama 2018: 29).

Estas “*imágenes-huellas*” transmiten desasosiego creando un enclave de oscuridad que une dos pasados: el representado por esta embarcación tragada por el mar con otro donde Javiera se subsume en un mundo de ambivalencias y ofuscación generado por el trauma de la violencia sobre su cuerpo. De hecho, al terminar la novela, surge una idea poderosa en este sentido: el narrador realiza un juego de inversión, se coloca frente a las fotografías y cree que algo emerge “desde la profundidad del mar de papel” (Bisama 2018: 179), un destello que puede salvar, pero la operación fracasa, su relación está aniquilada –“Ella [la esposa] estaba mirando las mismas fotos pero en el sentido contrario” (179)– y la Javiera del pasado se resume en una imagen presente agotada y difusa: un periódico la captura entrando a una patrulla después de cometer un crimen.

Pero, además, la metáfora del naufragio interroga por el ahora deriva del ayer de violencia desatada por el Estado chileno. Esas fotos proyectan el “nuevo” mundo que emergió luego del golpe militar de 1973: como si se tratara de un buque que zozobra en plena tormenta, el neoliberalismo hundió la esperanza social y quebró aún más la frágil constitución de los sujetos, fundamentalmente de Javiera, por eso, “Nunca salimos de ese café” (Bisama, 2018: 187) con sus paredes adornadas con estos cuadros, donde se revivió el horror padecido por la militante, su generación y la siguiente. No hubo escape, ni de la historia ni del naufragio en las fotografías. Lo heredado instaló una catástrofe que la fotografía logró materializar como “*imagen-huella*”.

En un segundo nivel de acercamiento, la metáfora de las *estrellas muertas*, que da título al libro, permite observar una imagen definida por su residualidad, jirón que permanece después de un evento político traumático.

Javiera, “estrella” brillante en los años ochenta, vital y comprometida, está acabada, su pertenencia a un ciclo agotado dirime sus relaciones, su militancia y hasta su maternidad, y sus intentos de reacomodo siempre fracasan. Por esta razón, su fotografía final en *La Estrella de Valparaíso*, aquella que hace dudar por su desenfoque y su falta de nitidez y que la descubre entrando a la radiopatrulla después de cometer el asesinato de la niña, metaforiza el mundo vacío después de otro de violencia radical, donde ella, por añadidura, ya es una *estrella muerta*, metáfora de ese universo pretérito de violencia.

Como apuntó Richard para otro contexto, esa imagen pertenece a un “‘después de’ que la temporalidad social e histórica [...] retiene” (1998: 78), de ahí que existe en ella un algo “imposible de ver” (Bisama, 2018: 173). Poco nítida, impide “rellenar los agujeros vacíos de la noticia” (171) y atrapa de perfil a la protagonista que, además, confunde con su apariencia envejecida; sin embargo, únicamente se cuenta con esta “*imagen-huella*” para nombrar el acto de violencia, con lo cual se exploya su significante: la violencia detenta un estatus inconcluso, de no cierre total, del cual la imagen visual se hace cargo como testimonio donde parecieran fallar otros discursos (Didi-Huberman, 2004).

Esta fotografía es en sí misma una estrella muerta, la “*imagen-huella*” de lo sido, su último fulgor.

3. “*Imágenes-huellas*” a través de la distorsión, la fragmentariedad y la transformación identitaria en *Ruido*

La visualidad en la novela está marcada, sobre todo, por la técnica del stencil, por eso la imagen exhibe una dosis de **distorsión**. La fotografía se reutiliza a través de plantillas para reproducirse con facilidad, como un objeto más en una cadena de productividad, que en este caso remite a la consolidación de un milagro religioso. La semejanza con el proceso fabril es intencional: el vidente se integra como un eslabón más de la cadena de producción de imaginarios que la dictadura cívico-militar elaboró para desviar la atención de la violencia ejercida cotidianamente sobre el cuerpo social.

Aunque en algunos momentos aparecen fotografías fragmentadas, la narración resulta atravesada por estos stencils, “*imágenes-huellas*” de una década marcada por la recurrente violación de los derechos humanos y por la búsqueda desesperada de evidencias milagrosas por parte de los militares que justificaran –o, al menos, aplacaran– lo que ocurría; pequeños restos sobrevivientes a la muerte del profeta, de Pinochet y de la dictadura.

El stencil cruza dos épocas, instala el pasado en el presente y aviva el miedo en los sujetos que conocieron el relato del vidente con sus intersticios más oscuros, que “nos lanzaban al pozo de nuestras pesadillas” (Bisama, 2013: 13). El rostro del “iluminado” reproduce el no cierre de un periodo y su imagen borrosa conecta vivencias que históricamente no se zanjaron debido a su crudeza, de “una época que no queremos comprender” (160), con otras que emergen en el tiempo de la postdictadura.

Estos stencils asoman cuando una joven encuentra unas fotografías y unas estampitas del vidente que guardaba su abuela, seguidora de la secta. A ella le interesa la gestualidad en esa cara, su volubilidad inquietante, “los modos en que su rostro se deformaba y se convertía en algo conmovedor” (Bisama, 2013: 161), y decide reproducirla, devolviéndola a un estado vívido de no agotamiento y despojándola de su condición fantasmagórica¹¹. Como sostienen Valenzuela Prado y Pizarro, “el estencil del vidente es el tatuaje de la memoria, del recuerdo que no quiere ser dejado atrás, porque precisamente recordar es un acto político que sustrae al poder un suceso histórico que pertenece [...] a la experiencia individual de cada sujeto” (2016: 155).

Resulta interesante trazar una línea desde estos stencils hasta un planteamiento de Fontcuberta acerca de cómo la fotografía elabora una mirada fragmentaria sobre el objeto, en este caso el rostro dentro de un cuerpo, negando el acceso a su totalidad, lo cual descansaría en que estos grafitis, además de residuos de otro tiempo, se instituyen como trozos de una superficie mayor.

Sin embargo, no se está hablando de una foto convencional sino de una forma de reproducción, un proceso sobre otro proceso. Lo residual se posiciona doblemente y se puede pensar como una intervención que desvirtúa su origen, una ilusión, pues “el sentido de la foto” escapa y lo que resta de la captura fotográfica del vidente se resume en una técnica poco fiable con respecto al original, un trabajo de intervención que facilita la serialidad.

Esto lleva de vuelta a Fontcuberta cuando precisó que, en algunas tomas, “[l]a parcelación selectiva del cuerpo” (2015: 181), su fragmentación, el rostro en el caso de la novela, puede conllevar a una fetichización que impide una identificación total, lo cual arroja una visión incapaz de dar cuenta del objeto en su conjunto. Ese rostro repetido en el stencil se transforma en un fetiche tanto de la memoria como del devenir presente, un *algo más* que no es la foto a partir de donde se reprodujo, tampoco la secuela de la acción de la joven.

Trabajo de intervención que se realiza, además, sobre radiografías clínicas. Debajo del rostro reproducido del vidente se acumulan otros fragmentos, cuerpos nominados a través de sus huesos, “esa superposición era la única aparición verdadera: ese fondo secreto que jamás se veía en la pintura que quedaba en el muro” (Bisama, 2013: 162), y, así, el stencil, en su condición de “*imagen-huella*”, se resignifica como resto de otro resto.

En esta misma dirección, lo residual queda como cláusula para leer el tiempo del vidente, en un presente que solo cuenta con esquirlas para armarlo, y, precisamente, estas remiten a numerosas fotografías **fragmentadas** en la novela, que, más que un acercamiento lineal, parecen un puzle para el que habría que encontrar sus múltiples piezas diseminadas. Al respecto, una cita de Bisama devela esta idea: “... el mundo estaba hecho de fotos en esa época. Cientos. Miles. Fotos que cuentan historias, fragmentos inexplicables” (2013: 68).

Con lo anterior se retorna a Richard y su noción de residuo. Para la teórica se trataría de un espacio sobre el que se sedimentan trizaduras que operan en el plano simbólico-cultural y que han sido descartadas, en parte por su incompletud, en parte porque molestan al pacto social que ha anulado el hecho, por ejemplo, en el caso chileno las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Ante el vidente y sus “milagros”, frente a la temporalidad donde ocurre la trama, han quedado numerosas fotos, los *objetos parciales* (Didi-Huberman, 2004: 250. *Cursivas en el texto original*) que se integran a las “*imágenes-huellas*”, pero no por ello menos

¹¹ Para Valeria de los Ríos esta resulta constitutiva de las tecnologías visuales dentro de la narrativa latinoamericana, un “carácter [que] puede estar implicado en la presencia o el uso del aparato fotográfico o cinematográfico, en el carácter mortuorio de la representación y/o en su condición de espectáculo (la fantasmagoría como exhibición)” (2011: 16). En esta misma dirección, para Román Gubern (2017), “en nuestra cultura de aspiración racionalista, la imagen icónica no ha perdido el estatuto fantasmal que tenía hace diez mil años [...], incluyendo las tensiones existentes entre el objeto (referente) y su representación gráfica o tridimensional” (261).

válidos para nombrar el acontecimiento y a los sujetos a su alrededor, que incrustan la violencia para cuestionar toda la existencia (Wieviorka, 2001: 339).

Por último, una imagen crucial para efectos de la visualidad en la novela: aquella que capta al vidente transformado en mujer. Se está cerrando la década con sus cambios ideológicos a nivel mundial, “El muro de Berlín va a caer” (Bisama, 2013: 79), también para Chile, que pasará a un gobierno de concertación, y que, como advirtió Grínor Rojo (2015) en su artículo sobre *Ruido*, “Augusto Pinochet, que es quien les suministra el telón de fondo a los acontecimientos [de la novela], transita el trecho final de su propia carrera” (178). En este intervalo, se publica una foto del místico donde se distingue vestido con ropas femeninas, en una mutación que no se pone en duda –“aquella naturaleza andrógina estaba íntimamente ligada a su condición de vidente y a la razón angélica de su misión, al peso de una responsabilidad que lo había superado, rompiendo en fragmentos su personalidad” (Bisama, 2013: 80-81)– pero que obtura lo asentado anteriormente en las fotografías fragmentadas.

Esta “*imagen-huella*”, artefacto de resistencia frente al rol del sujeto en el pasado, introduce una fuga con respecto a una identidad escurridiza e inestable que huye de los aparatos represivos que la utilizaron: “Se produce un escándalo. En la policía secreta, un mayor llama a los agentes. Les muestra el diario” (Bisama, 2013: 80). Con esta toma se completaría un calidoscopio de subjetividades múltiples, que atañen a la conformación variable del sujeto: joven, drogadicto, visionario, loco y transexual, y solo se cuenta con la fotografía como dispositivo visual/testimonial para dar cuenta de este cambio.

A partir de esta cita se considerará una de las apropiaciones de Fontcuberta acerca del vínculo entre fotografía e identidad: la capacidad de la primera para representar la disrupción y la inestabilidad del segundo elemento. Para él, la imagen se afirma como un lenguaje fecundo para captar momentos que trizan una subjetividad estática y provocan un punto de escape. En esta dirección, además de los stencils y las numerosas fotos del sujeto como vidente, ahora se incluye un nuevo registro, el cual da una vuelta de tuerca a su identidad, que queda inconclusa y huidiza frente al poder, “identidad fugitiva” (Fontcuberta 2015), y que, como el título de la novela, mete *ruido* en el engranaje de vigilancia.

La representación fragmentaria hace narrable el acontecimiento sobre episodios del vidente y su utilización dentro del imaginario religioso durante la dictadura pinochetista. De ahí su valor, la singularidad que “suscitará una *legibilidad*” (Didi-Huberman, 2004: 241. Cursivas en el texto original) de la “*imagen-huella*” como registro de la violencia política.

4. La “*imagen-huella*” en *El brujo*: manchas, difuminación y la imagen como enfermedad

En esta novela se producen tres instancias cuando la imagen fotográfica construye una visualidad del resto decantándose como clave de lectura de la violencia política. Los procedimientos del autor para armarla difieren, desde la fotografía a partir de **encuadres difusos, borrosos o manchados hasta su encarne, traduciendo con esto un síntoma corporal: la enfermedad**. Pero sin importar cual operación se ejecute, las fotos, “*imágenes-huellas*” dentro de la narrativa, impiden lo que Didi-Huberman (2004) denominó como “mundo ofuscado” (39), aquel carente tanto de palabras como de visualidades para narrar el horror característico de los regímenes totalitarios.

El primer momento aparece con la foto de Mónica: en plena dictadura, un carabinero apunta el rostro de una joven que ha caído en la calle durante una protesta. Esta captura potencia un punto de encuentro entre las miradas de ambos: la de él completamente inexpresiva, la de ella asombrada, que origina el *punctum* bartheano “al volverla agobiante para quien [la] contempla” (Bisama 2016: 24) y la convierte en un pliego visual valioso que provoca una conmoción en el observador:

... su ojo estaba puesto en la forma en que la violencia tejía el presente, volviéndose el único paisaje posible. No había segundas lecturas. Tomadas en el fragor de las batallas cotidianas, se bastaban solas porque eran inevitables y feroces.

Fue por esos años cuando él sacó su foto más famosa. [...] [que] ha pasado a integrar cierto lugar de nuestro imaginario. Mi padre nunca habló de ella. Simplemente la tomó y la foto empezó su recorrido, adquirió vida propia. La foto es en blanco y negro. La foto es borrosa: un carabinero amenaza con un revólver a una muchacha que está en el suelo. (Bisama, 2016: 23)

Si bien en este caso la fotografía deviene potente dispositivo para leer la violencia política, se aprecia falible, pues se percibe residual, difusa y sin colores que la particularicen. Solo surge un fragmento, el instante cuando converge el aparato de represión y su víctima, el arma capaz de borrar una vida y el sujeto que la empuña y que se funde con ella, “Él es el arma” (Bisama, 2016: 24), y la indefensión frente a esta, “La muchacha no se

tapa la cara ni establece ninguna clase de defensa” (23-24). La imagen no tiene lugar de concreción, pudo tomarse en cualquier calle de Santiago de Chile; tampoco fecha exacta, pertenece a “Los ochenta, una década de mierda” (19). No hay fijeza en ninguna de las coordenadas relacionadas con ella y esto permite que la toma se convierta en símbolo que se incrusta en el imaginario de la violencia política, que, como arguye el narrador, es “nuestro imaginario” (23).

La fotografía testimonia desde su incompletud, reducida a un encuadre poco legible mas poderoso por su inmanencia. Como “*imagen-huella*” se resiste a desaparecer y su no presencia plena, como se apreciará en la novela, *supervive* en el tiempo posterior a la dictadura.

Además, introduce un síntoma, el de la enfermedad, que “comenzó cuando me sacaste la foto” (Bisama, 2016: 138), como la propia Mónica revela, y que se encarna, se hace parte de un cuerpo doliente y ulcerado por una peste que viene desde el pasado. La sujeto cuestionada directamente por la violencia (Wieviorka, 2001), queda anulada por la foto, su corporalidad ha sido cedida a la placa fotográfica y adquiere una forma fragmentada de lo que revela: unos ojos enormes que buscan entender dentro de la superficie mayor de un rostro asustado.

El proceso de pasar el cuerpo al soporte fotográfico resulta una transmutación tan absoluta que Mónica “era lo que quedaba de esa foto” (Bisama, 2016: 138). Esta identidad trasvasada la persigue y la arropa con incertidumbres sobre su propia corporalidad convertida en una imagen: “Algo de mí quedó en la foto. [...] No quiero pensar que sea mi alma. No quiero pensar que sea mi corazón” (138). También este intercambio se proyecta como un contenedor para un mal inaprensible, que “se arrastraba bajo la piel” (141) y que nadie podía observar, ni siquiera ella.

La fotografía, prueba del acontecimiento político violento, se erige en un espacio maligno, generador de enfermedad, de una patología sin curación. La función primaria, la denuncia acerca de la violencia del Estado sobre el cuerpo, pierde fuerza ante esta vuelta de significado del dispositivo: la foto era “una peste sin nombre” (Bisama, 2016: 141), y lejos de salvar, hunde, tanto al fotógrafo como a la mujer.

Un segundo momento señala la fotografía tajada del gato Copito encima de la pira hecha con los cuerpos sin vida de las aves. El instante detenido donde destellan la muerte y la memoria como un devenir constante desde el pasado. Como Didi-Huberman argumenta, la “*imagen-huella*” también se hace de muerte, “Es la muerte en la medida en que produce restos” (2004: 241), en este caso a partir de las víctimas de la violencia durante la dictadura, que persisten más allá del elemento cronológico puntual: el sujeto siente que ha regresado al segundo de la fotografía de Mónica, en ese “país sin tiempo” (Bisama 2016: 64), Chile de los años ochenta, y que se trata de un laberinto del que no puede escapar porque, a través de las fotos, se ha convertido, más que en un testigo, en un sobreviviente. La cámara media entre él y la realidad y lo convierte, al unísono, en voz autorizada y en víctima.

El acercamiento a este pasaje posibilita varias interpretaciones. Una deviene del hecho de que solo mediante el uso de la máquina fotográfica se puede materializar el acontecimiento, lo cual, de alguna manera, lo sistematiza restando conexión emocional frente a la ejecución mecánica. Por esa razón se inserta la figura de Dios, figura de fe, porque la técnica requiere de *algo más* entrañable frente al hecho.

En segundo lugar, puede establecerse un diálogo con un pasaje de *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, donde otros pájaros, los halcones, volaban hacia Latinoamérica, con un “sol [que se] ennegrecía en mis sueños” (Bolaño, 2000: 95). En ambas novelas, la dictadura cívico-militar chilena se metaforiza a través de aves: los cuerpos de las víctimas, cazados y ensangrentados, el gato huidizo, una “estatua de piedra lustrosa y oscura” (Bisama, 2016: 204) como el dictador, y la bandada de halcones que acechan al continente, y que, sin dudas, interpelan la Operación Cóndor¹²: “miles de halcones que volaban a gran altura por encima del océano Atlántico” (Bolaño, 2000: 95). En los textos se sutura la historia como un espacio sobre el que un relato o una imagen puede insistir en tanto signo de lo no concluido. La “*imagen-huella*” es el uróboros, la constancia del retorno de lo que no se borró.

Pero se produce un tercer procedimiento, ya asomado con la foto de Mónica, para el cual se recurrirá nuevamente a Fontcuberta: el de la imagen cuando se vuelve realidad de la captura, cuando el “[a]contecimiento y [el] registro fotográfico se funden [...] y es algo de la fotografía lo que se incrusta en el

¹² Por tratarse de una conexión criminal que ha sido estudiada con detenimiento, solo se puntualizará en esta cita: “Operación Cóndor fue el nombre que recibió el plan de inteligencia y coordinación entre servicios de inteligencia de las dictaduras de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay, para perseguir a opositores fuera del territorio nacional en las décadas de los 70 y los 80. El plan contó con la anuencia de los Estados Unidos y la ayuda de terroristas internacionales que fueron contactados por Manuel Contreras, gestor de esta red transnacional del crimen” (Escalante et al., 2013: 211).

referente” (2015: 28). La matanza del animal existe en tanto se aprehende en una secuencia fotográfica, no obstante, solo se obtiene una imagen que retrotrae al sujeto al instante fotografiado en el pasado, el de la amenaza de disparo sobre el rostro de Mónica, y así lo expone: “Ser una sola cosa. El gato y los cuerpos eran parte de esa cosa. Eran una ventana a las relaciones secretas entre las piezas que componían el mundo” (Bisama, 2016: 204). La fotografía también se instala a partir de su fusión con el acontecimiento.

Como en las novelas *Estrellas muertas* y *Ruido*, el último momento remite a la imposibilidad de cierre de la imagen para representar la totalidad del mundo violento que circunda al sujeto y que él quisiera proyectar hacia un futuro en el cual el rostro de Mónica deje de perseguirlo. Al penetrar en una cueva, todas las fotografías que consigue salen veladas, “Manchas oscuras dentro de otras manchas oscuras” (Bisama, 2016: 223), encuadres trancos, como pequeñas hecatombes que remiten tanto al espacio exterior como al interno del individuo, estado perfecto para el sujeto de Wieviorka en el sentido de “comprometerse, de hacer elección” (2001: 339) a partir de la violencia. Su lente reafirma la incompletud de una puesta en escena donde la desesperanza se ciñe sobre él y las fotos solo reproducen manchones y tonos negros.

En definitiva, un relato visual no cerrado por su fragmentariedad. Las polaroids quedan como piezas inconclusas de la violencia, con elementos difusos, manchas y enfermedad, que, sin embargo, para Didi-Huberman formarían parte de la intencionalidad de la “imagen-huella”, que reta y fuerza la existencia del acontecimiento como su *estar*, como “la eminente fuerza epidémica” (2004: 44. *Cursivas en el texto original*) que lo emplazaría y que, por ende, lo fijaría.

5. “Imágenes pese a todo”¹³. A manera de conclusiones

Una de las trazas constitutivas de las fotografías sobre un acontecimiento político traumático está en el ejercicio imposible de aprehenderlo completamente. En las tres novelas de Bisama, las “*imágenes-huellas*” dan cuenta de lo inconcluso del evento violento, lo cual, no obstante, no impide su lectura en el devenir presente.

La residualidad “aloja la oportunidad de vibrar frente a la totalidad armónica de los grandes conjuntos de pensamiento (Richard, 1998: 79), entre ellos los metarelatos literarios. Desde esta mirada se concluye el acercamiento a *Estrellas muertas*, *Ruido* y *El brujo*, piezas incompletas pero vibrantes por su contenido revelador, fragmentos de un friso mayor trizado por la violencia política durante la dictadura cívico-militar o en el periodo de postdictadura (pero siempre se origina un retorno a la época dictatorial).

Como se analizó en el texto, la “*imagen-huella*” se arma con diferentes estrategias o superficies que proponen la fotografía como pliego residual que materializa la violencia ejercida como mecanismo de Estado. En *Estrellas muertas* la metáfora acerca a la vida militante de Javiera, al trauma después de la tortura y a su complejo vínculo con Donoso; también funciona con respecto a la pareja narradora, ubicada en la década de la postdictadura, los años noventa, pero heredera de la violencia anterior.

Para el volumen *Ruido*, el autor amplía los recursos para trabajar con las fotografías en su condición residual. Existe distorsión, sobre todo en la utilización del stencil, y fragmentariedad. Con respecto a la identidad, no puede dejar de recordarse la idea de Wieviorka sobre la constitución del sujeto dentro de condicionantes de violencia, pues se conforma como una identidad inestable y en recurrente *re-construcción*.

Por último, en *El brujo*, la novela donde más explícitamente se suturan fotografía, resto y violencia política, los encuadres difusos o borrosos y las imágenes como una enfermedad incurable constituyen los espacios para entretener las tres instancias objetivo de este artículo.

En sintonía con todo lo anterior, en *La cámara de Pandora*, Fontcuberta se refiere a la fotografía como un lenguaje deseante, en el sentido de proponerse como “ejemplificación conmovedora” de relatos de vida. Las fotos dentro de la escritura de Bisama resultan dispositivos conmovedores acerca de sujetos al límite por acontecimientos de violencia política hasta el punto de trastocarlos sin redención. Habría que dejar abierto esto último, como pregunta o como asomo, para futuras proyecciones sobre su narrativa.

En *Nocturno de Chile*, Bolaño instala una metáfora, más visual que literaria, de la deriva dejada por la violencia política cuando la dictadura pinochetista, la cual persigue hasta la muerte al delirante sacerdote Sebastián Urrutia. Esa metáfora del vértigo (Richard) y la conmoción (Didi-Huberman y Fontcuberta) se resume en la tormenta de mierda que arrasa con todo. De eso también se trataría la fotografía en la narrativa bisamiana: erigirse en la “*imagen-huella*” que desata una tormenta de restos hediondos sobre el

¹³ En referencia a la idea de Didi-Huberman (2004).

lector/espectador y lo contaminan con su contenido, que no es otro que el de la violencia venida desde el pasado hacia un presente donde no prescribe su horror.

Referencias bibliográficas

- Amaro, Lorena (2018). *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Bisama, Álvaro (2018[2010]). *Estrellas muertas*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- , ----- (2013[2012]). *Ruido*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- , ----- (2016). *El brujo*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- De los Ríos, Valeria (2011). *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- , ----- (2014[2011]). *Cortezas*. España: Shangrila.
- Escalante, Jorge et al. (2013). *Los crímenes que estremecieron a Chile. Las memorias de La Nación para no olvidar*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- Fontcuberta, Joan (2015). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Gubern, Román (2017). *Dialectos de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rojo, Grínor (2015), "Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido*, de Álvaro Bisama", *Taller de letras* (57), 2015, págs. 175-194.
- Valenzuela Prado, Luis y Pizarro, Violeta. (2016), "Vacíos e imágenes de la memoria. Algunas novelas y películas en la postdictadura chilena y argentina, 2001-2015", *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* (6), 2016, págs. 137-162.
- Wieviorka, Michel (2001), "La violencia: Destrucción y constitución del sujeto", *Espacio Abierto* (3), 2001, págs. 337-345.