

Entre la luz de la provincia y la escritura del ruido.
El trabajo de memoria en *Ruido* de Álvaro Bisama¹

Between the light of the province and the writing of noise.
On the memory work in *Ruido* by Álvaro Bisama

MARCELO NAVARRO-MORALES^a
CAROLINA NAVARRETE-GONZÁLEZ^a

^a Universidad de la Frontera, Facultad de Educación, Ciencias sociales y Humanidades,
departamento de Lengua Literatura y Comunicación, Chile.
marcelo.navarro@ufrontera.cl, carolina.navarrete@ufrontera.cl

Este artículo analiza el trabajo de memoria que realiza el narrador de la novela *Ruido* (2013) de Álvaro Bisama. A través del procedimiento retórico del montaje narrativo, que agrupa y superpone una gran cantidad de referencias y materiales, el narrador colectivo de esta novela intenta proveer de una explicación al fenómeno de las apariciones marianas que tuvieron lugar en los cerros de la provincia chilena de Villa Alemana. Con este propósito, el narrador atiende a la vorágine de agenciamientos que convergen en torno a este fenómeno, y que van desde el delirio paranoico del vidente y sus seguidores; hasta la multitud de jóvenes de la provincia, por quienes habla el narrador, y que a través del arte, la música y el pogo, consiguen huir del influjo del vidente e interceder en las coordenadas sensitivas a partir de las cuales construyen significados y sentidos de pertenencia.

Palabras clave: memoria, luz, montaje narrativo, simulacro, hierofanía.

This article analyzes the memory work carried out by the narrator of the novel *Ruido* (2013) by Álvaro Bisama. Through the rhetorical procedure of narrative montage, which gathers and superimposes a large amount of references and materials, the collective narrator of this novel attempts to provide an explanation for the phenomenon of Marian apparitions that took place in the hills of the Chilean province of Villa Alemana. With this purpose, the narrator attends to the whirlwind of agencies that converge around this phenomenon, ranging from the paranoid delirium of the seer and his followers; until to the multitude of young people from the province, for whom the narrator speaks, and who through art, music, and moshing, manage to escape the influence of the seer and intercede in the sensitive coordinates from which they construct meanings and senses of belonging.

Key words: memory, narrative montage, simulation, hierophany.

¹ Los autores agradecen al proyecto IAR23-0006 financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad de La Frontera.

1. INTRODUCCIÓN

Recordamos más bien los ruidos de las imágenes. Y, a veces, al escribir, limpiamos todo, como si de ese modo avanzáramos hacia algún lado. Deberíamos simplemente escribir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada más. Por eso mentimos tanto, al final. Por eso un libro es siempre el reverso de otro libro inmenso y raro. Un libro ilegible y genuino que traducimos, que traicionamos por el hábito de una prosa pasable.

Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*

Este artículo analiza el trabajo de memoria que realiza el narrador de la novela *Ruido* (2013) de Álvaro Bisama. Entendemos por trabajo de memoria a un proceso activo de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado (Jelin 14-5), que, en este caso, es llevado a cabo por un narrador colectivo que recupera y agrupa un conjunto de eventos, referencias y materiales asociados a las apariciones marianas que tuvieron lugar en los cerros de la provincia chilena de Villa Alemana en la década del 80. Esta novela de rasgos autoficcionales pivota en torno a la figura del vidente Miguel Ángel Poblete y las apariciones milagrosas de la Virgen que este preside, elaborando una explicación para las mismas que atiende a la convergencia de una multiplicidad de factores y fuerzas sociales y políticas que hicieron de la provincia una “caja de resonancia de lo que pasa en el país y en el mundo” (Bisama 79). A través del procedimiento retórico del montaje narrativo, que agrupa y superpone una gran cantidad de referencias y materiales, el narrador colectivo intenta aproximarse al misterio contenido en el fenómeno de la hierofanía, en el que converge una vorágine de agenciamientos.

Debido al enfoque que adopta el narrador y a su énfasis en el proceso de elaboración de una memoria infantil y juvenil suscrita al período de la dictadura chilena, es posible suscribir esta novela a la llamada Literatura de los Hijos. Esta última expresión, proveniente de la novela *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, ha sido utilizada simplistamente, a la manera de una “imagen esponja” (Ríos 210), para designar una narrativa que no piensa desde o en el sujeto, sino que, en su filiación, esto es, en su herencia social, cultural y política (Amaro 245). Sin embargo, esta denominación no le hace justicia al argumento de esta novela, centrada, más bien, en un grupo de jóvenes que se descubren habitando una brecha generacional insalvable que los protege del influjo de Miguel Ángel Poblete y de las experiencias visionarias que este preside. Desde ese hiato abierto gracias a la música y el cine, el narrador generacional se aproxima a este fenómeno que, al margen de su relevancia o carácter anecdótico, ilustra uno de los problemas que atiza la imaginación posmoderna, y que, siguiendo a Deleuze en su *Lógica del sentido* (2017), podríamos llamar *la potencia de lo falso*. Cabe considerar esta novela como uno de los hitos más relevantes de la trayectoria intelectual y creativa de Álvaro Bisama, centrada persistentemente en torno a la cuestión del simulacro.

Este artículo está organizado en tres secciones. En el primer apartado, nos concentramos en el modo en que el narrador explica el origen de las apariciones y el enfoque que este adopta para narrar el mismo. En el segundo, atendemos a la naturaleza del milagro, como un compuesto que articula lo visible y lo enunciable, y que permite al vidente suplantar y pervertir la manifestación de lo sagrado. Y, finalmente, en el tercer apartado, nos centramos en la confrontación de las apariciones marianas con el hito generacional del consumo de los productos de la industria musical y cinematográfica que, modificando los umbrales de la sensibilidad, libera a los jóvenes de la provincia del influjo del vidente y sus seguidores.

2. LA MIRADA DEL MONTAJISTA

En el ensayo “Fotos” (2016), Bisama destaca una decisión estilística que toma al momento de escribir esta novela: según el propósito de “sabotear la trampa de la memoria autobiográfica” (200), todos los personajes de *Ruido*, a excepción del dictador, carecen de nombre propio, o bien, en otras palabras, todos los personajes emergen en el relato bajo el signo del anonimato, incluyendo al narrador. Desde esta perspectiva la lectura de Grinor Rojo parece inapropiada al enfatizar su dimensión biográfica y el “motivo del crecimiento provinciano” (Rojo 178), y no atender a la relevancia del anonimato que permite, precisamente, desplazar esta dimensión en provecho de un agenciamiento colectivo de enunciación. Esto explica por qué todos los personajes de la novela son circunstanciales o episódicos y sus figuras no son relevantes por sí mismas, sino que por la red de agenciamientos en que participan. Pese a que la narración pivota en torno a la figura del vidente, el narrador explicita que el aspecto personal y biográfico del mismo es irrelevante, ya que las apariciones fueron, más bien, la punta de lanza de una multiplicidad de variables que se conjugaron para crear unas condiciones favorables a la hierofanía.

La primera variable tiene relación con lo que podríamos llamar, siguiendo a Rafael Argullol, como la voluntad crepuscular de la cultura occidental cristiana: la concepción de un Dios como principio creador, indiferente y sustraído a las vicisitudes humanas, conlleva el desarrollo de un pensamiento que dispone el fin como horizonte vital, ya que, desde que se invoca y acata a un Dios como fin y principio del universo, emerge la posibilidad fascinante del gran castigo, el apocalipsis (Argullol 52-3). Las apariciones no solo vivifican el calvario de Cristo, sino que además hablan acerca del final de los tiempos y de promesas de salvación eterna: los seguidores del vidente “eran una legión, se contaban por miles y veían, entre gritos y rezos extáticos, al sol salirse de su eje, mientras escuchaban los mensajes de María, que les pedía que exaltaran su figura, que no tuvieran miedo de abrazar su fe, que serían recompensados con una porción del paraíso ahí mismo, sobre el cerro” (Bisama 46). Al respecto, cabe considerar que, tal como el vidente se dedicaba a descifrar las señales que hablan sobre la inminencia del fin de la humanidad, el narrador refiere a un astrónomo que mucho antes, empleando equipos e instrumentos de medición y visualización espacial

desechados por universidades y centros de investigación, había descubierto un planeta de fuego, con “el rostro de un alma condenada” (Bisama 26), que estaría a punto de impactar la tierra. Esta referencia nos sugiere que el vidente ocupa un lugar que la comunidad ya ha reservado para quienes, como destaca Argullol, descubren el goce inscrito en la imagen tanática del gran castigo (53). Desde esta perspectiva, la fuente y el alcance de las profecías del vidente no radica en la singularidad del mismo, sino que en la voluntad crepuscular de la comunidad en la que se inserta y que da cabida y credibilidad a estas expresiones.

La segunda variable corresponde a las condiciones existenciales de la comunidad donde tienen lugar estos eventos. En concordancia con esta voluntad crepuscular, el narrador describe la provincia de Villa Alemana a partir del motivo homérico y platónico del repliegue nostálgico hacia el pasado y los orígenes: el pueblo era “una costra de viviendas y casas quinta y locales comerciales y escuelas con cancha de tierra” (Bisama 23), organizadas en torno a un centro fraguado por los inmigrantes italianos que se asentaron allí e intentaron recrear “el reflejo de la memoria de la península que dejaron y de la arquitectura monumental de la nostalgia, del pueblo de piedra que abandonaron y soñaron en otro continente” (Bisama 24). Asimismo, el mapa del pueblo estaría dividido por una calle que separa dos grupos sociales que nunca alcanzan a entrar en contacto: de un lado, el hogar de menores donde habita el vidente desde niño y tras ser abandonado por su familia, y, del otro, un colegio cristiano donde la pequeña burguesía del pueblo manda a sus hijos; y, entre estos espacios, “la línea divisoria de un par de mundos que apenas alcanzaban a tocarse. (...) No había promesa de futuro en aquel camino; era posible pensar esa calle como un despeñadero, como una línea infranqueable. Las caras detenidas en ambos lados de la vereda se miraban sin llegar a encontrarse jamás, invisibles los unos de los otros” (Bisama 31). En este sentido, el vidente le ofrece a la comunidad una salida de sus condiciones existenciales, al hacer que eleven sus miradas hacia el mundo supraterrrenal de las apariciones.

La tercera variable que intercede en el desarrollo de este fenómeno corresponde a las circunstancias históricas y políticas, donde el régimen dictatorial instrumentaliza tanto la figura de la Virgen, como el culto que se forma en torno al vidente de modo espontáneo. La dictadura, a través de su policía política, brinda su apoyo a este culto religioso: mientras en otros lugares del país la policía de la dictadura sigue su “agenda de sangre” (Bisama 56), el trabajo que desempeñan en Villa Alemana consistía en “arrendar micros, acarrear parlantes y ver cómo un pendejo medio huevón ponía cara de santo y arrastraba los pies y la baba” (Bisama 56). Pese a la escasa relevancia política que tendrá finalmente este fenómeno producto del descrédito del vidente, el apoyo que brindan a este culto revela la conciencia de los líderes del régimen respecto de la importancia de intervenir las creencias y los deseos de la población en miras a la consecución de su proyecto político. La dictadura intercede en este fenómeno espontáneo, dando resonancia y visibilidad a este culto religioso, no por una convicción teológica, sino porque las creencias y los deseos constituyen una fuerza social y política relevante en virtud de su capacidad de atraer o repeler, de afirmar o negar ciertos conocimientos y representaciones (Lazzarato 117), y que, en este caso en específico, dicen relación con el comunismo y el lenguaje que reivindica las propiedades comunes.

En continuidad con el abordaje de estas variables involucradas en el fenómeno de las apariciones marianas, el narrador articula la proliferación de signos que suscita este fenómeno religioso siguiendo la lógica del montaje como principio compositivo. Cuando hablamos del montaje, no hacemos alusión a los sentidos con que Rodrigo Zamorano emplea este concepto al momento de estudiar esta novela, a saber, como la acción y efecto de montar una escena teatral o fílmica; y, como la acción y efecto de escenificar un engaño con fines de orden político, representando aquello que solo aparentemente corresponde a la verdad (Zamorano 330). Por el contrario, nosotros planteamos que el montaje es la estrategia retórica que adopta el narrador de esta novela para organizar la proliferación vertiginosa y caótica de signos que suscita esta experiencia visionaria. El narrador colectivo reconstruye la memoria de los hechos a partir de una multiplicidad de fragmentos, que integran desde diversas producciones culturales (fotografías, películas, libros, poemas, grafitis, etc.) hasta “las esquirlas de confesiones rotas” (Bisama 37), las que son articuladas o ensambladas a la manera de una “secuencia estructurada de singularidades superpuestas” (Rocca 137). El montaje no solo yuxtapone estos elementos y sus temporalidades, sino que, además, expone la dimensión problemática de dichas interacciones y discontinuidades para, por un lado, subrayar la presencia de aquellos intersticios en las estructuras de pensamiento que no pueden ser reducidas a una coherencia totalizadora, y, por el otro, organizar nuevos modos de la percepción ensayando articulaciones o ensamblajes posibles entre los fragmentos que componen aquella totalidad fisurada, inacabada o inorgánica (Rocca 137).

Estos diversos fragmentos, organizados según la lógica del montaje, caen en el plano de inmanencia que compone la escritura, donde lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio, la versión oficial de los hechos y la proliferación rizomática de signos alrededor de las apariciones, integran una totalidad donde las piezas o trozos de discursos se superponen, retroalimentan y refractan. De ahí que la novela destaque la coexistencia y superposición de diversos signos. Es el caso del estencil del rostro del vidente, con que se abre la novela, cuya autora es una joven de diecisiete años que, según afirma el narrador, crea la plantilla del retrato a partir de la celulosa de la radiografía del tórax de un familiar. Al igual que el narrador, quien sostiene que las apariciones no pueden ser explicadas por la singularidad del vidente, sino que por la interacción de una multiplicidad de variables y fuerzas sociales y políticas en conflicto, para esta joven, más relevante que el estencil en sí mismo, es la superposición de ambas imágenes y materialidades: “Alguna vez le dijo a su amiga que le parecía chistoso que esas imágenes del rostro [del vidente] estuvieran cortadas sobre las imágenes brumosas de huesos del tórax de algún familiar. Que esa superposición era la única aparición verdadera, ese fondo secreto que jamás se vería en la pintura que quedaba en el muro” (Bisama 162).

En esta línea, el narrador atiende a los desplazamientos y reappropriaciones que experimentan las iconografías religiosas. Es el caso de la imagen de la Virgen: el narrador refiere a la imagen de la misma que observan los penitentes en los cerros de Villa Alemana; a las estampitas en 3D que representan la lluvia de luces divinas que caen del cielo durante las apariciones y que los habitantes de Villa Alemana venden a los turistas; y también las

estampitas de la Virgen pegadas en los muros de algunas salas de tortura, reducidas a meros destellos “que se cuela[n] en medio de los golpes eléctricos que sacuden un cuerpo lacerado y desnudo, una imagen que no ilumina a nadie en una sala oscura” (Bisama 56). De igual modo, el pez o *ichthys*, símbolo de los primeros cristianos, es empleado por los penitentes para reconocerse como seguidores del vidente, pero también, con el tiempo, este símbolo encarna para el narrador colectivo la profanación de toda certeza o fundamento: aquellos peces, pegados en las puertas de algunas casas, son “fetiches del pasado (...) [que] solo sirven para remarcar la condición de comedia de lo que alguna vez consideramos aventura o drama, la fugacidad evanescente de lo que en cierto momento sonó como una certeza iluminadora” (Bisama 160). Esta coexistencia y superposición de signos, donde lo real y lo artificial, lo sagrado y lo profano se confunde, explica el motivo por el que el narrador inscribe la memoria de los hechos bajo el signo de lo residual: el vidente es “la versión deteriorada del misterio” (Bisama 105), un desecho de la historia alojado en la memoria, y que, sin embargo, continúa reverberando en el tiempo como el signo de un cambio de época.

3. LA EFICACIA DEL ÍDOLO

Del abordaje de la multiplicidad de variables que posibilitan este fenómeno, no se debe deducir que el narrador pone en tela de juicio la veracidad de las apariciones. Por el contrario, para este la pregunta por la veracidad o falsedad de estas es irrelevante, porque el milagro que indujo el vidente es verdadero y tuvo lugar en el corazón de los habitantes de la provincia chilena. El narrador describe del siguiente modo la materialización del milagro:

[El vidente] sortea las preguntas con cierta gracia, sabe manejar la ambigüedad y el silencio, hace que en la incoherencia aparezca algo parecido a la maravilla, abre un abismo en el corazón de la mujer. Por ese abismo se fuga lo real, huye el sentido común. En este abismo habita una especie de amor ominoso, una fiebre de la que ella solo ha tenido aprontes. Es en ese momento cuando la mujer duda de sí misma y empieza a creer en el relato, cuando las cosas se ponen en marcha. De pronto el adolescente esmirriado que toma té lentamente en la mesa ya no es tal. Es algo más: la cercanía de algo que se ha anhelado toda la vida. Tras sus facciones se proyecta la sombra de la cara de Cristo; los planes de Dios caben dentro su palma que se cierra (Bisama 38).

En esta cita la hierofanía es descrita como un abismo que subsume los datos objetivos que se ofrecen a la percepción, permitiendo que tras el rostro de este adolescente esmirriado se asome el mismísimo rostro de Cristo. Esta novela se centra en el misterio contenido en “la potencia del simulacro” (Deleuze 308), que permite la conversión de una alucinación inducida por el pegamento en una manifestación de lo sagrado. El fenómeno descrito pone en evidencia lo que Restrepo llama “la eficacia del ídolo” (30), ya que el vidente

subvierte la autoridad eclesiástica encarnando la presencia misma de Dios, proveyendo a los penitentes una experiencia religiosa más vívida, es decir, anclada en el sustento material de la experiencia empírica, que aquella que les podría proveer los rituales oficiales de la iglesia.

Según el narrador, el vidente y las apariciones marianas son imprescindibles para comprender la historia política reciente y, para ilustrar su relevancia, este recurre a imágenes elípticas.

No podemos pensar esos años sin él. No podemos pensar en la dictadura sin la luz de la Virgen que ilumina el cuadro desde el fondo. Tras la tela están los cadáveres, las salas de tortura, los agujeros donde fueron a parar los cuerpos de los muertos, el mar silente sobre el que volaron los helicópteros que lanzaban los cadáveres al mar. Tras la tela están los cerros donde enterraron los cadáveres cubiertos de cal (Bisama 47).

En esta cita se representa la década de los 80' como una pintura religiosa con doble fondo, donde la luz de la Virgen ilumina o hace visible un ámbito de lo real, pero cuyo despliegue, simultáneamente, oculta o escamotea la masacre. En continuidad con esta imagen elíptica, el narrador describe la versión oficial de los hechos a partir de una metáfora lingüística que denota, igualmente, una acción de ocultamiento: "Lo que queda es la versión oficial. Lo que queda es una colección de palabras bordadas sobre una manta de lana que cubre el territorio" (Bisama 29). Estas dos imágenes, a saber, el lienzo de un paisaje iluminado por la Virgen y el lenguaje como una manta de lana extendida sobre el territorio, junto con señalar los aspectos ominosos ocultos tras este fenómeno, sugieren que las apariciones son un compuesto de la forma-lenguaje y la forma-luz. En otras palabras, el vidente hace delirar el pensamiento a partir de una doble pinza que articula ver y hablar, haciendo que cada función controle a la otra, en el sentido de que "lo visible-legible permite controlar los enunciados dándoles un marco preestablecido, [y] lo enunciable controla lo visible-legible recortando allí formas predefinidas" (Lapoujade 267).

Respecto de la dimensión lingüística del milagro, el narrador describe lo que, siguiendo a Deleuze y Guattari, podemos llamar como "la trampa del sacerdote" (120), esto es, la interpretosis, el excedente que produce la búsqueda infinita de un significado último. El narrador es elocuente al describir la tendencia del vidente a hacer proliferar las interpretaciones en base a la lógica de la disyunción exclusiva, produciendo un delirio-paranoico en torno a las amenazas que enfrenta la nación y la cultura occidental: "María hablaba del fin del mundo, se declaraba anticomunista, y volvía -una y otra vez- sobre una posible invasión extranjera" (Bisama 52), y sus predicciones incluían, entre otras cosas, "advertencias y amenazas sobre Rusia, el cambio climático, la corrupción del Vaticano, la pérdida de los ritos, el abandono de la fe de Cristo en la tierra, la llegada de un Papa falso y la destrucción de Europa" (Bisama 60).

Sin embargo, el relato da cuenta de la traslación del eje de esta proliferación de significaciones, a partir de la feminización del vidente, por un lado, y el final de la Guerra Fría, por el otro. Un año después de la última aparición de la Virgen, que coincide con la caída

del muro de Berlín, Miguel Ángel Poblete reaparece tras un viaje al extranjero convertido en una mujer llamada Karole Romanov. Pese a la ambigüedad de su identidad sexual, su mensaje y el culto religioso formado en torno a las apariciones, sobrevive agenciándose con “parapsicólogos, doctores en pseudociencias, cazadores de ovnis, paranoicos de toda laya” (Bisama 90), quienes ven en su transformación una prueba más de la veracidad de las mismas: para ellos “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 80-1).

De este modo, el delirio paranoico-interpretativo del vidente se transforma en un sustrato para el desarrollo de diversos enfoques hermenéuticos de los textos bíblicos. Entre los numerosos casos destacados por el narrador, se encuentra un escritor anónimo que, bajo el influjo de los mensajes apocalípticos y de una literatura que concatena la historia de las civilizaciones precolombinas con la tradición cristiana y los ovnis, plantea que

el fin del mundo se producirá el 2012 y tendrá la forma de una invasión extraterrestre. Los ovnis son ángeles viajando en carruajes espaciales. Están en guerra con los demonios, que vuelan en naves negras que vienen a llevarse a los pecadores a un planeta cárcel donde, transmutados en lagartos con cabeza, pies y manos humanas, harán penitencia por sus pecados (Bisama 104).

El narrador dispone la proliferación de estos discursos en paralelo a la desaparición del mundo bipolar fraguado bajo el alero de la Guerra Fría. Esta disposición sugiere que la emergencia de estas insólitas teorías obedece a un proceso más amplio, descrito por Fredric Jameson, según el cual las teorías de la conspiración constituyen modalidades defectuosas o degradadas de comprender o concebir la inmensa y amenazadora realidad del sistema mundial contemporáneo tras la caída del muro de Berlín (Jameson 57).

Por otro lado, el narrador pone de relieve la afinidad del lenguaje visual de la fotografía con las apariciones marianas, en virtud de su fragmentariedad y opacidad inherentes. Las fotografías que habrían documentado este fenómeno, al aislar y seleccionar ciertos elementos, se complementan con el delirio paranoico-interpretativo, el que organiza el sentido de las mismas según sus propios ejes de significación. El narrador recuerda las polaroids que les mostró la conductora del furgón escolar en que se transportaban para que “observáramos y buscáramos dentro la santidad” (Bisama 42), y donde, sin embargo, solo vieron “tomas corridas de muchedumbres, imágenes veladas sobre el horizonte, choques de nubes que parecían naves espaciales, luces que parecían otra clase de luces mientras iluminaban las caras extáticas de los fieles” (Bisama 42). El narrador destaca la ambigüedad de esos registros y señala lo que estas no alcanzan a captar pero que se insinúa en los rostros extáticos de los penitentes:

El mundo estaba hecho de fotos en esa época. Cientos. Miles. Fotos que cuentan historias, fragmentos inexplicables. Son los recuerdos de esos cinco años. Recuerdos

de un pueblo incendiado por llamas sagradas, imágenes veladas donde unas monjas caminan sobre el cerro y, a su lado, una silueta blanca las acompaña flotando ingrávida. En ellas, luces y rayos caen del cielo y extrañas manchas pueden ser siluetas de ovnis. (...). Ahí, un hombre recibe la unción de una entidad invisible mientras está rodeado de varios niños vestidos de blanco. Ahí están las multitudes arrodilladas esperando el fin de todas las cosas. Todos están golpeados por algo que está fuera de cuadro, padeciendo un calvario que apenas alcanzamos a comprender. Mientras, las nubes se unen en el aire para formar imágenes sagradas que duran tan solo un segundo. Están marcadas por una fuerza superior que guía la mano que empuña la cámara en aquellos segundos precisos donde todo se decide en el momento exacto en que capta los rayos de colores que pueblan el aire (Bisama 68-9).

Rememorando ciertas producciones cinematográficas chilenas que emplearon a la provincia de Villa Alemana como locación, el narrador sostiene que desconfía de la capacidad del cine para representar lo que ocurrió en los cerros, ya que “no hay cámara capaz de captar la aridez del polvo de nuestro pasado y el aburrimiento de un lugar donde el tiempo siempre estuvo muerto” (Bisama 158). Por tanto, mientras la nitidez de las cámaras y los códigos audiovisuales contemporáneos son incompatibles con el misterio de las apariciones marianas; la fotografía se constituye en su registro más elocuente, puesto que esta capta el misterio sin confirmarlo ni desacreditarlo. Cabe agregar que el narrador recupera el episodio donde Pinochet, tras sufrir un atentado por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), afirma haberse salvado por intercesión de la Virgen, cuya imagen aparece proyectada sobre los vidrios rotos del auto donde se transportaba: “La imagen de la Virgen María apareció reflejada en los vidrios rotos de esos autos baleados. Esa Virgen era y no era la del pueblo, la que veía el vidente” (Bisama 72). A partir de estas referencias a imágenes ambiguas y borrosas, la narración sugiere que es posible explicar la hierofanía a través del fenómeno óptico y psicológico llamado pareidolia, el cual consiste en el reconocimiento de figuras o rostros a partir de estímulos visuales ambiguos.

La novela se abre con una sentencia que opera como un epígrafe que parece explicar el milagro a partir del motivo de la luz: “La luz de la provincia chilena se traga el tiempo y deforma el espacio, se come el sonido y lo vomita, destiñe los colores, derrite las formas de todas las cosas” (Bisama 11). Esta ley óptica nos sugiere que el plegamiento de la subjetividad que impone la ascesis cristiana, y que conlleva la negación de la materialidad y el cuerpo, allana las condiciones para la generación de estas distorsiones de la percepción, interpretadas como hierofanías; haciendo posible, entre otras cosas, que la Virgen aparezca en el vidrio trizado de un auto, que los penitentes vean el sol salir de su eje, que una nube sea “el carro celeste de la Virgen” (Bisama 42), o bien, que en el rostro del vidente se insinúe el mismísimo rostro de Cristo. En este sentido, las abundantes expresiones asociadas a la luz de la Virgen, de la provincia y de las fotos, no remiten a la luz entendida como el espectro visible de la radiación electromagnética. Antes bien, se trata de imágenes metafóricas que ilustran la fuerza distorsionadora de la voluntad crepuscular de la comunidad que, lejos

de posibilitar la visión clara y distinta de las cosas, pliega la realidad al clivaje que separa y distribuye de un lado lo profano y del otro lo sagrado produciendo, a la manera de la deformación que impone la masa sobre la red del espacio-tiempo, una distorsión de todas las formas constituidas.

4. LA VIRGEN, EL VIDENTE Y EL RUIDO

Para los niños de la provincia las apariciones eran algo que ocurría “demasiado lejos” (Bisama 65). La distancia aquí referida por el narrador colectivo no es una distancia espacial, sino que remite a la profunda transformación que provoca la industria musical y cinematográfica en la sensibilidad de la población y que abre una brecha insalvable entre los niños y los penitentes. Así, el narrador pone de relieve la desventaja de los mensajes apocalípticos del vidente frente a las películas de terror que veían en la antigua sala de cine de Villa Alemana: “Estamos aburridos del vidente. Al lado de las películas de monstruos que vemos nos parece una soberana estupidez” (Bisama 75). Mientras los penitentes interpretaban hasta el más mínimo signo como una manifestación de lo sagrado, por su parte, los niños que fueron se dedicaron a analizar en detalle las sangrientas imágenes de la película *Holocausto Caníbal* “tratando de captar dónde la carne se separa del maquillaje, dónde las vísceras se volvían de plástico” (Bisama 92). De este modo, la novela destaca la substitución de la liturgia cristiana por el cine, en virtud de, como diría Félix Guattari (422), su capacidad de disolver la subjetividad en un vertiginoso flujo semiótico de imágenes capaces de desterritorializar las coordenadas perceptivas y deícticas de la realidad.

Lo mismo se podría decir de la influencia de las agrupaciones musicales de punk, rock y death metal que emergen en la provincia y cuya trayectoria recupera el montaje narrativo. Estas bandas proyectan en sus canciones una filosofía que afirma el presente, el azar y la potencia demoníaca de lo desemejante, y emplean como materiales de creación la estética de la vida en la provincia: “El paisaje de esas canciones era el nuestro, sus materiales eran las calles de tierra, la borrachera, la violencia y la estupidez” (Bisama 94). Como ya se podrá prever, la diferencia principal entre la liturgia cristiana y esta otra liturgia centrada en el cine y la música, radica en el tipo de lenguaje que estas expresiones artísticas ponen en juego: mientras la subjetivación pastoral y las experiencias visionarias inducidas por el vidente se basan en una lógica disyuntiva y emplean como sustrato, fundamentalmente, la semiología unidimensional del lenguaje signifiante; el cine y la música, por el contrario, comparten el uso de semiologías bidimensionales mixtas, asignificantes y simbólicas, que prescinden de la conciencia y la representación porque actúan directamente sobre la percepción y la sensibilidad.

Las producciones artísticas de estas bandas integran estas canciones, las performances que desarrollan en el contexto de sus conciertos y los bailes que despliegan sus seguidores en estos espacios, a saber, el *pogo* o *mosh pit*, y que les permiten experimentar la pérdida de la individuación subjetiva: “el sentido de esos *mosh pits* era hacer desaparecer el aire

entre los cuerpos, crear un agujero negro sobre la tierra, fundirse sobre la pista de polvo o cemento” (Bisama 117). A diferencia de la lógica disyuntiva que rige el delirio paranoico interpretativo, las producciones artísticas de estas bandas, como el propio relato que sigue el rastro de las mismas, se rigen por una lógica sindética, cuya mejor expresión la encontramos en la imagen de los cuerpos que se confunden en el pogo. De ahí que el narrador destaque los efectos desubjetivantes que tienen estas expresiones musicales sobre el público y los artistas. Es el caso de la banda punk, cuyo vocalista “convirtió las tocatas en una anotación biográfica sobre su propia crisis: se destruía sobre el escenario, cuando cantaba no quedaba nada más allá de él, (...) [y] cuando todo terminaba había una cáscara vacía ahí donde antes había estado un hombre” (Bisama 93-4). Estas expresiones estéticas hablan de aquella sed de destrucción que Deleuze y Guattari atribuyen a la música (298), y que Lapoujade explica a partir de un devenir que la habita y la impele hacia el afuera, es decir, a superar las relaciones de exterioridad para aproximarse a una zona donde la lengua pierde su sintaxis y los cuerpos sus contornos y sus formas, convertidos en meros grados de potencia (222-23).

Ahora bien, la noción de ruido no remite al consumo de esta música, sino que más bien a un tipo de experiencia anterior a la articulación y apoyatura de lo visible y enunciable y, en este sentido, radicalmente contraria a las apariciones marianas. Una primera distinción, necesaria para dar cuenta del sentido de esta metáfora, es la relación entre el ruido y la música: mientras esta última, según destaca Jean Luc Nancy, aquietta o interpreta el ruido, es decir, hace que este tenga un sentido; el ruido, por el contrario, es el grado más débil y menos articulado de lo sonoro, ya que no comunica más que a sí mismo (84), de modo que, podemos afirmar, la música forma parte del ruido, o bien, la música emerge desde y se remonta hasta el ruido, pero no a la inversa. En contraposición al delirio del vidente y la interpretosis de los paranoicos, el ruido no significa nada, no hay nada en él que interpretar, porque solo señala un conjunto indeterminado de presencias singulares y conjuntas. En el capítulo titulado *Sobre el ruido*, el narrador da luces acerca del sentido de esta noción. Aquí el ruido parece corresponder a una línea inmanentizante que alberga, reúne o agrupa una multiplicidad de elementos dispersos y mínimos, sin relaciones de causalidad y que no se reducen solo a fenómenos sonoros porque, más bien, el ruido apela a un cierto estado de la cuestión, o bien, a “lo que estaba en el aire” (Bisama 114).

Usando un concepto de Sergio Rojas, el ruido son todos los elementos que componen la “atmósfera de inmanencia” (236) aprehendida por la memoria y que el narrador colectivo exterioriza a través de la escritura y superpone sin jerarquías a través del procedimiento del montaje narrativo. Así, el ruido es lo que se ve y oye, a saber, las plegarias y las imágenes de Cristo y de la Virgen; pero también las leyendas urbanas, los dibujos y tipografías de los afiches, los relatos, las cartas suicidas y el sonido de las canciones compuestas por los jóvenes de la provincia. Pero el ruido también son los elementos, a veces imperceptibles, que acompañan todo acto volitivo, como el aire que se exhala para contar un relato personal, como la suela gastada de las zapatillas tras haber caminado mucho, como el aire en las botellas de alcohol o la humedad que queda en las bocas que se besan. Y también el ruido parece descender hasta lo sin fondo, es decir, hasta lo que se sustrae a

la acción del fundamento y la representación; a saber, hasta los hormigueros que habitan bajo las casas, hasta los ángulos imposibles en lo que las tipografías usadas en los afiches se convierten en “membranas de criaturas abisales” (Bisama 114), hasta el crujido inasible que hacen el tiempo y la luz sobre las fotocopias y afiches pegados sobre los muros por tantos años, hasta el sin fondo diferencial de los cuerpos que se agitan y mezclan al ritmo del pogo.

“El ruido es lo que baila entre las palabras” (Bisama 170), sentencia el narrador al final de la novela, evidenciando que todo este conjunto de elementos comparte la cualidad de ubicarse en un entre-dos, porque el ruido reúne una colección de sensaciones intensivas, al margen de la doble articulación que presupone la reciprocidad entre la luz y la palabra, entre lo visible y lo enunciable. Por consiguiente, esta experiencia resulta irreductible a la mera audición, y corresponde más bien a su extremo intensificado que Nancy designa con el verbo *escuchar*, el cual atiende a algo diferente al sentido significante, porque “estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen” (Nancy 20). La disposición enunciativa y epistemológica del narrador, que difumina los límites entre lo individual y lo colectivo y desconfía de la convergencia de lo visible y lo enunciable, es afín a esta experiencia descrita por Nancy, porque este se presenta como un “sujeto resonante” (Nancy 46), es decir, penetrado por lo que escucha, “al mismo tiempo afuera y adentro, (...) abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro” (Nancy 33).

La memoria elaborada por el narrador colectivo se desliza desde la memoria espiritual, las formas sustanciales y trascendentes, hasta la memoria corporal que involucra a las microperecepciones que la conciencia deja pasar porque no puede aprehender a través del código lingüístico. Esto explica la afinidad del narrador con las inquietudes artísticas de los jóvenes de la provincia, quienes, a través de sus creaciones, expresan su voluntad de construir concatenaciones que les brinden la posibilidad de desplegar sus potencias, pero también de interceder en las condiciones en que tiene lugar su experiencia sensible, apelando, con sus voces y su música, al mundo pre-verbal de la subjetividad. Desde esta perspectiva, el quiasmo en torno al cual se organiza esta novela es claro: el narrador opone el ruido a la luz proveniente de la Virgen, la provincia y las fotos, el cual, a la manera de un tapiz tendido sobre el caos, reúne o agrupa esta multiplicidad de elementos, que son como flujos de energía en estado libre, o bien, grados de potencia del ser, que, ubicados en “el corazón del pensamiento” (Lapoujade 120) de los jóvenes de la provincia, parecen señalar los distintos puntos a través de los cuales se desgarran la identidad y la distribución convenida de los cuerpos y las cosas.

Tras el gesto de señalar todos estos elementos singulares que coexisten en lo indiferenciado, en el ruido, centellea la voluntad de definir el ser en virtud de un complejo de intensidades, como si el narrador intentara, con o sin éxito, deshacer las formas comunes que los constituyen en esto o aquello. La inquietud creativa de los jóvenes de la provincia constituye uno de los temas centrales de esta novela, porque el arte es la fórmula con la que estos consiguen, guiados por un impulso visceral, crear un lenguaje alternativo. Los jóvenes

encuentran en el ruido los materiales de construcción de sus obras, y de la repetición de este proceso creativo y del trabajo del *ritornelo*, emerge, en la conjunción de todas estas expresiones estéticas, algo parecido a “una lengua, una casa” (Bisama 16) o, para utilizar un término usado por el narrador, una mitología. Desde la perspectiva de este último concepto, las numerosas referencias cinematográficas y musicales que recupera dan cuenta de un fenómeno de “mitopoesis” (Berardi 161), el cual implica una reconfiguración de las coordenadas sensitivas a partir de las cuales se semiotiza el mundo, y que es subsidiaria de la modernización capitalista de la nación, la cual provee a los jóvenes de referentes alternativos, completamente ajenos al tratamiento pastoral de las subjetividades.

El uso del concepto de mito por parte del narrador, evidencia que este es sensible a la condición discursiva y contingente de los principios en torno a los cuales su generación se condujo en la vida. Si bien esta mitología desplaza y libera a los niños y jóvenes del influjo de los mensajes apocalípticos del vidente, esta proyecta una distorsión general de los valores, a la vez que una conducta adaptativa a la violencia, en el sentido de que este parece sugerir, sin decirlo explícitamente, que estas expresiones estéticas desubjetivantes encuentran un suelo fértil en la provincia, dada la habituación de su población al horror y la impunidad de la violencia. Tras el uso de esta noción, radica la sospecha del carácter degradado y transitorio de aquellos nuevos referentes vitales, lo cual explica el motivo por el que este relaciona la adultez con la sensación apremiante de que su lenguaje y sus apetencias se encuentran integralmente mediadas por el capital: “Después nos daríamos cuenta de que nos convertimos en un parque temático, que éramos los árboles de plástico en la maqueta que siempre fue el país. Después, el siglo acabaría. Mientras, vivimos en el pueblo como sus dueños, los héroes de una saga épica escrita con lápiz invisible en un papel quemado” (Bisama 95).

Para referirse a esta experiencia, el narrador atribuye a su propia generación el epíteto de lo fantasmal, en virtud de que esta ha terminado asimilando el deseo a las mercancías: “Éramos fantasmas. Nos quedaba poco y nada. (...) Confortablemente insensibles, dejamos de salir de noche. Cambiamos la marihuana por la cocaína, el pisco por el vino. Compramos autos, nos volvimos esnobs de la cerveza” (Bisama 124-5). Con estas palabras, reconoce que, pese al heroísmo envuelto en ese acto de resistencia que era la creación artística, han labrado sus subjetividades en el marco de las opciones existenciales que ofrece el mercado. Esta metáfora, el fantasma, es usual en la producción narrativa de Bisama. Por ejemplo, en su novela *Laguna* (2018), esta noción es usada, como en este caso, para designar formas larvarias de subjetividad, convertidas en cajas de resonancia de clichés psíquicos difundidos por los medios de comunicación masivos que asimilan el deseo a un conjunto de carencias socialmente organizadas (Navarro 70-1). Esta identificación del narrador colectivo con diversas figuras de las ficciones cinematográficas de terror, como zombis y fantasmas, suspendidos entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, o como monstruos y mutantes cuyos cuerpos encarnan una desmesura irrepresentable, admite tres connotaciones posibles: refiere al conjunto de estos agenciamientos que los toman, haciéndolos actuar, ver y hablar en correspondencia con el proyecto de modernización capitalista de la nación; afirma la multiplicidad irreductible que componen, es decir, que el conjunto de sus cuerpos y sus

voces reunidas no conforman una unidad estable; y explicita la degradación y ambivalencia de los mitos que han creado y, que, sin embargo, los unifican generacionalmente.

5. CONCLUSIONES

Para el narrador colectivo la acción de recordar con insistencia al vidente y a los muertos, no responde a un impulso subjetivo o individual, sino que a la posibilidad de construir un agenciamiento colectivo de enunciación. Así, este reconoce el carácter decisivo de la dictadura y de las apariciones en sus respectivas trayectorias vitales, no por el impacto que estas vivencias tuvieron sobre ellos en cuanto que sujetos, sino porque estas constituyen, un mínimo denominador que los agrupa y agencia. Convertidos en adultos, la dictadura y el vidente son lo que el tiempo no les ha arrebatado, la excusa necesaria para reunirse a “la hora de los fantasmas” (Bisama 155) a contar relatos que les donen algo parecido a un sentido de pertenencia, hasta convertirse, ellos mismos, en carne de ficción.

¿Por qué recordamos ahora? Porque quizás queremos que todo hubiese sido cierto.
 ¿Por qué recordamos ahora? Porque queremos que todo sea falso: una ficción a la que apegarnos, un cuento en medio del valle, un cuento idiota al que abrazar en la noche. ¿Por qué recordamos ahora? Porque nuestro rostro no es nuestro rostro, porque nuestras caras han sido cambiadas por las imágenes [del milagro] que son el origen de la memoria; porque sin eso, sin los muertos y el aliento de las multitudes no somos más que esto: voces hablando en la oscuridad, un relato que rebota en paredes sin cuadros, es sonido de una grabadora registrando un mensaje en una habitación vacía (Bisama 153-4).

En definitiva, el narrador confronta la lógica disyuntiva del delirio paranoico interpretativo, con la lógica sindética del ruido, lo que, a nivel estructural, se proyecta en el principio compositivo del montaje que rige el trabajo de memoria. Aunque el vidente y las apariciones desempeñan un rol central en la novela, el título de esta nos sugiere un desplazamiento del foco de la narración hacia el conjunto disperso de intensidades existenciales que compone la atmósfera donde habitaron los jóvenes en la provincia. Comprendiendo que esta colección de intensidades que es el ruido no le pertenece a *su* memoria, que nada en aquel ruido le pertenece en tanto que individuo, Bisama escribe esta novela desde una primera persona plural y sin apelar a ningún nombre propio, porque aspira a hacer de la escritura un plano de inmanencia sin sujeto. De este modo, diseminando la subjetividad en una multiplicidad de voces, puede dar cuenta, no de sus identidades, sino que de los procesos de estratificación y desestratificación que experimentan las subjetividades en interacción con los valores trascendentes de la patria y la religión, por un lado, y las potencias de la creatividad estética, por el otro. Para emplear la metáfora del estencil usada por el narrador: el ruido es como el fondo secreto sobre el cual sus siluetas fueron recortadas,

y esta novela expresa la voluntad de superponer sus respectivas formas con aquel fondo, haciéndolos indistinguibles, como una multiplicidad de voces que se disipan en el ruido y se deslizan, indefectiblemente, hacia el silencio.

OBRAS CITADAS

- Amaro, Lorena. 2018. *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.
- Argullol, Rafael. 1991. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Destino.
- Berardi, Franco. 2017. *Fenomenología del fin*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bisama, Álvaro. 2012. *Ruido*. Santiago: Alfaguara.
- . 2016. “Fotos”. *Deslizamientos. Crónicas y ensayos*. Santiago: Universidad Diego Portales, 191-210.
- Deleuze, Gilles. 2017. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2002. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- . 2004. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Paidós.
- Guattari, Félix. 2017. *La revolución molecular*. Madrid: Errata Naturae.
- Jameson, Fredric. 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Lapoujade, David. 2016. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Ciudad: Cactus.
- Lazzarato, Maurizio. 2018. *Potencias de la invención. La psicología económica de Gabriel Tarde contra la economía política*. Buenos Aires: Cactus.
- Nancy, Jean Luc. 2007. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortú.
- Navarro, Marcelo. 2023. “Subjetivación, percepción Y Simulacro En Laguna De Álvaro Bisama”. *Perífrasis. Revista De Literatura, Teoría Y Crítica*, 14.29: 65-81.
- Restrepo, Carlos. 2011. “En torno al Ídolo y al Icono. Derivas para una estética fenomenológica”. *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes* 10: 26-41.
- Ríos Baeza, Felipe. 2020. “Dictadura. memoria y escuela: la compleja enunciación de los hijos en la narrativa de Alejandro Zambra y Nona Fernández”. *Cuadernos de Letras*, 17: 207-228.
- Rocca, Paula. 2015. “Pensar en imágenes. Montaje y tensiones en el arte contemporáneo”. *Otra travesía*, 20: 135-146.
- Rojas, Sergio. 2015. “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”. *Revista chilena de literatura*, 89: 231-256.
- Rojo, Grínor. 2015. “Pedalear, rockear, crecer y recordar: Ruido, de Álvaro Bisama”. *Taller de letras*, 57: 175-194.
- Zamorano, Rodrigo. 2016. “Mito-manía: mito, medios e historia en Ruido de Álvaro Bisama”. *Estética, medios masivos y subjetividades*. Eds. Pablo Corro, Constanza Robles, Matías Ayala y Mauricio Vico Sánchez. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética. 325-337.

