

FERNANDA PAVIÉ SANTANA

Università degli studi di Bergamo

**Espacio, memoria y resiliencia en *Ruido*
de Álvaro Bisama (2012)**

**Space, Memory and Resilience in *Ruido*
by Álvaro Bisama (2012)**

RESUMEN

Los rincones físicos e imaginarios de Villa Alemana protagonizan la novela *Ruido* del escritor chileno Álvaro Bisama, porque en ellos se encuentran ancladas las memorias del narrador sobre eventos locales (el revuelo por las supuestas apariciones de la Virgen María al joven vidente Miguel Ángel Poblete), nacionales (la dictadura pinochetista) y mundiales (guerra fría, avances tecnológicos y la afirmación de la cultura pop). El artículo propone que *Ruido* es una novela resiliente desde el punto de vista temático y textual, debido a que a partir de ambos planos se lleva a cabo un proceso de transformación de la herida producida por un contexto opresivo y asfixiante. La memoria minoritaria y su expresión en la representación de los lugares de Villa Alemana es uno de los grandes temas de la novela y es de carácter resiliente, porque recordando el narrador nutre con nuevos significados la realidad del pueblo y crea una geografía íntima que amplía las posibilidades de sentidos de lugares que se creían desprovistos de valores. Desde el punto de vista textual, la resiliencia se evidencia en la hibridez discursiva de la novela, en el uso de figuras retóricas recurrentes que dan estabilidad a las imágenes en fuga y en la configuración de una voz narradora que habla desde la primera persona plural. Las conclusiones indican que la resiliencia implica un distanciamiento del suceso traumático para que pueda convertirse en ocasión de creación. La memoria ligada a los espacios habitados se revela como la estrategia de resiliencia más efectiva para proyectar futuros posibles.

PALABRAS CLAVES: Memoria minoritaria, espacio, resiliencia, narrativa chilena.

ABSTRACT

The physical and imaginary spaces of Villa Alemana are central in the novel *Ruido* written by the Chilean author Álvaro Bisama. The narrator's memories of local events (like the commotion caused in the population by the supposed apparitions of the Virgin Mary to the young seer Miguel Ángel Poblete), national facts (such as the Pinochet dictatorship) and the global

atmosphere (cold war, technological advances, and the assertion of pop culture) are rooted in the spaces of the town. This article proposes that *Ruido* is a resilient novel from a thematic and textual point of view. This is evident by the process of transformation of the wound produced by an oppressive and suffocating context which is carried out from both dimensions. The minority memory and its expression in the representation of the places of Villa Alemana is one of the great themes of the novel, and it has a resilient quality. Through the narrator's memory, the reality of the town is given new meaning and creates an intimate geography that broadens the possibilities of meaning of places that were thought to be lacking in values. From the textual perspective, resilience becomes evident through the discursive hybridity of the novel, in the use of recurring rhetorical figures that provide stability to the fugitive images, and in the configuration of a narrative voice speaking in the first-person plural. The conclusions indicate that resilience implies distancing oneself from a traumatic event, and transforming it into an opportunity for creation. The memory linked to the inhabited spaces is revealed as the most effective strategy of resilience, enabling the projection of possible futures.

KEYWORDS: Minority memory, spaces, resilience, Chilean narrative.

1. Memoria minoritaria y espacio: descifrando el ruido

Ruido es una novela en la que un adulto rememora su infancia y juventud transcurridas entre la década de los ochenta y noventa en Villa Alemana, un pueblo de la zona central de Chile. No es posible pensar en Villa Alemana de esos años sin el vidente, Miguel Ángel Poblete, joven que sostenía tener contactos con la Virgen María en los cerros de la ciudad y que logró movilizar multitudes de creyentes hacia esos parajes, antes desconocidos por el resto del país. Tampoco es factible imaginar esa época sin la instrumentalización que de ello hizo la dictadura de Augusto Pinochet, aprovechando este fenómeno local para transmitir mensajes políticos que reafirmaban la legitimidad del régimen y su sentido providencial, porque «es la mismísima Virgen María quien hará su aparición en la cima de un cerro en un pueblo perdido de la quinta región para dar su divino beneplácito al dictador y a su gobierno» (Zamorano Muñoz 2016: 327). La supuesta aparición de la Virgen y la represión del gobierno militar son los hechos históricos que envuelven los recuerdos del narrador. Su relato en la primera persona plural reivindica la posibilidad de dar cabida a una memoria colectiva, aunque minoritaria, que surge subrepticamente entre los márgenes de los discursos oficiales. Se trata de una memoria no lineal, intuitiva y desordenada, radicada en una atmósfera marcada por la monotonía de un pueblo impasible ante los horrores de la dictadura. En la novela, el recuerdo íntimo de la juventud, signada por la figura del vidente y por la vida provinciana, se conjuga con la situación política del país, trayendo al presente un montaje de imágenes que pone en un mismo plano lo particular de la memoria

minoritaria con lo general de los sucesos a nivel nacional. Continuamente ambas dimensiones se encuentran combinadas en la narración, como en la siguiente cita, donde la Santa, cuya imagen representa al pueblito desconocido donde suele aparecerse, se superpone a la imagen de los muertos por el régimen pinochetista:

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 (Bisama 2012: 47).

Para descifrar los recuerdos “ruidosos” del narrador, ensamblados en un montaje caótico entre imágenes del pasado, del presente y del futuro, de la propia imaginación y del acaecer nacional, este ensayo se propone, en primer lugar, analizar la relación entre las memorias minoritarias y los lugares de Villa Alemana donde se generan. Espacio y memoria son categorías que en la novela aparecen entrelazadas en una fuerte correspondencia, porque, como notan Hoelscher y Alderman, «la preservación de los recuerdos descansa en su anclaje en el espacio» (2004: 348). En otras palabras, la memoria se constituye espacialmente, puesto que, en el caso de *Ruido*, está ligada a lugares concretos, como calles, cerros y establecimientos de Villa Alemana, y a sitios simbólicos donde se expresa la cultura local y popular. Entre estos se destacan las tocatas rockeras en un bus abandonado y lugares que en la contemporaneidad valen como ruinas del pasado, tales como: los negocios con máquinas de videojuegos ochenteros y cada casa con un pez de metal que el vidente mandó a que sus seguidores pusieran para proteger sus hogares de un cataclismo. De vez en cuando, el narrador encuentra en su presente un pez en alguna casa del barrio, no sin experimentar un extraño placer: «Por supuesto, las escasas veces en que podemos encontrar uno en alguna puerta, sonreímos» (Bisama 2012: 159). Tales referencias remiten a sitios imaginarios que refuerzan las afectividades de sujetos, como el narrador de *Ruido*, en búsqueda de raíces, de una «compresión del tiempo y del espacio, así como de un pasado aparentemente alejado de las implacables fuerzas sociopolíticas y económicas que se han dado en llamar globalización» (Hoelscher y Alderman 2004: 349).

Las estrategias activadas por el narrador para sobrellevar el trauma que padece una generación en los márgenes de la modernidad, son el segundo aspecto que se indagará en este ensayo. Tales estrategias evidencian los mecanismos de resiliencia que el narrador protagonista de la novela pone en práctica para comprender el presente cargado de resabios del sistema dictatorial y de la combina-

ción extraña entre normalidad, tedio y cultura *underground* que embarga la vida en Villa Alemana. Algunas estrategias son la atribución de nuevos símbolos a una ciudad aparentemente desprovistos de ellos y la resignificación de memorias compartidas mediante operaciones de distanciamiento.

La carencia de Villa Alemana de sentidos fundacionales la convierte en «una caja de resonancia de lo que pasa en el país y en el mundo» (Bisama 2012: 79), aunque en ella no suceda mucho: «Algunos [de los policías] pensaban que estar destinados al pueblo era una especie de castigo. Ahí no había allanamientos, ni muertos, ni insurgencia alguna. No había que torturar a nadie. No había vedettes, ni cocaína, con suerte podrían ir a tomar pisco a una *boite* que se quemó una noche» (Bisama 2012: 55). Las resonancias del acontecer del país se condensan y se amplifican en las calles de Villa Alemana, las cuales «aparecen cubiertas de panfletos a favor del dictador. [...] Mojados por el rocío, cada mañana esos papeles forman la piel rota de un animal vivo que reptaba por las calles del pueblo» (Bisama 79). Al pueblo llegan distorsionados los ecos del sistema político y los dispositivos del poder centralizado, como los panfletos propagandísticos, pierden sus funciones originales para convertirse en objetos que se integran al paisaje, modificándolo y acentuando su imagen de albergue de residuos ruinosos de la modernidad. La acumulación de estos despojos y del flujo indefinido de signos, voces, relatos e imágenes configuran el murmullo que transcurre por debajo de la quietud de un pueblo en el que pareciera que no sucede nada.

Respecto a la resignificación de la memoria compartida, el narrador suele identificar elementos subrepticios y fuertemente arraigados al pueblo y amplía sus valores al insertarlos en el devenir del acontecer nacional y mundial. El narrador, tomando referencias externas, se distancia de la rareza¹, inmovilidad y precariedad de Villa Alemana para terminar reafirmandolas, especialmente cuando las proyecta más allá de las fronteras locales, en un contexto donde parece impensable ponerlas en relación con eventos y personajes ajenos a este ámbito territorial. Un ejemplo de ello es el pasaje donde se relata la visita de Pinochet a Villa Alemana:

Todo el pueblo paró, cambió su rutina. Nos obligaron a ir a verlo. A las diez de la mañana suspendieron las clases y nos llevaron a un inmenso sitio baldío que quedaba

¹ Otro nombre con el que se conoce al pueblo entre los jóvenes villalemaninos de los ochenta y noventa es el de “ciudad mutante”, etiqueta que ha sido recuperada en varios eventos juveniles, como el “Festival del fin del mundo”, para revivir los míticos conciertos en “La micro” protagonizados por la banda local “La Floripondio”, mencionados implícitamente en la novela.

detrás de un gimnasio que colindaba, separado por un estero mínimo, con el hogar de menores de donde alguna vez había salido el vidente. El lugar era una cancha de fútbol (Bisama 2012: 70).

El efecto que esta cita provoca en un lector que conoce los sitios aludidos es de reconocimiento de la excepcionalidad de lugares que sin la presencia inaudita de personalidades públicas son percibidos como simples espacios vacíos² o solamente asociados a imágenes íntimas y silenciosas. Pero no solo la visita de personajes conocidos cambia la cara a lugares desprovistos de significados especiales o demasiado inefables, sino que también la alusión a películas, canciones y programas de televisión extranjeros que se ponen en relación con el paisaje del pueblo. Así ocurre cuando el narrador menciona los dibujos animados orientales en los que se podía «ver el retrato de las vidas de esos japoneses en sus casas pareadas hechas de murallas de papel, comiendo en silencio tal y como comíamos nosotros en las tardes heladas de primavera» (Bisama 2012: 68). Dos realidades tan lejanas encuentran en la narración un punto de contacto que las acomuna en su intimidad cotidiana, ampliando las dimensiones imaginarias de Villa Alemana. Lo mismo se puede observar con las «comedias románticas sobre punks deprimidos» que el narrador miraba en su juventud y que les parecía «una especie de espejo, como si esos suburbios llenos de neón y biblias Gideon se parecieran a nuestro pueblo donde aún había calles de tierra» (Bisama 2012: 15). Una vez más, esta superposición de realidades externas sobre el paisaje del pueblo se evidencia en la narración de su fundación y en la descripción de sus características arquitectónicas:

una familia de inmigrantes italianos se instaló y transformó la estación en el corazón improvisado de la localidad. La mitad de los nombres de las calles del centro homenajeaban a esa familia de italianos que progresivamente perdieron todo hasta terminar como unos apellidos pintados en las esquinas. El centro, por lo mismo, era el reflejo de la memoria de la península que dejaron y de la arquitectura monumental de su nostalgia, del pueblo de piedra que abandonaron y soñaron en otro continente: un bulevar mínimo, una galería en forma de caracol, unos cuantos locales y un cine cuyo frontis era presidido por una gárgola. (Bisama 2012: 23-4)

En todas las anteriores referencias, Villa Alemana aparece hermanada con un poblado japonés, con un suburbio estadounidense, con un pueblito italiano. Dentro de la narración estas relaciones permiten generar puntos de referencia para orientar la imaginación del lector – y del habitante real – en la ciudad. Para

² Para Bauman, los espacios vacíos son aquellos a los que no se les atribuye ningún significado. Son inaccesibles a causa de su invisibilidad (1999 [2011: 114])

producir un mapa imaginario que dé forma a los diferentes fragmentos de la localidad se recurren a operaciones de distanciamiento, porque para comprender este espacio desprovisto de representaciones literarias y mediáticas, necesariamente el narrador toma prestadas imágenes de sitios externos ya conocidos para vincularlos con lo que de forma muy particular se percibe del pueblo, pero que todavía no ha sido referido por ninguna otra representación literaria.

2. La resiliencia como forma y contenido de *Ruido*

El distanciamiento es una estrategia de resiliencia recurrente en la narración para nombrar el ruido sordo que transcurre por debajo de la vida en Villa Alemana. Esta operación surge como respuesta a un contexto local y nacional asfixiante y frente al cual el narrador resiste. Para Zamorano Muñoz, la necesidad de instalar una constelación de referentes que puedan contraponerse al ambiente inmóvil del pueblo y a la violencia dictatorial que le hace de telón de fondo, explica la invención de «“mitologías” musicales y cinéfilas» (2016: 329) y la insistencia en la figura del vidente. Estas mitologías permiten cubrir un vacío simbólico que se halla desde la conformación de la ciudad hasta el presente del narrador. Así, la carencia de símbolos que otorguen una temporalidad histórica a Villa Alemana en la novela funciona, al mismo tiempo, como el aliciente para recuperar personajes marginales, objetos precarios y lugares menores con los que construir un relato y un imaginario de la ciudad.

En cuanto el distanciamiento es adoptado como estrategia para resistir a las carencias y opresiones materiales y simbólicas del contexto referido por la novela, es posible asociarlo con el concepto de resiliencia. Esta noción, nacida en el seno de la física «para designar la capacidad de algunos metales de recobrar su estructura original después de haber sido sometido a estrés» (Martín Morán 2016: 79), puede ser aplicada al análisis literario de aquellos textos que presentan una estructura no lineal, inestable y flexible. Como apunta Martín Moran en su estudio sobre la resiliencia en *El Quijote* de 1615, el término viene del latín «*resalio*, iterativo de *salio*, que significa “saltar hacia atrás”, “rebotar”» (Martín Morán 2016: 79). Aplicado al caso de *Ruido*, esta definición cobra sentido desde el momento en que el relato está repleto de saltos temporales, superposiciones de contextos, referencias culturales, intertextualidades y de cancelaciones de los límites entre la realidad y la ficción. En suma, saltos y rebotes textuales que confieren a la novela un carácter resiliente. Por su parte, Fabry y Logie, en su estudio sobre la resiliencia en la literatura y cine hispanoamericanos de la contemporaneidad, destacan que

en francés el concepto también significa «invalidar, cancelar un contrato: *résilier un contrat*» (2017: 10), idea que subraya

la capacidad del sujeto o del grupo considerado de introducir una distancia o una ruptura para con el acontecimiento o agente traumático: la resiliencia es así la capacidad de desvincular los efectos del traumatismo sobre uno mismo, desligar los efectos de un traumatismo sufrido y reconstruir una identidad abierta al futuro (2017: 10).

En efecto, la necesidad de transformar el trauma es urgente también para Braiddotti, porque «tiene el efecto de allanar el tiempo y envolverlo en una sensación de entumecimiento generalizado que establece un “ahora” eterno, insostenible y opresivamente lineal» (2006 [2009: 232]). Esta idea podría explicar porqué tanto el tiempo como el espacio en la *Villa Alemana* de la novela aparecen dominados por el hastío que despoja a los sujetos de cualquier futuro posible. «No había promesa de futuro [...]» (Bisama 2012: 30), afirma el protagonista de *Ruido*, aunque, a fin de cuentas, esa falta favorece a que el narrador siga produciendo mitologías, imágenes, valores y símbolos del pueblo y que adopte una actitud que el académico chileno Ignacio Álvarez llama epicúrea, caracterizada por la idea de que «la mera producción simbólica puede sustituir a la producción material» (2012: 25). Frente al trauma generacional, solo queda seguir narrando a sabiendas de que nunca se podrá capturar la realidad vivida. Por eso, el narrador insiste en superponer sus propias representaciones imaginarias a la realidad, pues solo así encuentra la forma de liberar las potencialidades de su contexto y de actualizar sus sentidos posibles. Es más, según Miranda Mora, la imposibilidad de recuperar las reminiscencias del pasado «se resuelve desde el relato mismo» (2020: 111) y el siguiente fragmento da cuenta de ello al reflexionar sobre la escritura y la memoria:

Tratamos de escribir novelas [...] 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 (Bisama 2012: 33).

El haz de luz y la niebla representan lo indecible del pasado y su disolución en el presente, así como también el impedimento y la suspensión, elementos que Miranda Mora destaca como los engranajes medulares de la narrativa de Bisama: «gracias a ellos la disolución del sujeto se conjuga con el ritmo vital del relato: la destrucción propicia la construcción» (2020: 99).

La necesidad de narrar la memoria – es decir, de escribir y recordar – es en sí misma un acto de resiliencia. Por ello, esta noción determina el tema de la novela

(la memoria y la posibilidad de registrarla y descifrarla en la escritura) y la organización textual (dimensión donde la resiliencia se expresa en la flexibilidad del relato para acoger diferentes géneros literarios; en la recurrencia de específicas figuras retóricas para dar forma al ingente flujo de imágenes que se filtran de la vida en Villa Alemana; y en la configuración de un narrador que habla desde un “nosotros” generacional). Con tales manifestaciones temáticas y textuales, la narración se abre a nuevas alternativas con las que otorgar al trauma, al aburrimiento y a la precariedad un sentido. Por ello, la novela expone un modelo narrativo de resiliencia que no se reduce solo a los temas que afronta, sino que también configura su estructuración textual. El plano temático y textual serán analizados en las páginas siguientes, haciendo énfasis en el funcionamiento de la resiliencia como principio estructural de la obra, porque confiere al relato la flexibilidad necesaria para que el narrador sincronice sus espacios interiores con los exteriores, soporte la compleja materialidad de su entorno y dé forma a una realidad que, sin una interpretación desde sus profundidades, solo sería ruido.

La resiliencia protege a los sistemas, incluido el del texto literario, de los efectos destructivos de las presiones externas y de la excesiva estabilidad, la cual

podría producir baja resiliencia y terminar por someter al sistema al riesgo de colapso, pues, por más que el mismo disfrutara de un equilibrio teóricamente perfecto, no contaría con la flexibilidad de respuesta necesaria para hacer frente a factores externos agresivos (Martín Morán 2016: 81).

En *Ruido*, la resiliencia está dada por la conjugación de diferentes niveles de representación, cuyas interrelaciones determinan la flexibilidad del relato. La interrelación entre la realidad referencial y la ficción, entre el contexto local, nacional y global, entre los personajes del pueblo y la visión del narrador, entre temas propiamente resilientes, como la memoria, el dolor y el trauma, son algunos de los múltiples niveles de representación que componen la narración y que la vuelven un relato resiliente. De hecho, para Mazur los sistemas que poseen una mayor capacidad de resiliencia son aquellos que cuentan con varios componentes y funciones (2013: 358), puesto que tienen mayores posibilidades de auto-organización para enfrentar las amenazas externas. En el caso de *Ruido*, la combinación de una variedad de elementos temáticos, estilísticos y retóricos permite que la novela admita una diversidad de géneros textuales (autoficción, crónica, rasgos del guion cinematográfico), lo que la predispone hacia la apertura e hibridez discursiva.

Por otra parte, la articulación de diferentes niveles narrativos permite al narrador afrontar «las estrecheces del tedio, [el] aburrimiento irremediable del mun-

do» (Rojo 2015: 192) y «la alienación imperante del pueblo» (Zamorano Muñoz 2016: 239). Los mismos habitantes ponen en práctica mecanismos de resiliencia al inventar canciones del vidente – como la del joven liceano, cuya pieza musical hipnótica reúne una serie de imágenes caóticas que remiten a la ciudad –; al participar de la farsa del milagro mariano para dejarse llevar por la novedad que por fin modificaba la monotonía del pueblo: «La Virgen es una superchería, una farsa, un engaño que ha atraído a la gente, desesperada por alguna revelación que los sacara del horror o el tedio» (Bisama 2012: 81); al frecuentar conciertos de rock para escuchar canciones que «hablaban de nosotros, de tipos detenidos por sospecha en la línea del tren, de manadas de adolescentes bailando como energúmenos³, de las fantasías homicidas de acabar con todo» (Bisama 2012: 94), porque «el paisaje de esas canciones era el nuestro, sus materiales eran las calles de tierra, la borrachera, la violencia y la estupidez de quienes no sabían ni cómo se llamaban» (Bisama 94).

Ruido nos muestra que el ruido confuso que emerge desde las profundidades de la vida en la provincia es ineludible y que hay que aprender a convivir con él, aunque haya momentos en que la intensidad con que se manifiesta desborde a los habitantes. Desde esa perspectiva, la novela desarrolla un concepto de resiliencia cercano al que proponen autores escépticos sobre sus posibles connotaciones positivas. En ese sentido, Evans y Reid advierten que, en el contexto de los discursos liberales y neoliberales, la resiliencia expresa, más bien, la maleabilidad de los sujetos para adaptarse sin resistencia ni crítica a la realidad y así sobrevivir a sus peligros. Desde esta perspectiva, los individuos abandonan las acciones que puedan cambiar el mundo volviéndose sujetos pasivos, pues prefieren acomodarse al sistema aceptando su carácter desastroso (Evans y Reid 2016: 113).

Aun así, es necesario admitir que una acepción derrotista de la resiliencia es esperable en contextos de abuso de poder. De hecho, en el marco de la dictadura pinochetista, cualquier posibilidad de oposición acarrea una amenaza de muerte. Por esta razón, la novela puede ser leída como una narración donde «la actitud insurrecta está totalmente ausente» (Zamorano Muñoz 2016: 334) y en la que predominan unos recuerdos «teñidos por la melancolía y por una sensación de opresión continua» (Zamorano Muñoz 2016: 333) que el narrador no logra cambiar ni siquiera en su presente. Claramente, lo que se relata en *Ruido* no son grandes hazañas de boicoteo al régimen, sino que una resistencia tenue que queda relegada a pequeños actos de rebelión y sutiles disidencias con impactos meno-

³ Estoy casi segura de que la referencia hace alusión a la canción “Bailando como mono” de la banda local La Floripondio.

res, aunque igualmente importantes. El rescate de la memoria minoritaria es, por ejemplo, uno de esas prácticas de resistencia, porque tiene la capacidad de hacer sonreír con complicidad al lector que ha vivido en carne propia el mismo ambiente que el narrador recupera con sugestivas descripciones de sus detalles más escondidos. Basta mencionar al vidente, las procesiones de acólitos, los locos del centro y las canciones de los grupos musicales del pueblo para exhibir realidades que se rebelan al relato oficial del país. Tomar nota «de ese estremecimiento secreto» (Bisama 2012: 55) es hacerse cargo de una realidad que existe y que merece ser dicha, porque brinda la oportunidad de zafarse del totalitarismo dictatorial y reafirmar la capacidad de injerencia en la construcción de las propias condiciones materiales y simbólicas de vida. Para Reza Maqueo «iluminar una porción de lo real» con la palabra «constituye un mecanismo de defensa resiliente» porque ayuda a «protegerse de una realidad que nos agrede y [a] extraer del imaginario algunas razones para transformarla» (2022: 1830). Por el contrario, un mecanismo de defensa tóxica sería «huir de la realidad o someterse a ella» (Reza Maqueo 2022: 1830), acciones que el narrador de la novela está lejos de cumplir en cuanto enfrenta e intenta dar nombre al ruido confuso que percibe de su experiencia vital en el pueblo. La necesidad de narrar la memoria es ya un acto de resiliencia constructiva, porque, aunque el narrador haga lo que a Zamorano Muñoz le parecen «precarios esfuerzos por apropiarse de espacios ajenos a la sinrazón del montaje» (2016: 328), de igual forma pone en práctica una resistencia que le permite apoderarse de sus lugares cotidianos: «Conquistamos el centro, que era una versión en miniatura del mundo» (Bisama 2012: 86).

Es necesario destacar que el rescate de la memoria menor y su reflexión en la escritura son acciones resilientes que en la novela adquieren una marcada perspectiva espacial. La capacidad de sobrellevar el aburrimiento y la opresión en Villa Alemana se consolida a través de la representación literaria de lugares que no solo son presentados como escenario de fondo de la narración, sino que también son sus protagonistas. En «gimnasios y canchas, en centros vecinales decorados con guirnalda que servían para bautizos y matrimonios» (Bisama 2012: 86), pero también en recitales de rock satánico, en calles de tierra y a medio pavimentar, en el pequeño centro urbano, en la línea del tren que lleva hacia Valparaíso, se fragua la memoria. Para el narrador y sus coetáneos, aunque el pueblo fuera asfixiante, era lo único que tenían, al punto de concebir «la geografía del valle como un mapa de nuestros afectos, como las coordenadas de nuestro corazón» (Bisama 2012: 87). El narrador solo puede resistir haciendo uso de sus espacios, porque con ellos se encuentra fuertemente compenetrado: «Nos acostumbramos a ese paisaje

porque éramos el paisaje» (Bisama 2012: 98). Asimismo, viviendo intensamente los lugares y ocupando sus propios componentes ambientales, puede proyectar un futuro abierto surgido desde lo inédito y lo impensado:

Ahora, en el futuro de la película que soñamos, será proyectada en el cine fantasma del pueblo. El argumento: una muchacha cuenta una historia que viene de un sueño y un muchacho que aprende a recordarlo. Ahí, lo que importa es lo que queda, lo que importa es la lengua del murmullo, el cuerpo volátil del ruido. El ruido es lo que baila entre las palabras (Bisama 2012: 170)

Una película imaginada que recoge una trama sin contornos claros es una de las imágenes que cierran la novela. Tal imprecisión la arroja hacia el futuro, porque solo allí puede continuar siendo descifrada y multiplicada en una variedad de interpretaciones afirmativas. Imaginar una película sobre los propios espacios íntimamente habitados es otra acción de resiliencia, porque la imaginación proyectada hacia el devenir se instituye como la posibilidad de transformación del pasado y del presente asfixiante.

3. La memoria de los espacios vividos como factor de resiliencia

3.1. El fracaso inevitable de recordar

Lo que gatilla el acto de recordar es la aparición en el presente de unos stencils con la cara del vidente en los muros del centro de la ciudad. Esta imagen, que remite tanto a un personaje conocido como a un lugar preciso, marca el inicio y el final de la narración, volviéndola recursiva y cíclica. De esta forma, la novela recrea el movimiento mismo del funcionamiento de la memoria: un ir y venir entre el pasado y la actualidad, sin estructuras predecibles y desencadenada por una pequeña huella, la del stencil, que abre la complejidad de un mundo latente y que pone nuevamente en circulación el recuerdo de Miguel Ángel Poblete, en cuya figura estampada «sobre un muro viejo estaba el murmullo de la memoria» (Bisama 2012: 163). Por ello, para Rojo, el tema central de la novela es «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» (Rojo 2015: 185), puesto que tratar de recordar prolijamente se revela como un «fracaso inevitable» (Rojo 2015: 189) y solo queda re-articular los datos de una realidad pasada mediante la invención imaginativa. La creación se da justamente a partir de la conciencia de ese fracaso y a partir de la necesidad de legitimar las impresiones íntimas de sujetos por los

que «nadie da un peso» (Bisama 2012: 153). Por eso vale la pena recordar: para reivindicar las memorias de quienes presencian los grandes acontecimientos de la nación al margen de la historia y para recuperar la atmósfera de aquellos lugares que han desaparecido. Gracias al ejercicio memorioso del narrador podemos acceder a una imagen panorámica de la Villa Alemana de los años ochentas:

El pueblo nunca dejó de ser esto: una costra de viviendas y casas quinta y locales comerciales y escuelas con cancha de tierra, que se edificó en torno a una estación de trenes. Nunca tuvo una Plaza de Armas porque no fue necesaria. Nadie iba a quedarse aquí. Cuando llegó el vidente, la mitad de las calles del pueblo eran de tierra y aún nadie había construido sobre los cerros. Su esqueleto era la línea del tren que llevaba del puerto a la capital. En su origen había solo una estación de ese camino. Había crecido desde ahí. (Bisama 2012: 23-4)

En la narración, el acto de recordar, a pesar de su intrínseco fracaso en el recobrar cada detalle, adquiere el protagonismo temático indiscutido, puesto que se muestra como la vía con que el narrador, sujeto fragmentado y desunido, aspira a sincronizarse con sus recuerdos. La insistencia en figuras asociadas al ruido, como las piezas de «ese puzle ajeno que también es el enigma del decorado de nuestra infancia» (Bisama 2012: 157) o como el «murmullo de los cerros como una voz baja venida de lejos» (Bisama 2012: 35), conforman la sustancia de la memoria que el narrador busca unificar fallando en el intento, puesto que aun cuando una situación concreta reactiva las imágenes del recuerdo, estas aparecen envueltas por un velo opaco que las difuminan en la imprecisión: «Sonaba rock a veces. En esas ocasiones recordábamos. Las imágenes de la provincia veladas por la luz del sol. Un recuerdo que regresa de su paso por el tiempo. El ruido» (Bisama 2012: 20).

3.2. La memoria minoritaria

El reconocimiento del ruido que imposibilita el acceso total sobre lo recordado es, al mismo tiempo, una reacción contra la memoria monolítica que se quiere cabal y completa. La memoria de la minoría, a saber, esa «rememoración intensa, zigzagueante, cíclica y desordenada [que] ni siquiera intenta recuperar información de una manera lineal» (Braidotti 2006 [2009: 231]), es la única posible para el narrador interesado en convertir las posibilidades virtuales de su recuerdo en realidad. Por ese motivo, no es casual encontrar en la narración suposiciones de lo que podría haber sucedido en determinadas situaciones pasadas. Se trata de la reconstrucción de memorias imaginadas que no han sido vividas directamente

por el narrador, pero que son deducidas por él. El siguiente fragmento demuestra esta operación mediante el adverbio tal vez:

Ahí, la pieza más visible es la que falta: el momento en que unos muchachos aspiran pegamento en la punta de un cerro. Uno es el vidente. Han conseguido unos caballos y han subido esa colina. Tal vez anduvieran a pie. Tal vez no existieran caballos. Matan unas tardes iguales a otras. En los cerros no hay nadie (Bisama 2012: 28).

Esta suposición introduce el paisaje de Villa Alemana de aquel entonces:

todo es el dibujo impreciso de un mapa que apenas es un esbozo, una promesa de la ciudad que edificará el futuro. Las luces trazan las líneas de las calles venideras brillando desde el cerro, las casas que aún no habían sido construidas, la fantasmagoría de un horizonte poblado (Bisama 2012: 28).

Para Braidotti, la memoria minoritaria «tiene un estrecho vínculo con la idea de acontecimiento traumático» (2006 [2009: 231]), puesto que al ser intuitiva y no lineal actualiza las potencialidades de un evento doloroso para proyectarlas en maneras más afirmativas hacia un futuro posible. Para la autora, un trauma es por definición, «un acontecimiento que hace estallar las fronteras del sujeto y desdibuja su sentido de identidad. Los traumas suspenden y hasta suprimen el contenido real de los recuerdos» (2006 [2009: 231]). En *Ruido*, el esfuerzo de armar en un puzle imaginario las piezas de la identidad fragmentada mediante el recuerdo de la experiencia dolorosa, es un acto de resiliencia que tiene como resultado la transmutación de un evento real en una pieza de literatura. El eje del recuerdo es siempre el espacio del pueblo:

Pensábamos en la historia de la ciudad, en esa intensidad que había desaparecido, y en cómo éramos felices en la ausencia del vértigo. Nos acordábamos de los muertos: el fanático del tecno que se había ahorcado en el patio de su casa mientras su mujer tomaba onces⁴, el guitarrista de doom metal que se había lanzado sobre un tren de carga en medio de la noche, esos muchachos que habían chocado en un auto cerca de la cantera” (Bisama 2012: 13)

Cada uno de esos recuerdos están anclados a lugares específicos de la ciudad y, sin ellos, perderían su fuerza evocativa, porque nominarlos es también aludir a los afectos inscritos en esos espacios. Asimismo, es diseñar una geografía íntima y rememorarla es «un modo de superar las huellas de la violencia» y «un acto de

⁴ Merienda chilena que se come en la tarde. Generalmente, consiste en una taza de té acompañada de un pan untado con lo que haya en casa.

creación que moviliza no solo la experiencia, sino también la imaginación» (Braidotti 2006 [2009: 232]).

3.3. Las ruinas de la memoria

La memoria minoritaria admite el rescate de espacios desaparecidos, objetos en desuso, personajes al margen del paisaje urbano, medios audiovisuales y tecnologías pasadas. Para Olea, la rememoración de estos elementos en la escritura de Bisama corresponde a «un dejo más bien melancólico» (2020: 351) que figuran en el relato como «ruinas del imaginario moderno sobre el progreso tecnológico» (Olea 2020: 351). El gesto de incluir estas ruinas del pasado en la narración expresa una crítica a la amenaza a la que es sometida la memoria ante el avanzar de un imperio tecnológico que no garantiza un progreso social (Olea 2020: 351), ya que su más inmediato impacto es la destrucción de los imaginarios y afectos fuertemente arraigados a los objetos, personas y espacios del pasado. En lugar de adherir a la cancelación de estos elementos heterogéneos, el narrador de la novela los exhibe en el relato, dando cuenta del simulacro de la modernidad reproducida débilmente en la periferia del mundo. Por lo tanto, la obra, al igual que la teoría transmoderna propuesta por Rodríguez Magda, reclama «un lugar propio frente a la modernidad occidental» (2004: 13) con toda la complejidad que un discurso dominante no es capaz de captar. Así, en el siguiente fragmento, la máquina del videojuego frente a la que el vidente se encuentra enfrascado no es presentada solo en su irreductibilidad material, sino que también en el reconocimiento de las posibles impresiones y sugerencias que dejan en el muchacho y que son conjeturadas por el narrador:

[el vidente] reflejado en la pantalla de un videojuego, volado, y con los ojos apenas abiertos, tratando de seguir los movimientos de naves espaciales casi abstractas en un cielo flúor, en explosiones que eran apenas el graznido eléctrico que remedaba el sonido de barcos escorados explotando en un vacío espacial que nunca conoceríamos (Bisama 2012: 34).

El intento de *Ruido* es aquel de conceptualizar la memoria y hacer énfasis en sus ruinas que solo pueden ser recuperadas por una palabra que las ilumina parcialmente. De ese modo, el narrador recurre a las siguientes metáforas para ensayar formas de nombrar la memoria inefable: «La memoria es eso, incluso para los fantasmas: basura que cruza distancias siderales, escombros que quedan en sitios baldíos, restos de naufragios que atraviesan el mar helado, ruinas que flotan

en el tiempo» (Bisama 2012: 20). Los restos que captados por el recuerdo son aquellos que han tenido un impacto afectivo en el narrador y que, en su conjunto, constituyen una memoria minoritaria que «es transgresora por cuanto trabaja contra los programas del sistema de memoria dominante» (Braidotti 2006 [2009: 233]). Además, la memoria minoritaria que se configura en el relato permite des-territorializar los espacios, personas y objetos representados, puesto que entrega imágenes que desacoplan la correspondencia esperable con sus referentes. Estas imágenes emergen desde una experiencia situada que capta creativamente los pliegues más imperceptibles de la realidad.

4. La escritura de *Ruido* como modelo narrativo de resiliencia

El segundo plano en que se manifiesta la resiliencia es en la recuperación de lo vivido mediante la escritura, nivel que está determinado por el acto de recordar y su característico movimiento entre un aquí y un allá. La de *Ruido* es una escritura que configura un modelo narrativo de resiliencia, puesto que activa una serie de mecanismos retóricos que predisponen el relato a la maleabilidad discursiva (a través de la confluencia de diferentes géneros narrativos), a la transformación de lo vivido en algo nuevo (por medio de procedimientos retóricos) y a la apertura del sujeto individual a una colectividad (mediante la constitución de un “nosotros” generacional). Todos estos elementos textuales ayudan a reelaborar el trauma, a «remendar el yo rasgado» (Reza Maqueo 2022: 559) y a dar nombre a la inefabilidad de lo vivido. Vale decir, permiten descifrar ese ruido que es, para Lazo, «el eco a ratos indescifrable de un susurro venido desde lejos, el extraño murmullo de una memoria hecha con prédicas dementes, predicciones equívocas, canciones llenas de rabia, cuentos de vieja y alucinaciones colectivas» (2013: parr. 6). Si la decodificación de ese susurro incómodo corresponde a «una tentativa semántica para comprender la experiencia» (Miranda Mora 2020: 114), entonces su fundamento se encuentra en los principios de la resiliencia, si se la entiende como proceso de asignación de sentidos a las vivencias dolorosas para continuar resistiendo sin destruirse en el intento⁵. Esto lo pueden hacer solo los sujetos que han padecido el trauma en carne propia; de ahí que en varias ocasiones el narrador sostenga que ninguna otra representación artística hecha por

⁵ Esta idea está muy relacionada con la ética afirmativa que Rosi Braidotti desarrolla en su libro *Transposiciones. Sobre la ética nómada*.

alguien ajeno al contexto de Villa Alemana podría dar cuenta «de cómo se podían sentir los latidos urgentes de la nada» (Bisama 2012: 109).

4.1. La hibridez discursiva de la novela

El más general mecanismo de resiliencia textual de *Ruido* es la flexibilidad de la obra en acoger puntuales aspectos de diferentes géneros literarios. Entre ellos, dentro de la novela se reconocen características de la autoficción, ciertos elementos de la crónica literaria y del guion cinematográfico. La trama de la novela fue trabajada antes por el autor en su crónica “La película del fin del mundo. Apariciones y desapariciones de la Virgen de Villa Alemana”. Sin embargo, para Bisama, como nota Rojo, las propiedades de la crónica resultaron insuficientes para escribir la historia del vidente. El formato de novela, en cambio, se mostraba más apropiado «para cumplir con su designio» de transformar la experiencia personal en una textualidad «productiva y no meramente reproductiva» (Rojo 2015: 180). Desde esta perspectiva, Rojo propone la siguiente tesis en su ensayo dedicado a *Ruido*: justamente porque el autor sentía suya la historia «quería hacer con ella literatura» (2015: 180) y convertirla en novela. Por este motivo, el sujeto de la enunciación no se limita a informar sobre la atmósfera de un pueblo perdido en los años ochenta y noventa, sino que usa este material para transformarlo artísticamente a partir de una visión interesada en entresacar de la realidad sus detalles más inaprensibles.

Pese a que en *Ruido* predominan las formas textuales de la novela, la obra conserva algunas características de la crónica literaria, en cuanto mantiene un estrecho vínculo con la realidad referencial que, al referirla, le da un «certificado de existencia» (Rioseco Perry 2008: 26). Otro elemento de la crónica presente en la novela es el trabajo temporal con que son tratados el pasado, presente y futuro: la facilidad con que la narración pasa de un ámbito a otro revela la percepción fugaz del tiempo. En efecto, para Rojo, el tópico central de *Ruido* es el *tempus fugit*, modelo con el que la historia es organizada en una cronología no del todo lineal, pero fijada con claros marcadores temporales. La necesidad de dar continuidad a los hechos surge en respuesta a la experiencia de dispersión, fractura y pérdida de la identidad que produce el evento traumático. Asimismo, con la disposición cronológica del relato se expresa la particular percepción temporal del narrador y que no siempre coincide con el de la realidad material. Un último aspecto de la crónica en la novela se encuentra en «su capacidad de resguardar el tiempo

del olvido y de mostrar, por otro lado, el espacio donde los sucesos tienen curso con absoluta claridad descriptiva» (Rioseco Perry 2008: 44-5). La atención que la crónica concede a los lugares donde transcurren los hechos se refleja también en *Ruido* al privilegiar la narración detallada de los espacios del pueblo, cuya importancia en la obra es capital para comprender los afectos y estrategias de resiliencia llevadas a cabo por el narrador.

La autoficción es otro género presente en *Ruido* desde el instante en que se visualiza un narrador que se coloca como testigo de los hechos y que entremezcla sus propias experiencias personales con las de una colectividad. Los eventos narrados corresponden a sucesos históricos ocurridos efectivamente, pero que al ser transferidos al texto literario se transforman en otra cosa: en unas memorias que amplían las posibilidades de sentido de los acontecimientos y en un relato que sirve para la autocomprensión. Por ello, la novela adquiere una valencia metaliteraria y lúdica⁶ en cuanto la referencialidad representada es ficcionalizada. La frontera sutil entre realidad y ficción se resume en una de las oraciones más certeras de la novela: «Nos volvemos carne de ficción» (Bisama 2012: 157). No solo de la ficción que otros hacían del pueblo, sino de la que el mismo narrador inventa y que le sirve para incidir sobre la realidad material, por el hecho de que reconfigura los imaginarios sobre el pueblo y sirve al novelista para transformar sus memorias en una obra artística. En suma, la autoficción es una forma de escritura inherentemente resiliente, porque permite la reelaboración de la experiencia con las herramientas estéticas que proporciona la literatura.

La autoficción habilita al narrador a legitimar sus vivencias personales como las únicas que, en el horizonte de la novela, pueden decir algo sobre la vida en el pueblo. Por ello, el narrador resta valor a los intentos de cualquier perspectiva externa a Villa Alemana para capturar el espíritu del lugar:

Nos enteramos que alguien hizo una obra de teatro sobre el vidente, que alguien va a filmar una película del caso. Pensamos en que no vale la pena, que los posibles decorados para ella solo podrían estar iluminados con ese fulgor mustio que se posa sobre las flores plásticas, como si desconfiáramos del cine porque no hay nitidez que sea capaz de resolver la precariedad de esa provincia de hace treinta años, 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 2012: 157)

⁶ Lúdico porque lector curioso, como el que comenta Eco en *Sei passeggiare nei boschi* narrativi a propósito de su obra *El péndulo de Foucault* y de los estudiantes que recorrieron París para verificar los lugares narrados en la novela, podría jugar a contrastar la Villa Alemana extraliteraria con la que se representa en el texto.

En este sentido, Rojo comenta que frente a «la inadecuación de las narraciones que [...] se encuentran en circulación [y a] la insatisfacción que las mismas le producen» (2015: 188), el narrador se siente «compelido a tomar la palabra» (Rojo 2015: 188), a hacerse cargo él mismo de la tarea que ningún otro podría realizar sin sus condiciones. Por esta razón escribe una novela, aunque no se limita a sus clásicas convenciones formales, puesto que la predilección del narrador por mencionar películas extranjeras o locales con alguna relación con el pueblo lo lleva a ensayar un relato influenciado por el estilo del formato del guion cinematográfico. A partir de unas descripciones muy concisas e indicativas sobre la referencialidad de lo representado, el narrador pareciera estar escribiendo didascalias para su propio film, como sugiere el siguiente fragmento:

Puede mirar en la oscuridad mientras camina por un pueblo sin habitantes, ve en las calles de tierra los destellos de los televisores en las habitaciones, atraviesa la línea del tren sin fijarse en los conscriptos armados con fusiles que vigilan los rieles en los pasos bajo nivel, mira la sombra de los perros vagos aumentar en muro de cemento, como si fuera el crepitar un fuego desconocido. (Bisama 2012: 39)

4.2. Procedimientos retóricos que convierten la narración en un relato resiliente

Para que un sistema complejo pueda resistir a la inestabilidad es necesario que cuente con un mínimo de elementos redundantes que ayuden a mantener su autonomía auto-organizativa (Martín Morán 2016: 85). En el caso de *Ruido*, el elemento de inestabilidad se halla en el presente del narrador, porque allí se encuentran las amenazas a su memoria y la necesidad de seguir diciendo sin nunca poder atrapar el recuerdo. En ese decir sin pausa, proliferan ilimitadamente las imágenes del pasado, pero manteniendo un hilo narrativo que permiten al relato seguir manteniendo su organización interna coherente y cohesiva. El elemento redundante que aglutina el resto de imágenes es la figura del vidente, así como también los espacios de la provincia y las referencias a la dictadura. La repetición de estas figuras puede ser localizada en las varias anáforas que estructuran el texto y que permiten la transformación incesante del pasado, cada vez que un elemento redundante agrega algo más a lo recordado, como bien se puede observar en la siguiente cita con la repetición del verbo crecer:

Crecimos con la voz baja de quien habla de muertos. Crecimos con el sonido de la radio de fondo: de cómo las canciones de amor se intercalaban con las noticias de las bombas [...]. Crecimos con dibujos animados encendidos siempre, en la espera idiota

de que terminaran todos esos programas evangélicos en las mañanas. Crecimos con un tren que pasaba a la hora para ir al puerto. Crecimos con los cerros incendiados de esos veranos tórridos [...]. Crecimos levantándonos en la madrugada para subir al cerro a pie con nuestras madres y abuelas. (Bisama 2012: 48-9)

La anáfora de este párrafo enfatiza el tiempo que ha pasado el narrador y sus coetáneos en la provincia y, en medio de eso, las repeticiones introducen informaciones sobre los diferentes aspectos simbólicos y espaciales que constituyen el contexto del pueblo. Pero no solo la anáfora garantiza una relativa estabilidad de ciertos fragmentos del relato, sino que también algunas metonimias recurrentes. Tal es el caso de la imagen del vidente, la cual termina convirtiéndose en metonimia de Villa Alemana y de todo su pasado, pues la aparición de su cara en un *stencil* sobre un muro de la ciudad basta para activar la memoria. El rostro del vidente diseñado en los *stencils* hechos con moldes de láminas radiográficas de huesos humanos representa «su rescate como ruina resignificada» (Zamorano Muñoz 2016: 335) y como elemento que permite el montaje de diferentes imágenes que, en su combinatoria, generan nuevos significados sobre la realidad villalemanina. La distancia que confiere el tiempo y la escritura es lo que hace posible esa operación de montaje, puesto que solo una perspectiva ubicada en el presente, alejada de los hechos, lograría ver las asociaciones de sentido que suscita la figura del vidente y reunir las en un mismo plano, donde ninguna imagen cancela a la otra. Así se puede apreciar en el siguiente ejemplo: «En la película, la historia del vidente será la excusa para contar la historia de dos niños perdidos que miraron la línea del tren como si se tratase del esqueleto seco de una serpiente que yace muerta entre los cerros» (Bisama 2012: 167). En realidad, el vidente es la excusa para contar toda la historia de *Ruido*, pues su figura funciona como un centro dislocado y desterritorializado en el que convergen todas las experiencias subterráneas del pueblo. Carece de un significado concreto y, por ello, es capaz de acoger una diversidad de elementos heterogéneos. En definitiva, el vidente es la encarnación del ruido indescifrable que determina la atmósfera de Villa Alemana. Asignar un sentido a la existencia del vidente es también darle uno al espacio que lo acoge. Incluso, la relación entre Miguel Ángel Poblete y Villa Alemana se presenta en un modo tan inseparable que, sin su presencia, el pueblo se convierte «en una sombra negra» (Bisama 2012: 147), pues era su excepcionalidad la que rescataba al lugar del vacío semántico.

En suma, el vidente representa la ciudad provinciana y, en la medida en que sintetiza elementos heterogéneos de esa realidad, actúa también como su metáfora a través de la cual emerge lo nuevo, lo todavía no dicho sobre Villa Alemana,

favoreciendo una «congruencia nueva en la organización de los acontecimientos» (Ricoeur, p. IX). De igual forma funciona la luz y la niebla como metáfora de la memoria que ordena «de nuevo los lugares y las cosas, modificando la velocidad, el modo en que vivíamos el relato de los hechos» (Bisama 2012: 33). El acto de contar también es metaforizado con la imagen de la luz, la cual «toma una forma física; se convierte en la luz blanca y muda de un proyector que no lanza ninguna imagen» (Bisama 2012: 164).

El asíndeton es otro recurso utilizado para descifrar el ruido inefable que envuelve la atmósfera del pueblo. Se presenta como enumeración que ensaya maneras posibles para determinar la composición de la realidad inaprensible:

[la canción hecha por un adolescente en la que habla de la ciudad] a veces era solo una acumulación de viñetas: el momento en que se aparecía la Virgen, el sonido del viento frío colándose en los dormitorios comunes del hogar de niños, [...], espejos que se trizan, amantes que dejan las habitaciones antes de que amanezca, televisores encendidos en teleseries mexicanas, [...], el olor de la tintura de pelo, la estrechez de una casa de población, el sonido de la voz que viene del cielo pero que se vuelve cada vez más débil [...]. (Bisama 138)

Luego el narrador comenta que hay algo hipnótico en la canción, impresión que se puede constatar a lo largo de la lectura del fragmento y que se genera, precisamente, por el montaje vertiginoso de imágenes que, al final, desembocan en el vidente, cuya figura termina dominando todas las otras imágenes. El asíndeton se muestra como uno de los recursos retóricos más adecuado para nominar el ruido, debido a que favorece la acumulación de alusiones que intentan describir su naturaleza. Como se observa en la siguiente cita, el asíndeton también contribuye a la transformación del espacio, puesto que convierte un cerro cualquiera de Villa Alemana en tierra santa:

Hizo aparecer a la Virgen varias veces al día [...]. Padeció, en el camino hacia la cumbre del cerro, el vía crucis completo de Cristo; fue sacudido por latigazos invisibles, cargó un madero invisible, fue ungido con una corona de espinas invisibles. Pidió que lo amarraran en una cruz y luego murió y resucitó. (Bisama 60)

Por lo tanto, así como la anáfora, la metonimia y la metáfora, el asíndeton permite la conversión de los espacios y la asignación de sentidos allí donde antes no había, lo cual es una operación propia de los procesos de resiliencia. En fin, los procedimientos retóricos empleados en la novela contribuyen a la resiliencia del relato porque funcionan como elementos textuales que otorgan estabilidad a los múltiples significados que se cuelan del ruido. En especial modo, las figuras

retóricas analizadas anteriormente funcionan como ejes donde se condensa el sentido y como mecanismos con los que el narrador logra resignificar la experiencia del trauma.

4.3. La construcción de un “nosotros” generacional

Si bien la novela está escrita a partir de la perspectiva de un adulto que revisa su pasado, la voz narrativa se refiere a un “nosotros” que incluye a sus contemporáneos. Este gesto contribuye a la resiliencia textual de la novela, porque construye un sujeto vaciado de sí y abierto a los otros y «a los posibles encuentros con el “exterior”» (Braidotti 2006 [2009: 202]). Así, la presencia de un narrador colectivo se presenta como alternativa a «un yo con voz dictatorial» (Amaro 2013: 112) que excluye la expresión de otros yoes. Por este motivo, el narrador construye su relato recogiendo las voces de otros habitantes del pueblo: así tenemos el testimonio de una seguidora del vidente, el de una adolescente sentada en el centro de la ciudad, el de un punk fanático de una banda de rock local, el de un joven que escribe una canción sobre el lugar o de la conductora de un furgón escolar quien

nos refería con lujo de detalles los milagros, nos contaba del niño vidente del cerro que aspiraba neoprén cuando tuvo su encuentro con la Madre Santa. Lo decía todo mirando concentrada el camino, en aquel plano cuadriculado de una ciudad cuya modernidad alcanzaba apenas para un par de cuadras (Bisama 2012: 42).

Estas otras voces se convierten en elementos integrantes del testimonio del propio narrador y se comportan como piezas de un puzle que recomponen parcialmente el mapa del pueblo. Es por ello que, en su relato, el narrador construye una identidad afectiva interconectada con los otros, distanciándose del aislamiento atomizado, pero al mismo tiempo, reafirmando su singularidad en tanto es él quién da forma literaria al torrente de datos que pululan a su alrededor. No es casual que por ello Rojo vea en el “nosotros” del narrador un enmascaramiento de su interioridad (2015: 182), la cual puede ser comunicada solo despersonalizándola para volverla receptiva a los otros de su generación que también asistieron a los eventos relatados:

Mientras, nosotros pedaleábamos. Nos comíamos el paisaje con las ruedas. A veces subíamos al cerro, pero no veíamos nada. [...]. No había misterio alguno para nosotros en esos cerros. La multitud carecía de misterio. El pueblo era una distancia que podíamos recorrer en bicicleta. Lo conocimos así. (Bisama 65).

Si bien es cierto que las circunstancias no fueron las mismas para todos los coetáneos del narrador incluidos en el nosotros, la importancia de este además metapoético radica en legitimar un punto de vista subalterno mostrándolo como la mirada más privilegiada para dar a conocer la realidad de los lugares al margen del pueblo.

5. Conclusiones

La memoria, el trauma generacional producido por la dictadura militar y la vida en la provincia en ese contexto son temas que llevan inevitablemente a la novela a desarrollar un discurso sobre la resiliencia. Estos nudos temáticos determinan un modelo narrativo orientado hacia la flexibilidad estructural (expresada en la hibridez de géneros textuales que convergen en la narración) y hacia la reelaboración semántica de las experiencias dolorosas (por medio de mecanismos retóricos y la construcción de un narrador colectivo), las cuales están fuertemente ligadas al espacio en que se despliegan. Por lo cual cobra especial importancia el análisis de la representación literaria de los escenarios espaciales del pueblo, ya que entregan una llave de lectura que permite reconocer los afectos, las imaginaciones y los recuerdos que dan significado a vivencias que exigen ser contadas para intentar poner en palabras ese ruido indescifrable que las atraviesa. En suma, en la novela la resiliencia actúa como un proceso de otorgación de sentido y de transformación de la experiencia. La distancia temporal, que concede el acto de recordar, y la espacial, dada por una mirada que busca recuperar los detalles escurridizos de la atmósfera pueblerina, es la que hace posible la resiliencia, tanto a nivel temático como textual, puesto que aquella intuición neblinosa adquiere significado una vez que se toma conciencia de ella y se inicia a nombrarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Álvarez, I.

2012 "Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos". *Revista chilena de literatura* 87, 7-32.

Amaro Castro, L.

2013 "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente". *Literatura y Lingüística* 29, 109-129.

Bauman, Z.

2011 *Modernità líquida*. Trad. Sergio Minucci. Bari: Laterza.

- Bisama, Á.
 2007 “La película del fin del mundo. Apariciones y desapariciones de la Virgen de Villa Alemana”. En *Dios es chileno*. Santiago: Planeta: Santiago.
 2012 *Ruido*. Santiago: Alfaguara.
- Braidotti, R.
 2009 *Transposiciones: sobre la ética nómada*. Trad. Alcira Bixio. Barcelona: Gedisa.
- Evans, B. – Reid, J.
 2016 *Una vida en resiliencia. El arte de vivir en peligro*. Trad. Víctor Altamirano. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Fabry, G. – Logie, I.
 2017 “Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y cine hispanoamericanos contemporáneos”. *HeLix* 10, 1-18.
- Hoelscher, S. – Alderman, D. H.
 2004 “Memory and place: geographies of a critical relationship”. *Social & Cultural Geography* 5 (3), 347-355.
- Lazo, N.
 2013 “El murmullo de la memoria: sobre *Ruido*, de Álvaro Bisama”. *Letras en Línea*. <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/el-murmullo-de-la-memoria-sobre-ruido-de-alvaro-bisama/>, consultado en diciembre 2022.
- Martín Morán, J. M.
 2016 “El *Quijote* de 1615. Un modelo de resiliencia para la novela moderna”. *Criticón* 127, 77-91.
- Mazur, L.
 2013 “Cultivating Resilience in a Dangerous World”. En *The State of the World 2013: Is Sustainability Still Possible?*. Washington/Covelo/London: Island Press, 353-362.
- Miranda Mora, M.
 2020 “Ahora me doy cuenta...! Escrituras retroactivas de la infancia en el relato chileno actual”. *Mapocho* 88, 106-123.
 2021 “Muertos por muertos. Una lectura de tres novelas de Álvaro Bisama”. *Perífrasis* 12 (23), 84-102.
- Olea, C.
 2020 “Deseo de pasado, deseo de escritura en tres narradores de la postdictadura chilena. Germán Marín, Alejandro Zambra y Álvaro Bisama”. *Mapocho* 88, 340-355.
- Reza Maqueo, T. N. J.
 2022 “Literatura y resiliencia un estudio a partir de memorias literarias”. *South Florida Journal of Development* 3 (2), 1819-1833.
- Ricoeur, P.
 1984 *Time and Narrative*. Trad. Kathleen Mclaughlin y David Pellaurer. Vol. I. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Rioseco Perry, V.
 2008 “La crónica: la narración del espacio y el tiempo”. *Andamios* 5 (9), 25-46.

Rodríguez Magda, R. M.

Transmodernidad. Barcelona: Anthropos.

Rojo, G.

2015 "Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido*, de Álvaro Bisama". *Taller de Letras* 57, 175-194.

Zamorano Muñoz, R.

2016 "Mito-manía: mito, medios e historia en *Ruido* de Álvaro Bisama". *Estética, medios masivos y subjetividades*. Pablo Corro y Constanza Robles (eds.). Santiago: Instituto de Estética, 325-337.

FERNANDA PAVIÉ SANTANA

Università degli Studi di Bergamo

fer.pavie.santana@gmail.com

ORCID code: 0000-0002-7901-9200