

## **Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido*, de Álvaro Bisama<sup>1</sup>**

To pedal, to rock, to grow and to remember: *Ruido*, of Álvaro Bisama

**Grínor Rojo**

Universidad de Chile

grinorrojo@hotmail.com

*Ruido* (2012), de Álvaro Bisama, es una novela que se lee a sí misma como la crónica de una historia conocida en Chile públicamente, la del "vidente" de Villa Alemana, y como una novela generacional, la de los jóvenes que crecieron en ese lugar en los años ochenta y bajo la dictadura de Pinochet. Sin negar su validez, este artículo evita ambas lecturas, y en cambio se aproxima a *Ruido* como una novela autobiográfico-poética, sobre la formación del escritor y la fugacidad del tiempo, y para ello el poeta Enrique Lihn es la figura tutelar.

**Palabras clave:** Crónica, novela generacional, novela poética.

Alvar Bisama's *Ruido* (2012) is a novel that reads itself as the chronicle of a story publicly known in Chile, that of the "seer" from Villa Alemana, and as the novel of a generation, that of the young people who grew up in that place during the eighties and under Pinochet's dictatorship. Without denying their validity, this article avoids both readings, and approaches *Ruido* instead as an autobiographical and poetic novel, about the coming of age of the writer and the fugacity of time, and for which the poet Enrique Lihn is the tutelary figure.

**Keywords:** Chronicle, generational novel, poetic novel.

Recibido: 06/03/2015

Aceptado: 26/10/2015

---

\* Proyecto FONDECYT 1120038 y proyecto CONICYT, Código REDES 130057.

*Ruido* (2012) es, a mi juicio, la mejor novela de Álvaro Bisama hasta la fecha y puede que ni siquiera sea una novela. En términos de su contenido, lo que en primer término se nos comunica en ella es exiguo y un tanto (y, a lo peor, más de un tanto) banal. Quiero decir con esto que, aunque proveído con una cuota de sensacionalismo y espectacularidad innegables, el referente del mundo narrado de *Ruido* carece de un interés profundo en y por sí mismo, lo que por supuesto no se puede argüir de la novela. Por lo demás, se trata de una historia conocida públicamente: la de un muchacho que, entre 1983 y 1988, en el pueblo de Villa Alemana, en los años en que el gobierno militar se enfrentaba con una seguidilla de fuertes protestas, declaró estar manteniendo una interlocución con la Virgen María, del revuelo que eso causó en la comunidad nacional y del aprovechamiento que del suceso hizo la dictadura. Existen al respecto informaciones de todo orden, entre ellas una crónica del propio Bisama.

Los datos disponibles coinciden en que se trató de un individuo nacido en el mundo marginal chileno, criado después en uno o varios hogares de menores, y que cuando inició su carrera de vidente tenía diecisiete años. De nombre Miguel Ángel Poblete (con posterioridad, Karol Romanoff), con antecedentes de desequilibrio mental, aspirador de neoprén y pasta base, el 12 de junio de 1983, por primera vez, en las afueras de Villa Alemana, en el cerro Membrillar (llamado después, sucesivamente, Cerro de la Virgen y Monte Carmelo, en un orden de pretensiones sacralizantes que aumentó en proporción directa al aumento de la fama de Poblete), dijo haber visto y hablado con la Virgen María. Sus declaraciones tuvieron eco al principio en los habitantes del pueblo y posteriormente en el público chileno en general. Esto desató una sucesión de peregrinaciones hacia Villa Alemana, con un número cada vez mayor de penitentes que acudían al pueblo y subían el cerro para acompañar a Poblete en sus éxtasis místicos, escucharlo hablar en "lengua antigua", maravillarse con sus "estigmas" y enterarse de los mensajes que la madre de Jesús les transmitía por su intermedio.

Aunque la Iglesia Católica desestimó el milagro y acabó acusando a su protagonista de falsario, raleándole por consiguiente el número de sus seguidores, Poblete y su movimiento se mantuvieron en la parrilla noticiosa hasta 1988. Fueron sus años de gloria. Más tarde, a fines de la década del noventa y en los primeros años del nuevo milenio, su popularidad decayó. En esta etapa Poblete se cambió de sexo y de nombre. Iba a ser en los últimos años de su vida Karol Romanoff, una mujer regordeta, de pelo rubio teñido, descendiente en línea recta, según proclamaba, de los zares de Rusia. También se intensificó entonces su alcoholismo, lo que al parecer fue la causa de su fallecimiento temprano, a los cuarenta y dos años de edad, el 27 de septiembre de 2008. Pero incluso entonces, y a despecho de su degradación, Poblete/Romanoff moría dejando detrás suyo una minúscula congregación de fieles, los "Apóstoles de los últimos tiempos", vestidos de rojo como los cardenales católicos y que fueron quienes, después de cortarle la muñeca para asegurarse de que en realidad estaba muerto, lo/la enterraron.

Convertida en leyenda, la historia del vidente de Villa Alemana ha dado pie a obras literarias de cierto valor, de Enrique Lihn (*La aparición de la Virgen*, de 1988), de Pedro Lemebel ("La transfiguración de Miguel Ángel [o

“la fe mueve montañas”]”, en *Loco afán. Crónicas del sidario*, de 1996), y de Marco Antonio de la Parra (la primera escena de *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*, de 1989). Y también de teatro, de las compañías El Cielo (*Miguel, un ángel para Chile*) y La Santa (*M. A. Héroe de Peñablanca*), además de una película, de Esteban Larraín (*La pasión de Michelangelo*). También hay una conexión que no es directa, pero que Bisama ha subrayado con razón, del *affaire* Poblete con *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, el libro de Nicanor Parra de 1977. La crónica a la que yo aludí arriba, la que Bisama publicó en 2007, después de la temporada más gloriosa del vidente pero antes de su muerte, cuyo nombre es “La película del fin del mundo. Apariciones y desapariciones de la Virgen de Villa Alemana” y que forma parte de un libro colectivo titulado *Dios es chileno*, puede añadirse a esos varios desprendimientos. La diferencia, sin embargo, y esto es esencial para lo que yo voy a argumentar en lo que sigue del presente trabajo, es que esa no es una crónica a secas, sino una crónica testimonial. Bisama creció en Villa Alemana, la historia en cuestión forma parte de su biografía.

Lo otro es la dimensión política del suceso, uno de cuyos principales portavoces es el cura Jaime Fernández, quien, enviado por el obispo de Valparaíso a investigar el milagro, fue el primero que denunció que en los actuaciones de Poblete había un montaje de la dictadura para desviar la atención tanto de sus crímenes, cada vez más visibles para el ojo público (la inmolación desesperada de Sebastián Acevedo es del 11 de noviembre de 1983, el degüello de Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Manuel Parada es del 30 de marzo de 1985 y la “operación Albania” o “matanza de Corpus Christi” es del 15 y 16 de junio de 1987, he ahí tres hitos siniestros), como de las protestas que desde el 83 en adelante exigían su fin (“y va a caer...”). También había a la sazón un conflicto en desarrollo entre Pinochet y los obispos católicos, a los que el dictador deseaba acallar porque habían sido una fuente ininterrumpida de críticas. Enterados de la existencia y actividades de Poblete en Villa Alemana, los funcionarios de la dictadura (se mencionan entre otros el general Humberto Gordon, jefe de la policía política en su calidad de director de la Central Nacional de Informaciones [CNI], Francisco Javier Cuadra, secretario general de gobierno, y Sergio Fernández, ministro del interior) decidieron sacarle partido a la circunstancia, dándole la más amplia cobertura en los medios de comunicación oficiales u oficialistas. Por ejemplo, en las pantallas de Televisión Nacional. Pero no solo eso. También se involucraron como colaboradores de la puesta en escena de los espectáculos del cerro Membrillar, contribuyendo con algunos de los elementos de utilería y con los aparatos que hacían posible el *deus et machina*, ordenando humaredas en los días de las apariciones de la Virgen y haciendo que se dibujaran “señales” en el cielo, que eran producidas por unos aviones de la Fuerza Aérea de Chile desde los cuales bajaba una mezcla de cloruro de plata sobre las cabezas de los fieles. Poblete fue, por otra parte, es lo que dicen sus acusadores y aunque él lo negó siempre, profesionalmente instruido por los agentes de la CNI.

Vuelvo ahora a Álvaro Bisama, y a su relación personal con el *affaire* Poblete. En 1983, el futuro escritor tiene ocho años de edad. Del narrador de *Ruido* los lectores no conocemos su edad exacta, pero estamos hablando, evidentemente, de un adulto que recuerda lo que vio y experimentó el niño

que él fue veinte o treinta años antes, aun cuando su voz a nosotros nos llegue en la primera persona del plural, o sea aun cuando ostensiblemente esa voz sea la del "nosotros" de la generación de los chicos que crecieron en Villa Alemana en la década del ochenta y los que estarían de nuevo haciéndose oír: "nosotros somos el relato, los pedazos que no existen en el puzzle, las voces que fingen ser fantasmas"<sup>1</sup>. Una interpretación de la novela que se tome en serio ese plural puede sostener, fundadamente, que *Ruido* es, como otras novelas de los escritores chilenos, coetáneos o no de Bisama (Edwards, Electorat, Muñoz Valenzuela), la novela de una generación. Es más: yo no excluyo la posibilidad de que el propio Bisama haya coqueteado con la idea de imprimirle a su obra ese carácter.

Individual o plural, sin embargo, lo que a mí me importa más en *Ruido* no es eso sino el motivo del crecimiento provinciano, el de un chico dotado con ciertos atributos que son suyos y nada más que suyos y cuyas preferencias y actuaciones están siendo vistas y ponderadas desde algún punto en el futuro por un sí mismo adulto. Una infancia de pueblo chico, en la que se cruzan la historia de la "vida mínima" de ese muchacho con la historia de los portentos de Poblete. Los portentos de Poblete se atraviesan en la rutina del crecer en la provincia, pero el crecer en la provincia arroja sobre los portentos de Poblete una luz diferente a la conocida por el público *at large*, este anhelante siempre de las emociones de la farándula sensacional y seductora. Y ambas historias coinciden con la historia de Chile de aquel período. El chico crece, ocho, nueve, diez, once, doce, quince años, en la misma medida en que, a lo largo de una curva de surgimiento, ascenso, apogeo y eclipse, se despliega la duración del milagro y Augusto Pinochet, que es quien les suministra el telón de fondo a los acontecimientos de marras, transita el trecho final de su propia carrera. En 1988, en el momento en que el prestigio del vidente se deteriora, acusado y acosado por la Iglesia católica y víctima además de sus peculiares deslices, Pinochet enfrenta el plebiscito que determinará el comienzo de su fin, aunque su desaparición definitiva, como ocurre también con la de Poblete, no esté a la vista aún. Al igual que Poblete, Pinochet (en algún orden esotérico, la coincidencia de la "p" con la "p" podría no ser una casualidad) seguirá activo durante unos pocos años más y, si bien es cierto que su grey disminuye, no lo es menos que él conserva, que conservará hasta el fin de sus días (¿hasta hoy?) un grupo incondicional de seguidores.

¿Qué me dice a mí todo esto? Mejor dicho: ¿Por qué y cómo el escritor Álvaro Bisama convierte todo esto en una crónica primero y a continuación en una novela? ¿Desde dónde me llega a mí esa novela y de qué novela estamos hablando?

Veamos primero lo de la crónica.

La crónica es un género híbrido. No quiero abusar de la paciencia del lector de estas páginas infligiéndole los pormenores técnicos de mi aserto, pero quienes la han estudiado están de acuerdo en que el suyo es un tipo

---

<sup>1</sup> Álvaro Bisama. *Ruido*. Santiago de Chile. Alfaguara, 2012, p. 28. Mis citas posteriores de la novela pertenecen a la misma edición e irán en el texto entre paréntesis.

de textualidad “a caballo entre diferentes dominios”, como caracterizaba Ferdinand de Saussure al lenguaje en general. En el lenguaje de la crónica, el jinete del corcel lingüístico es un individuo que fluctúa entre el periodismo que es y la literatura que pugna por ser, entre la noticia que informa o que pretende informar profesionalmente sobre lo sucedido en tal o cual circunstancia y un componente de otro orden, un componente subjetivo y poético.

Dicho de una manera más exacta: la crónica es un relato que transporta unos contenidos que tienen por motivación y sustento un dato verdadero, el que tiene o tuvo lugar en un espacio y en un tiempo reales, pero volcado en un texto que no se resigna a ser eso solamente y que por lo tanto ha pasado por y ha sido mojado en la sensibilidad del individuo que nos lo comunica, además de trabajado sin que ese individuo perdiera de vista ni por un segundo el control artístico de su lenguaje. Pero ocurre que a Bisama nada de eso parece haberlo dejado contento, parece que sintió que ni siquiera los poderes adicionales de la crónica eran suficientes para hacerle justicia a su intuición del asunto que tenía entre manos, por lo que necesitaba poner sobre ellos un segundo formato genérico. Un formato instalado sobre otro formato, diremos. No sé yo si pensando en una realización posible hacia adelante, en algún porvenir más o menos conjeturable, la narración acerca de la vida y milagros de Miguel Ángel Poblete se nos presenta de este modo, en su escritura cronística, como desenvolviéndose por medio de una serie de tomas cinematográficas<sup>2</sup>. Estas son las primeras frases:

La película del *Apocalipsis empieza en pleno invierno y en la provincia*. Empieza en plena dictadura, en 1983. Un 12 de junio<sup>3</sup>.

El formato de guion cinematográfico se mantiene hasta el final, consistentemente:

Es aquí, con esa luz blanca y muda de una proyectora que no lanza ninguna imagen, donde la película, por fin, acaba (126).

Mi primera conclusión es, entonces, que la historia del vidente de Villa Alemana le resultó a Bisama desde el comienzo requerida de un tratamiento que superase las (híbridas de suyo, como ya lo dije, pero aun así deficitarias) propiedades de la crónica. Si bien es cierto que el empleo de la crónica le otorgaba una licencia que el periodismo en sentido estricto no concede (porque presumiblemente no debe concederla. Me refiero a la obligación de informar de manera objetiva, etcetera), eso parece que no le bastó. Una película aquí y una novela en *Ruido* surgieron al cabo como unas alternativas textuales que eran más apropiadas para cumplir con su designio. Creo que

---

<sup>2</sup> Una novela de Rafael Gumucio, de 1999, *Memorias prematuras*, y otra de Lina Meruane, del 2000, *Cercada*, hacen uso también de un marco cinematográfico, quizás con un propósito similar al de Bisama.

<sup>3</sup> Álvaro Bisama. “La película del fin del mundo. Apariciones y desapariciones de la Virgen de Villa Alemana” en *Dios es chileno*. Varios autores. Santiago de Chile. Planeta, 2007, p. 101. Lo destacado es suyo.

uno puede suponer confiadamente que ello se debió a su vínculo personal con el asunto y a su deseo de dar forma con él a una textualidad de otro orden, productiva y no meramente reproductiva:

Mis padres se mudaron a Villa Alemana en esa época. A una casa en el centro. Villa Alemana no era mucho por esos años. En la primera mitad de los ochenta aún era una frontera borrosa entre el extraño paisaje urbano de Valparaíso –que quedaba a unos infinitos 25 kilómetros– y el mundo rural que empezaba en Limache. Tampoco era una ciudad dormitorio propiamente tal. En los setenta había tenido algo de prestigio en la extraña subcultura hippie chilena, los que se dirigían allí a comprar o fumar marihuana en medio de los ruidos de una banda llamada LSD. Antes, habían instalado unas cuantas residencias para enfermos respiratorios. Su clima, al parecer, era perfecto para quienes padecían de asma.

En la Villa Alemana donde apareció la Virgen la mayor parte de las calles eran de tierra y “aparte de un cine y una pista de patinaje”, no había demasiado qué hacer. Había un par de night clubs que eran como quintas de recreo en baja, donde ocasionalmente se presentaban vedettes y cómicos de revistas, un shopping en forma de caracol mínimo, un par de colegios particulares con algo de prestigio, una estación de trenes de adobe.

Todo un decorado para una novela de Rulfo o González Vera.

O un poema de Teillier.

No era un mal lugar para crecer, hay que decirlo (102).

El material de la crónica de 2007 no era pues un material cualquiera y al que cualquier periodista hubiese podido convertir en texto de la misma manera en que Bisama estaba en condiciones de hacerlo. La posición de testigo del sujeto de la enunciación, el haber estado él ahí y el haber contemplado (y vivido, de alguna manera) los hechos de los cuales se ocupa, introduce una diferencia en el circuito comunicativo que determina la depreciación de la figura del que escribe en una forma que esté ligada total o predominantemente al oficio de informar. Pasa así a un segundo plano la “cosa” dicha y por ende la función referencial del lenguaje, para ponerlo en la conocida jerga de Roman Jakobson. Unida a su vida, la materia prima de su trabajo le importaba a Bisama también, y mi hipótesis es que predominantemente, *por eso*, porque la sentía suya y porque quería hacer con ella literatura. No es pues un capricho que la experiencia pueblerina que él ha tenido en Villa Alemana la sienta próxima a las de Rulfo, Teillier y González Vera, o que el epígrafe de su crónica provenga del libro de Enrique Lihn de 1988, *La aparición de la Virgen*, y que en el medio de la misma haya una nueva cita y una interpretación aguda y también comprometedor del significado de aquel libro. Bisama se da cuenta de que “Lihn escribe con rabia, con resentimiento, con

pena mientras entiende a la Virgen como una metáfora feroz de la realidad de aquellos días: una madre profana capaz de convocar el horror, de hacer aparecer la muerte” (115) Pregunto: ¿No hay en estas frases un programa de trabajo? ¿Un programa en el que lo que por interpósita persona se nos promete es una pieza de literatura construida como una “metáfora feroz” de un ente fantasmagórico, expuesta en un lenguaje convulsionado, que está librando un combate cuerpo a cuerpo contra la muerte, y que mima al del mejor poeta chileno de la segunda mitad del siglo XX?

Lingüísticamente, esto lleva a Bisama a privilegiar, junto con o incluso por encima de la función referencial jakobsoniana, las no menos jakobsonianas funciones emotiva (“testimonial” la llama Genette, y así es en efecto), que es la que se asocia a la expresión de sus emociones, y poética, que es la que se asocia a la ejecución artística de su *métier*. Cambia el grado de “predominio”, o sea, el mayor peso relativo de esas dos últimas funciones por sobre la primera, claro está<sup>4</sup>. Si tenemos en consideración ahora las dos acepciones de la definición que nos da la Real Academia Española para la palabra “crónica”, “historia en que se observa el orden de los tiempos” y “artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad”<sup>5</sup>, tendremos que convenir en que ninguna es idónea para describir las aspiraciones de un programa como el de Bisama.

Por supuesto, eso no significa que Bisama no pudiera producir un texto cronístico con características análogas a las que propone la Academia y que no lo haya producido en buena medida. Su crónica es una muestra irreprochable de escritura periodística, que se ajusta a los requisitos que el género demanda y mi impresión es que cualquier jefe de redacción la hubiese acogido de inmediato. Por ejemplo, encontramos ahí un sabroso sumario de dos páginas de los prodigios de Poblete y de las fotos que los respaldaban (“Repartió pétalos que se transformarían en lágrimas de la Virgen. Entregó a los fieles cabellos que aseguró que eran de ella y del Niño Jesús. Tuvo innumerables episodios extáticos donde cantó, bailó, le pidió a la gente que lo siguiera, que mirara el sol, que se reclinara en el suelo, que esperaran el fin del mundo confiados en que Cristo los iba a salvar” [...] Fotos que cuentan historias, los fragmentos de un fenómeno inexplicable”, etcétera, 109 y 112). Otra página no habla acerca de su cambio de género (“Fue un escándalo”, 116), una más de su degradación (“Héroe o villano anacrónico de una religión abortada”, 124), a lo que se añade una crítica política sin disimulo (“en los momentos en que la Iglesia chilena estaba más preocupada de salvarle literalmente el pellejo a sus fieles que de prometerles el cielo [...] una fe propulsada con milagros y efectos especiales; lista para ser adorada fuera del tiempo y de la historia, más allá o más acá de la dolorosa realidad de la dictadura chilena”, 104-105).

El problema es que si la escritura de Bisama no se hubiese elevado por sobre ese objetivo inicial y reproductivo, de sensacionalismo periodístico

<sup>4</sup> Roman Jakobson. “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*, tr. J. C. Barcelona. Ariel, 1984, p. 347 et sqq. Es el famoso “discurso de Bloomington” de 1958.

<sup>5</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed. Tomo I. Madrid. Espasa Calpe, 1992, p. 599.

primario, habría estado desperdiciando la posición de privilegio que a él le tocaba dentro del cuadro total. Habría hecho caso omiso concomitantemente de sus ambiciones literarias y, con ello o por ello, se habría privado de potenciar las funciones lingüísticas cuyo predominio a él, *no al periodista sino al escritor de literatura*, le resultaba fundamental. Porque son estas las funciones que a Bisama le importa desplegar, más que la función referencial, cuyo objeto desprecia abiertamente, acusándolo de "milagro de poca monta" (125). Y de ahí que la crónica de 2007 se exceda a sí misma, que rebase sus virtualidades genéricas, que se vista con la ropa de una película posible, que se fantasee en fin como la materia para un *film*.

Y por eso también es que la crónica de 2007 da en 2012 una segunda y aún más ambiciosa voltereta y se metamorfosea en una novela: *Ruido*. No va a ser esta una novela principalmente acerca de la vida y milagros de Miguel Ángel Poblete, el vidente de Villa Alemana, ni tampoco va a ser una novela principalmente acerca del beneficio que la dictadura les sacó a sus habilidades (o a sus debilidades), dos aspectos que sin embargo están incluidos en ella y que son o debieran ser los prioritarios para los periodistas o los científicos sociales, sino que es una novela en la que el foco principal recae sobre un adulto que es un escritor de ficciones y que, escondido en el plural que comparte con sus contemporáneos, mal enmascarado como uno más dentro del grupo, según ya lo indiqué, se contempla a sí mismo en una foto que él guarda en un cajón de su memoria, la del niño que él fue y que estaba destinado a convertirse en el escritor que ahora es.

¿*Künstlerroman*? Bueno, sí, pero hasta cierto punto solamente. Porque esta no es la historia del cómo un joven adolescente "educa" su talento y llega a ser de ese modo un artista maduro (o a no serlo, ya que existen también las *Künstlerromane* fallidas, como la que cuenta Alejandra Costamagna en *Dile que no estoy*), sino la de un niño que no tiene ni la menor sospecha de que lo que está viviendo entonces es el primer capítulo de su porvenir, que para esas fechas es probable que ni siquiera haya sabido en qué podría consistir ese porvenir, pero cuyas aptitudes y actitudes están siendo miradas por uno que ya está instalado en él. Además, por uno que a esas alturas es un escritor entre escritores, que se sabe inserto en un campo de la praxis claramente definido, un campo que posee autonomía y fronteras, y que por lo mismo cuenta con un pasado propio, con una "tradición", y también con un presente propio, el que se cierra sobre sí mismo y que, en tanto tal, se transforma en un "campo de fuerzas". Ahí, en ese presente, existen "posiciones" preestablecidas<sup>6</sup>. Respecto de la que Bisama escoge para sí, ya había quedado de manifiesto en la crónica su solidaridad para con Rulfo, González Vera y Teillier, así como su veneración por Parra y especialmente por Lihn.

---

<sup>6</sup> Aludo al concepto de campo desarrollado por Pierre Bourdieu. Para mayores detalles, véase: "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principio de método", tr. Desiderio Navarro. *Criterios*, 25-28 (1989-1990), 20 *et sqq.* El libro fundamental es, por supuesto, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil, 1992. Una buena compilación de las diferentes publicaciones de Bourdieu sobre el tema en: *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, trs. Alberto de Ezcurdia, Ramiro Gual, Violeta Guyot, Jorge Dotti y Néstor García Canclini. Buenos Aires. Montessor, 2002.

Este, *primus inter pares* sin duda, reaparece en las páginas de *Ruido* como no podía menos que ocurrir:

Ese año, en Santiago, un poeta había anotado en un libro: "La Virgen es chacotera".

No sabemos si visitó el pueblo. El poeta se moría mientras lo escribía. Un cáncer fulminante lo estaba matando y no lo sabía. Algunos de sus escritos consignan esa agonía con una precisión insoportable: el padecer infinito e insomne de las salas de los hospitales, el abandono a cualquier fe redentora, la rabia de saber que no le queda demasiado tiempo. Pero el poeta estaba lúcido. Se enfrentaba a su propia extinción amparado en el cinismo, convertía el horror a la nada en una broma. Se sumergía en lo real. Escribe, dibuja, lee. Atrapa como puede el aire del país que lo cerca. Su último libro trata del pueblo y el milagro: un poemario editado en forma de pasquín. El poeta escribe con resentimiento, es devorado por la pena. La Virgen es una metáfora feroz de aquellos días: una madre profana capaz de convocar el horror, de hacer aparecer la muerte. María es una Virgen de cartón piedra: una Virgen de mierda (74).

Una comparación entre el párrafo que Bisama dedica a Enrique Lihn en la crónica y este que aparece en su novela nos permite verificar la continuidad de un mismo estímulo. Es el tiempo que se acaba, la muerte próxima, el padecimiento y la rabia, la inmersión en lo real atroz, escribiéndolo, leyéndolo, dibujándolo, considerándolo a ratos cínicamente y en otros escapando de sus garras con la falsa fe redentora, la que le pide y con la que lo tienta una Virgen "de cartón piedra". La incorporación en este *hall of fame* de Roberto Bolaño, al que no se nombra, pero que sin duda es una presencia constante por detrás de las bambalinas, completa lo más granado de la familia de Bisama en el oficio de escribir. Esa es su tribu, la del escritor que él quiso y quiere ser. ¿No escribió también Bolaño acosado por la muerte, con un tiempo que el sabía mejor que nadie que estaba tocando a su fin?

Aclaro ahora, y para sacarla del análisis, porque introduce en él el prurito generacionista y con él una desviación que me incomoda, la cuestión del plural. En la crónica de 2007 el plural está insinuado, pero no desarrollado. El primer conocimiento que este niño tiene sobre los portentos de Poblete lo tiene en compañía de sus contemporáneos, en las fotos de los milagros que les muestra la mujer que conduce el furgón que los acarrea a y de la escuela. No mucho más tarde, a los nueve años, propietario orgulloso de su primera bicicleta, pedalea con ella por las calles del pueblo, presumiblemente como otros chicos de su edad. Ve entonces el pez dorado que cuelga en las puertas de las casas por orden de Poblete. Lo descubrimos por último convertido en un adolescente quinceañero, en la década del noventa, atento ahora, como también lo estaban sus pares, a las bandas de rock y a las movidas juveniles de diverso tipo que en Villa Alemana habían ido desplazando a la curiosidad milagrera. Algo de plural hay en ello, eso es cierto. Pero el narrador plural no está.

Está, en cambio, la fugacidad del tiempo. El crecimiento como un súbito cambio de escenario en la vida de ese mocoso que estaba llamado a ser un artista-de-la-palabra y sobre todo en la de aquel que lo sigue en sus peripecias menores, que lo espía en la adquisición y acumulación de sus experiencias e intuiciones, esas que el chico no es capaz de aquilatar, pero que el que lo vigila sí aquilata y sufre y cuyo remate no es otro que la muerte.

Yo creo que este es el elemento que en la crónica de Bisama se encuentra en estado embrionario y que la novela recupera luego oblicuamente y convierte en su motivación de segundo grado. *Ruido* es en definitiva una novela, pero es una novela poética, que se ajusta sin dificultades al "criterio empírico" jakobsoniano para la percepción de esa diferencia, el que determina que solo hay poesía cuando en el lenguaje *el principio de equivalencia* se proyecta desde el eje de la selección al eje de la combinación<sup>7</sup>. Para ponerlo ahora en otra jerga crítica, que es la de Michael Riffaterre, si la intuición del tiempo que se escurre le suministra a *Ruido* su "matriz" poética, el "modelo" se lo provee uno de los tópicos más antiguos y posiblemente uno de los más nobles de la historia de la literatura de Occidente: *tempus fugit*<sup>8</sup>. Él es el paradigma unificador de las equivalencias jakobsonianas (o de las "variantes" del modelo rifaterriano) que constituyen el texto. Estrenado por los griegos clásicos, fueron sin embargo Horacio en la oda XIV, del segundo libro de las *Odas* ("¡Ay!, fugaces, Póstumo, Póstumo, se deslizan los años y tu piedad no añadirá demora a las arrugas, a la apremiante vejez, ni a la domeñada muerte"<sup>9</sup>) y Virgilio en las *Geórgicas*, III, ("Mas huye en tanto irreparablemente el tiempo"<sup>10</sup>), quienes lo fijaron en la literatura.

A partir de este modelo se multiplican en *Ruido* los paralelismos, entre los que los más importantes son aquellos que adoptan, como en seguida veremos, la forma de la anáfora. A mí no me parecería extraño que Bisama, que de escritor silvestre no tiene nada, se hubiese topado alguna vez con los versos de Horacio y Virgilio u otros de sus émulos y, más todavía, que haya querido aterrizarlos teniendo en mente las muertes simétricas y tempranas de Lihn y Bolaño, aunque el tópico posee tal profundidad que no es exagerado argüir que forma parte de nuestro inconsciente cultural colectivo y que en consecuencia aparece y reaparece independientemente de cualquier voluntarismo, en la Edad Media, en el Renacimiento, en el Barroco (¡cómo no!), en los románticos y en los contemporáneos.

Pongo entonces el plural entre paréntesis e interpreto a partir de ahora esta novela como una novela autobiográfica, emotivamente autobiográfica, y

<sup>7</sup> Jakobson. "Lingüística y poética", 360 (el destacado es de Jakobson).

<sup>8</sup> "El poema resulta de la transformación de la *matriz*, una sentencia mínima y literal, en una perífrasis más larga, compleja y no literal. La matriz es hipotética, y es por eso solo la actualización gramatical y léxica de una estructura. Es posible nombrar la matriz con una palabra, en cuyo caso la palabra no aparecerá en el texto. Se la actualiza siempre en las sucesivas variantes; la forma de estas variantes se rige por la actualización primera y primaria, el *modelo*. Matriz, modelo y texto son variantes de la misma estructura". Michael Riffaterre. *Semiotics of Poetry*. Bloomington. Indiana University Press, 1978, p. 19.

<sup>9</sup> Horacio, II, XIV, en *Épodos y Odas*, tr. Vicente Cristóbal López. Madrid. Alianza, 1996, p. 114.

<sup>10</sup> Virgilio, "Geórgicas", III, en *Obras completas*, ed. bilingüe, tr. Aurelio Espinosa Pólit. Madrid. Cátedra, 2000, p. 271.

al mismo tiempo poética. Una novela autobiográfica y poética acerca de cómo la vida es arena que se nos va entre los dedos, como el tiempo sin tiempo del limbo infantil se contamina, cómo la inocencia se ensucia, se pierde y se muere, y cómo todo eso es un manjar predilecto para la literatura. El primer capítulo, "La luz de la provincia chilena", el primero de un total de seis, establece los parámetros para la entrega de un mensaje con estas características. Está ahí el estratégico narrador demótico, ese que nos quiere hacer creer que lo que él está contando es la historia de su generación, en la que participan muchos, pero junto con ese empeño está también una preocupación cuyo origen es y no puede ser sino personal. Mientras las "fotos" y las "radios" de la actualidad de ese narrador se acuerdan del vidente de los años ochenta como de "un escombros que venía de una galaxia lejana" (16), a él le consta que existe junto a ese otro recuerdo. Todo el primer capítulo está destinado a reivindicarlo mediante la repetición anafórica (hasta me atrevo a sugerir que invocativa también, esto otro en el sentido de la *invocatio* épica a la Mneme, lo que además se conecta con un cuento clásico de Borges, según voy a mostrarlo más adelante) del verbo recordar:

No nos reconocíamos en las fotos [...] en alguna parte el recuerdo del vidente estaba detenido en el aire [...] entonces, recordábamos [...] en esas ocasiones recordábamos [...] un recuerdo que regresa de su paseo por el tiempo (15-20).

El tema de este capítulo no es pues lo recordado, sino el recordar mismo, su diferencia con el recordar oficial u ordinario y su especificidad en la medida de su constitución no en materia para una noticia periodística, sino en el fundamento para una obra de literatura. Gatilla el acto de recordar de este modo la aparición, años después, en los muros del centro de la ciudad, en un presente indefinidamente posterior (veinte, treinta años...), de unos stencils con la cara del vidente impresa en ellos y cuya proveniencia se nos dará a conocer solo en las últimas páginas del libro. Y lo gatilla porque con eso se genera la necesidad (o la seudonecesidad) de oponerle al recuerdo oficial u ordinario, al que de nuevo ha echado a circular a Miguel Ángel por las calles de Chile, el recuerdo propio. No solo eso. Aun cuando el segundo capítulo de *Ruido*, muy convencionalmente, se ocupa de poner al lector en antecedentes sobre su *propositio* de mundo narrado, esto es, de darle a conocer el espacio (Villa Alemana), el tiempo (los años ochenta del siglo XX) y el acontecimiento (el *affaire* Poblete), también hay allí una insistencia anómala en la personalidad del narrador falazmente plural, el que se autodescribe como "los pedazos que no existen en el puzzle, las voces que fingen ser fantasmas", según la cita que yo inserté antes. Además, aquel habría sido el momento en que "las puertas del cielo se abrieron sobre todos nosotros" (33):

Tratamos de escribir novelas sobre aquello, pero no llegamos a nada.

Los fantasmas no escriben novelas.

Pero, mientras recordamos, aprendíamos a narrar, y la luz se filtraba en la mañana de la provincia, abriéndose

paso en una niebla que cambiaba la forma de los objetos que habitaban en la memoria, ordenando de nuevo los lugares y las cosas, modificando la velocidad, el modo en que vivíamos dentro del relato de los hechos (*Ibid.*).

Pienso yo que las puertas del cielo de la literatura, porque de eso se trata, no se abrieron en aquel momento para "todos nosotros", que es lo que el uso de la primera persona del plural está haciéndonos creer, sino para uno solo, para este que se está comunicando con el lector muchos años después, pero que fue un niño entonces, que a lo mejor coqueteó con convertir su experiencia en una novela, y que ahora, metamorfoseado ya en otro, pero en un otro que también es el mismo –para ponerlo en el oxímoron de Borges–, recuerda lo acontecido y da comienzo, esta vez sí, al proceso que en el pasado no emprendió, el de la transmutación y reconstrucción de lo real recordado, o sea el de la generación a partir de la realidad que él preserva en la memoria de una realidad nueva en la que ni los "lugares" ni las "cosas" ni la "velocidad" ni el "modo" son ya los del cotidiano (es interesante, a propósito de esto, la recuperación en el pasaje que acabo de citar del motivo de la niebla, que allí se asocia muy mistralianamente a la atmósfera brumosa, de mirar impreciso y a tientas, que es la que lleva hasta el espacio otro de la creación poética<sup>11</sup>).

Cierto, todo eso había estado prefigurándose en la conciencia del muchachito de Villa Alemana, pujando desde su interioridad para que el hecho literario cuajara aun antes de que su tiempo hubiese llegado. El además en el párrafo de arriba es metapoético, y da cuenta de una sensibilidad y de un deseo que no son, que era imposible que fuesen, los de "todos". Ni mejores ni peores, las circunstancias no fueron las mismas para cada uno de los miembros del *gang*. Entre ellos hubo uno que estaba asistiendo al mismo evento al que asistían los otros, pero que no lo asimiló como ellos; en tanto que en la otra esquina del tiempo nos encontramos con un sujeto adulto que recuerda ese evento, también como la recuerdan los otros, pero que a diferencia de esos otros no lo procesa de la misma manera y sobre todo no para lo mismo, porque su horizonte, porque el horizonte de su recuerdo, es la novela donde él deja constancia de su origen.

*Ruido* viene desde allá lejos, por lo tanto, desde cuando todavía no es. Desde cuando era aún una intuición neblinosa, la de un yo infantil que buscaba aún a ciegas, porque no sabía, porque no podía saber, en qué consistía eso que buscaba. Le faltaba la distancia, y con la distancia, le faltaba la recuperación gradual de la experiencia en la memoria y la recuperación de la memoria en la narración.

Porque recordar es narrar o, dicho más precisamente, es hacer que el recuerdo adquiera su sentido pleno por medio de la narración. Freud lo sabía bien cuando les pedía a sus pacientes que le "contaran" lo que vivieron en su

---

<sup>11</sup> He tratado el tema en "Mistral y la niebla" en *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología. Edición conmemorativa*. Cedomil Goic, ed. Lima. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, pp. 623-636.

pasado remoto. Más que lo contado era el contar lo que al doctor de Viena le entregaba las claves de las neurosis de esos pobres y, con suerte, también las de su cura. La explicación de Paul Ricoeur es aún más audaz. Ricoeur entiende que del relato, como de la metáfora, se desprende lo que él llama una "innovación semántica":

Con la narración, la innovación semántica consiste en la invención de otra obra de síntesis –un argumento [*plot*, en inglés. Dejo constancia de mi descontento con la traducción corriente al español, yo prefiero "trama" o algo así]. Por medio del argumento [o de la trama], las metas, las causas y el azar se unen dentro de la unidad temporal de una acción total y completa. Es esta síntesis de lo heterogéneo la que acerca la narración a la metáfora. En ambos casos, la cosa nueva –lo todavía no dicho, no escrito– emerge en el lenguaje. Aquí una metáfora viva, esto es, una pertinencia nueva en la predicación; allá un argumento [trama] ficticio, esto es, una congruencia nueva en la organización de los acontecimientos<sup>12</sup>.

En *Ruido*, todos narran. La Virgen le narra sus cuentos al vidente, el vidente les narra los cuentos de la Virgen a sus seguidores, sus seguidores se los renarran a todos aquellos que quieran oírlos o leerlos, en el pueblo y más allá. En la vereda del frente se ubican los que narran *urbi et orbi* la historia del vidente, los periodistas, los intérpretes de cualquier pelaje que ellos sean, todos los que se han autoasignado la misión de ver y comentar los prodigios o para respaldarlos y publicitarlos o para desautorizarlos y desbancarlos. No obstante, atravesando por entre la maraña de los relatos, nosotros podemos inducir un par de líneas maestras. Una es la de Poblete, que es la línea de lo real maravilloso, con su doble circuito comunicativo, de la Virgen al vidente y del vidente a sus fieles, y la otra es la línea hermenéutica, la de los partidarios o no del milagro y el milagrero, y en la que quienes la integran pretenden poner en descubierto la veracidad (o la falta de veracidad) de la primera. En ambos casos, sin embargo, se encuentra activa el hambre de credibilidad. Todos necesitan que les crean su cuento, porque todos necesitan imponerle un orden al desorden del mundo o, como escribió Ricoeur, necesitan superponerle un "*plot*" al recuerdo. Poblete, los que transmiten su mensaje, los intérpretes de cualquiera sea el bando.

Ahora bien, la novela tiende a ser (¿no lo es siempre?) el relato de una degradación o, mejor dicho, es o tiende a ser un relato en el que lo que se cuenta es la historia de un sujeto que se atrevió a desafiar lo previsto y real, y que es lo real precisamente por ser lo previsto (y lo previsible), y de unos otros que lo contemplan y son solidarios con su atrevimiento, como don Quijote es solidario con el atrevimiento de aquel Gaiferos que con Melisendra escapa a la persecución de los moros de Marsilio. Y están también ahí los que modernamente dudan de él, como el narrador y el lector de aquella novela

---

<sup>12</sup> Paul Ricoeur. *Time and Narrative*, tr. Kathleen McLaughlin y David Pellauer. Vol. I. Chicago y London. The University of Chicago Press, 1984, p. ix.

madre, quienes sospechan que el de la Mancha no está en la entera posesión de sus cabales, por lo que más temprano que tarde va a acabar dándose de narices contra los molinos de viento<sup>13</sup>. *Ruido* incurre en la misma dicotomía. Los stencils, que con la cara del vidente aparecen muchos años después en el centro de Santiago o de Valparaíso, desentierran la figura del héroe y la reinstalan en la contemporaneidad. El que eso haya sido así históricamente no tiene que inquietarnos, ya que estamos hablando no de la historia en que habitamos sino de una casa a la que hemos acudido de visita, la casa de la ficción y, *dentro de ella*, estamos percibiendo la motivación novelesca para el desarrollo de la trama, esa que lleva al narrador de la "novela" titulada *Ruido* a contar un suceso que tuvo lugar en el pasado y que para él no es un suceso cualquiera, ya que este que nos lo cuenta fue testigo del mismo y puede por consiguiente dar fe de su ocurrencia.

Con esto estoy queriendo insistir en que la acción principal de *Ruido* no es la que protagoniza el héroe que se atreve y cae, Miguel Ángel Poblete, sino la que protagoniza su testigo, el que está procurando justificarse y salvarse a sí mismo con la narración de los hechos. Pero también estoy queriendo decir que para que eso, que es lo más importante en la escritura, tenga el efecto perseguido, es indispensable el concurso de lo que es menos importante. Para que las funciones emotiva y poética cumplan con lo que se ha propuesto el emisor de las frases es preciso que la novela no cese de ser lo que es, que en ese interjuego de funciones haga también lo suyo la función referencial. *Para que exista la poesía de la novela debe existir primero la novela de la poesía*. En el frente del proyecto novelesco se encuentra el narrador, ese que se manifiesta compelido a tomar la palabra habida cuenta de la inadecuación de las narraciones que respecto de su asunto se encuentran en circulación, de la insatisfacción que las mismas le producen. Este es el momento en que nace la novela, animada por la pretensión más o menos tópica de *setting the record straight*. El resto va a ser la ordenación, mayormente cronológica, de los datos que componen la evolución del *affaire*, con frecuencia y de manera un tanto contradictoria datos de segunda mano, como los que Bisama le expropia a un jesuita que "registró todo y años después publicó un libro" (59) o a un escritor "ufólogo" y "teólogo" que acompañó a Poblete durante sus últimos días, el único que después del derrumbe "se quedó con él" (103), o a una mujer vecina del pueblo a la que él mismo, en esa oportunidad haciendo el papel del reportero, entrevistó y que le contó sobre su propia vida de devota del santón (144 *et sqq.*).

Con más elegancia quizás, detectamos una dinámica análoga en "Funes el memorioso", el célebre cuento de Borges. Los borgeanos curtidos sabemos que en ese cuento el narrador, a quien se le ha pedido escribir un "testimonio" sobre la vida de Funes, acepta escribirlo, trata de escribirlo incluso, pero termina escribiendo el cuento que nosotros estamos leyendo. Es decir que termina generando no el testimonio que le solicitaron "aquellos" que conocieron a Funes (después de todo, un compadrito "con ciertas incurables

---

<sup>13</sup> Parfraseo a Ortega, como es obvio, pero su argumento no es muy diferente de los de Lukács, Girard y Goldmann con posterioridad. La fuente común es Hegel, en su interpretación de la historia moderna como historia prosaica y de la novela como el "género" literario de la misma, ese que en cuanto tal, en cuanto literatura, es conformista y disconforme a la vez.

limitaciones”) y que quieren editar un volumen sobre él, sino una obra de arte literario cuyo tema son sus propios avatares en el transcurso de ese cometido: el haber tratado de “recordar” (como en el comienzo de la novela de Bisama, en el comienzo del cuento de Borges también el verbo se repite obsesivamente: “Lo recuerdo yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado...”<sup>14</sup>) y de escribir a partir de ahí un testimonio, pero el haber fracasado en el intento (desde el punto de vista de Borges, un fracaso inevitable por cierto), y produciendo en cambio una pieza de literatura.

En el mundo novelístico de Bisama, el más clásico de los temas, que es la del héroe que recorre la curva del deseo desafiante, el triunfo efímero y el descalabro ignominioso, está presente con perfecta nitidez. Como en el Quijote, como en el cuento de Borges. Más aún: como en una historia a la que se alude varias veces en la novela, pero de la que no se cuentan sus pormenores y que podría haber servido para lo mismo que sirvió la de Poblete, que es la del astrónomo Carlos Muñoz Ferrada, el que predecía los terremotos, el otro “loco” de Villa Alemana. Si a la leyenda del vidente antecede en Villa Alemana esa otra, la sugerencia es que después habrá una más, que la historia del deseo imposible y la derrota inevitable es una historia recurrente, que es una constante novelesca y humana, que es una trama esencial. Y, como se ha visto, con esa trama está presente también en *Ruido* la doble mirada del receptor, la del que duda de la verdad del intento del héroe y la del que duda de la duda:

El vidente era de los que vagaba, aunque la leyenda que construyó sobre sí mismo dice otra cosa: que siempre fue un elegido, que siempre estuvo señalado (32).

Vagabundo fantasioso y embaucador, según sus detractores, hombre santo, según él mismo y sus adeptos, lo cierto es que las marcas que debieran conducirnos a la verdad del personaje y sus acciones forman un jeroglífico indescifrable: “La verdad es que en realidad no sabemos nada” (*Ibid.*). Sin embargo, esta es una trama que, como la del *film*, y como la de la crónica antes del *film*, se ha superpuesto a la escritura del poema o, mejor dicho, es el puente que a los lectores nos conduce hacia el abajo oculto que es el poema. Es cuando la función referencial jakobsoniana se pone al servicio de las funciones emotiva y poética. No es Poblete el que debe interesarnos, cualquiera sea la lectura que nosotros hagamos de él, y ya hemos visto la ninguna simpatía con que Bisama lo trata, descalificándolo, ahora en la novela, como un “pendejo medio huevón” (56). El que debe interesarnos es Bisama, el que ahora es, pero sobre todo el que empezó a ser allá y entonces, en el pueblo de Villa Alemana, cuando tenía ocho, nueve, diez años, y circulaba por las calles de tierra montado en su bicicleta de niño. Si la motivación novelesca está en el afán de *setting the record straight*, la motivación poética subterránea consiste en el afán de recuperar la pureza de aquel pizarrón todavía sin uso y al que el tiempo implacable enmugró. Una nueva serie anafórica, esta vez la del verbo “pedalear”, anticipa y complementa la que

---

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges. “Funes el memorioso”. *Obras Completas I 1923-1949*. Buenos Aires. EMECE, 2007, p. 583.

yo registré anteriormente, la serie del verbo "recordar". Si recordar era el verbo del adulto, pedalear es el verbo del niño, el que subvierte el tedio burgués y capea el horror dictatorial:

Mientras, nosotros pedaleábamos. Nos comíamos el paisaje con las ruedas. A veces subíamos el cerro, pero no veíamos nada [...] pedaleábamos. Crecimos rápido, entre la escuela, los milagros y las bombas [...] pedaleábamos, dejábamos las bicicletas a la entrada de los flippers y nos quedábamos ahí toda la tarde, asesinando extraterrestres. Pedaleábamos, nos caímos y nos llenamos de más cicatrices [...] Pedaleábamos con fuerza, nos aferrábamos al manubrio de la bicicleta, porque sabíamos que ese manubrio era nuestra vida [...] pedaleábamos, la luz sucia de las fotos no nos alcanzaba (65-69).

La tarea actual consiste, entonces, ni más ni menos que en "recordar" ese "pedalear". "Mientras" todo lo otro estaba pasando, mientras Pinochet entraba en la recta final de su carrera, mientras sus funcionarios encubrían sus crímenes con el cuento de hadas del vidente, mientras el vidente mismo se creía su cuento y las buenas gentes lo respaldaban y lo seguían, y mientras otros denunciaban el aprovechamiento político que estaba haciendo la dictadura de la patraña, al mismo tiempo que salían a las calles a protestar masiva y bulliciosamente contra sus fechorías, poseídos por una esperanza que duró exactamente lo mismo que duró la época de gloria de Miguel Ángel Poblete, que empezó en 1983 y que empezó a declinar en 1985<sup>15</sup>, entonces, en medio de todo eso, "nosotros pedaleábamos". Yo pedaleaba. Yo me apropiaba del espacio urbano por medio de ese pedaleo. Es decir que crecíamos [que yo crecí] atravesando por todo aquello como un jinete liviano de equipaje, bicicleteando por los callejones de un pueblo lejano, semirural y latoso. No es que no nos hayamos enterado [que yo no me haya enterado] de lo que ocurría en torno a mi persona, de que esos eran "años duros" y que, aunque no lo sabíamos [aunque yo no lo sabía], "estábamos rodeados por los fantasmas, abrazados por los muertos" (51). El caso es que para nosotros [para mí] "el manubrio era nuestra [mi] vida", porque agarrado/s al manubrio era como "la luz sucia de las fotos no nos [no me] alcanzaba". Ese que aparecía en las fotos era el infierno de los padres. El nuestro [el mío] estaba en una de las butacas del cine del pueblo y en el miedo sustitutivo que nos [me] producían las películas de grado B:

Mientras, veíamos cintas de horror en el cine.

Películas sobre babosas de otro mundo que poseían escuelas completas, sobre mandriles asesinos descuartizando hombres en la sabana, sobre gente con cara de rata, perdida en las alcantarillas de los hospitales filipinos. Bajo la

---

<sup>15</sup> "En el año 85 e incluso en el 86 ya se sabía que las protestas en sí mismas no eran decisivas". Tomás Moulian. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile. LOM/ARCIS, 1997, p. 317.

luz de ese proyector y los litros de sangre falsa, dejamos de ser niños [...] Estamos aburridos del vidente. Al lado de las películas de monstruos que vemos nos parece una soberana estupidez.

Y concluye:

Algunos de nosotros nunca vamos a salir de esa sala de cine (75-76).

*Tempus fugit*, empero. La temporada de la niñez empieza a cerrarse en 1985, en los diez años de este que es su protagonista, y termina de hacerlo en 1988, cuando él tiene trece años. Un nuevo movimiento habrá sustituido durante ese lapso al movimiento (o al no movimiento) anterior. A las cintas de horror las sustituye el *rock* y al "pedaleo" lo sustituye el "pogo". 1988 es la frontera:

El poeta muere. Falta poco para que acabe todo: el milagro, la dictadura, la década, la niñez [...] El mundo que conocemos va a desaparecer de un día para otro (79).

Para el niño de esta historia, la repetición de lo idéntico a sí mismo, los círculos que él dibuja pedaleando por las calles del pueblo, y los círculos del pedaleo mismo, se acaban ahí. El chiflón del tiempo ha entrado en su vida:

Nos volvimos fanáticos del rock [...] nos emparejamos. Algunos seguimos bailando. Nos olvidamos del milagro y del vidente. Comenzamos a creer que todo era una farsa. El pasado no nos interesaba. El presente era nuestro (86-87).

La nueva equivalencia anafórica, la que define esta etapa, es el "ruido". La entrada en el tiempo es la entrada en el ruido:

Vivimos ahí, dentro del ruido.

Nos pareció natural (94).

"Es lo que quedaba de los milagros", escribe Bisama en la primera página del cuarto capítulo, todo él en la forma de una más, y sin duda que la más frondosa, secuencia anafórica de su libro. Son las mil definiciones del ruido, una suerte de "enumeración caótica", como las llamó Leo Spitzer alguna vez<sup>16</sup>, pero en la que el caos se reduce por fin a una sola definición: el ruido es lo que sobrevive de una burbuja a la que el tiempo pinchó.

<sup>16</sup> Es el libro estándar sobre el tema. Leo Spitzer. *La enumeración caótica en la poesía moderna*, tr. Raimundo Lida (Colección de estudios estilísticos, Anejo 1. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología). Buenos Aires. Imprenta y Casa Editora "Coni", 1945.

En los capítulos finales, hasta desembocar en el "ahora", se agolpan las pruebas del cambio, de lo nuevo que irrumpe y de lo viejo que o desaparece o persiste sumergido y latente. Cambia el escenario creado en Villa Alemana por la dictadura, donde se desarrollaron la infancia y la temprana adolescencia de estos niños [de este niño]:

Ya no quedaban calles de tierra en el pueblo. Nos casamos, tuvimos hijos. Contamos los muertos como cicatrices que nos recordaban nuestra propia sobrevivencia. El horizonte de los cerros se había poblado de condominios y edificios, en las quebradas del sector sur construían una carretera de alta velocidad hacia el puerto. Los trenes ya no pasaban tan seguido; la línea ferroviaria era el esqueleto de un lugar que se había convertido en otra cosa (124).

A estas alturas, Villa Alemana es mucho más que Villa Alemana, ni qué decirse tiene, y mucho más que Comala, Alhué y Lautaro. No es un pueblo, sino un país. El feo país chileno de la dictadura habrá abierto camino al país un poco menos feo, pero feo de todas maneras, de la posdictadura. El vidente vive sus últimos días miserables y muere un par de años después que Pinochet. Se va de este mundo el dictador y con él se va de este mundo la contracara equívoca de sus crímenes. Sobre Villa Alemana se descarga entre tanto una modernización presuntuosa e implacable, pero también opaca y asfixiante, tanto o más opaca y asfixiante que la de la dictadura misma. También hubo que escapar de ella, también hubo que encontrar la manera de sobreponerse al oropel de sus promesas. "Creímos olvidar el sonido" (125), escribe Bisama, pero solo para caer en la cuenta muy poco después de que del sonido uno no se olvida, que el sonido persiste con variaciones infinitas, que vuelve con sus múltiples formas, respondiendo a la necesidad de salirle al paso a las estrecheces del tedio, a la lata, al aburrimiento irremediable del mundo (157). Contradice de este modo Bisama, y burlonamente, el soberbio *dictum* de Barthes, según el cual "el arte no conoce el ruido"<sup>17</sup>. Por el contrario, parece estarnos diciendo el novelista chileno, el arte "es" el ruido:

El sonido seguía ahí.

Creímos haberlo olvidado, pero estaba agazapado.

Continuaba en el aire. Volvió (130).

En este caso mediante unas bandas de *rock punk* y de *rock psicodélico*, que se hacen y se rehacen, que mueren y resucitan, pero que sobre todo permanecen en la memoria, porque "Hablaban de nosotros, de tipos detenidos por sospecha en la línea del tren, de manadas de adolescentes bailando como energúmenos, de las fantasías homicidas de acabar con todo" (94). El "pogo", el baile de la libertad violenta, se transforma en el símbolo de todo eso. Y un nuevo ademán metapoético sobresale en este punto del relato de Bisama, uno con el que él le da el tiro de gracia a la mentirosa primera persona del

---

<sup>17</sup> Roland Barthes. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". *Image-Music-Text*, tr. Stephen Heath. New York. Hill and Wang, 1977, p. 89.

plural. Casi al termino del penúltimo capítulo, entra en la escena un chico de segundo medio (¿quince años?) que está componiendo una canción sobre el vidente mientras sus dos mejores amigos se cortan con cuchillos cartoneros en el gimnasio del colegio. Hacen ellos la cosa, por lo tanto, mientras que este otro los contempla y escribe sobre la heroica demencia. ¿Es él el mismo chico que en 2007 escribirá la crónica y en 2012 la novela? ¿Es ese el que, junto a la muchacha que pintó los stencils, reaparece en el último capítulo como coprotagonista de un posible nuevo relato?

Porque todo ese último capítulo de *Ruido* regresa sobre el primero. Es el "ahora" del tiempo de la enunciación, anafórico este también. Y, como los anteriores, precediendo un futuro que todavía no tiene, pero que más temprano que tarde va a tener, su propia anáfora. El vidente, cualquiera que él sea, Miguel Ángel Poblete, Carlos Muñoz Ferrada, don Quijote, Funes o los amigos del compositor de canciones, los que remedando a los *punk* ingleses se cortan en el gimnasio del colegio con un cuchillo cartonero, todos ellos son subterfugios. Subterfugios necesarios, pero subterfugios al fin, porque lo que importa después de todo no son ellos, no es el "pendejo medio huevón" de Poblete, sino su recuerdo y junto con su recuerdo *el relato poético*, que es el único capaz de infundirles a esos héroes de mala muerte una estatura admirable.

## Bibliografía

- Bisama, Álvaro. "La película del fin del mundo. Apariciones y desapariciones de la Virgen de Villa Alemana" en *Dios es chileno*. Varios autores. Santiago de Chile. Planeta, 2007. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Ruido*. Santiago: Alfaguara. 2012. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso". *Obras Completas I 1923-1949*. Buenos Aires. EMECE, 2007. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil, 1992. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, trs. Alberto de Ezcurdia, Ramiro Gual, Violeta Guyot, Jorge Dotti y Néstor García Canclini. Buenos Aires. Montessor, 2002. Impreso.
- Horacio, II, XIV, en *Épodos y Odas*, tr. Vicente Cristóbal López. Madrid. Alianza, 1996.
- Jakobson, Roman. "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, tr. J. C. Barcelona. Ariel, 1984. Impreso.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile. LOM/ARCIS, 1997. Impreso.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed. Tomo I. Madrid. Espasa Calpe, 1992. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*, tr. Kathleen Mc Laughlin y David Pellaurer. Vol. I. Chicago y London. The University of Chicago Press, 1984. Impreso.
- Rifaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington. Indiana University Press, 1978. Impreso.
- Rojo, Grinor. "Mistral y la niebla" en *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología. Edición conmemorativa*. Cedomil Goic, ed. Lima. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010. Impreso.

- Roland Barthes. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". *Image-Music-Text*, tr. Stephen Heath. New York. Hill and Wang. 1977. Impreso.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*, tr. Raimundo Lida (Colección de estudios estilísticos, Anejo 1. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología). Buenos Aires. Imprenta y Casa Editora "Coni", 1945. Impreso.
- Virgilio, "Geórgicas", III, en *Obras completas*, ed. bilingüe, tr. Aurelio Espinosa Pólit. Madrid. Cátedra, 2000. Impreso.