

Lo espeluznante de *Ruido* y su fenomenología de la ausencia

Fernanda Haydeé PAVIÉ SANTANA
Università degli Studi di Milano-Bicocca

Resumen

El ensayo entrega una reflexión sobre la relación entre la fenomenología de la ausencia y de lo espeluznante que se encuentra desarrollada en la novela chilena *Ruido* (Álvaro Bisama, 2012). Empleando aparatos figurales alternativos a los de la narrativa no mimética y testimonial, la obra hace aparecer un vacío estremecedor incluso en episodios que no serían inmediatamente reconducibles a lo terrorífico, porque se observará que ese vacío es, en definitiva, una condición constitutiva de la realidad. El objetivo del ensayo es identificar los procedimientos literarios que dan forma a la vacuidad generando efectos espeluznantes, especialmente cuando se representan los espacios del pueblo. Se verá que la ausencia se manifiesta como una experiencia angustiante ante la falta de fundamentos, pero también como una posibilidad abierta al devenir que favorece la imaginación de nuevos futuros.

Palabras clave: efecto espeluznante, fenomenología de la ausencia, espacios urbanos, fantasmas, sueños.

Abstract

The essay provides a reflection on the relationship between the phenomenology of absence and the creepy developed in the Chilean novel *Ruido* (Álvaro Bisama, 2012). Using alternative figurative devices to those of the non-mimetic and testimonial narrative, the novel makes a shocking emptiness appear even in episodes that would not be immediately reducible to the terrifying, because it will be observed that this emptiness is, ultimately, a constitutive condition of reality. The aim of this essay is to identify the literary procedures that set about emptiness, generating chilling effects, especially when depicting the spaces of the village. It will be seen that absence manifests itself as a distressing experience due to the lack of foundations, but also as an open possibility that promotes the imagination of new futures.

Keywords: creepy effect, phenomenology of absence, urban spaces, ghosts, dreams.

Cruz, cruz blanca en el medio del cerro.
 Cruz, cruz blanca en el medio de nuestra ciudad [...].
 Quisieron borrar la historia del lugar.
 La historia de ese tren que nos botaba en Peña Blanca.
 (“Y es de día”, La Floripondio)¹

1. EL LUGAR DE *RUIDO* EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA TESTIMONIAL Y NO MIMÉTICA

La inesperada aparición en las calles de un pueblo chileno de stencils plasmando el rostro del vidente en plena epifanía desencadena la reconstrucción de la memoria del narrador de *Ruido* (Bisama, 2012)², que es también la memoria autobiográfica del autor crecido en la comuna de Villa Alemana durante los años duros de la dictadura pinochetista y en los primeros años de la transición a la democracia. El hilo conductor de las rememoraciones se localiza en las referencias intermitentes a Miguel Ángel Poblete, joven huérfano que sostenía tener encuentros con la Virgen en los cerros aledaños y cuya fama trasciende los límites de la provincia hasta llegar a movilizar multitudinarios peregrinajes al antes desconocido pueblo, en algún momento instrumentalizados por el régimen militar para legitimar su mandato autoritario bajo los designios divinos. La infancia y juventud del narrador y de sus coetáneos, a quienes incluye en la primera persona plural con la que se desarrolla la narración de principio a fin, transcurre paralelamente al entusiasmo suscitado por este inusual evento, el cual, sin embargo, resulta ineludible a la hora de volver a pensar en los hechos que forjaron la formación sentimental e imaginaria de un grupo de jóvenes a la deriva en la aparente quietud de las tardes abúlicas de la provincia: “No podemos pensar esos años sin él. No podemos pensar en la dictadura sin la luz de la Virgen que ilumina el cuadro desde el fondo” (Bisama, 2012: 47). Pese a cierto desdén irónico que se deja traslucir de las referencias al supuesto milagro –“Las apariciones comenzaron a volverse masivas, se escenificaron en un teatro colectivo, el eco de los rezos se hizo un coro; un coro de teatro de pueblo, pero coro al fin y al cabo” (Bisama, 2012: 45)– o al vidente –“se trataba de arrendar micros, acarrear parlantes y ver cómo un pendejo medio huevón ponía cara de santo y arrastraba los pies y baba” (Bisama, 2012: 56)–, al mismo tiempo se revela un indefinido gusto por la rareza de estas situaciones. Sin embargo, es necesario que haya

¹ “La banda de la planta psicodélica” (Bisama, 2012: 156) que compone el paisaje sonoro de la novela.

² Para Grínor Rojo, destacado crítico literario chileno, *Ruido* es la mejor novela de Álvaro Bisama y, a su juicio, “puede que ni siquiera sea una novela” (2015: 176) o al menos no una que respete las estructuras clásicas del género, puesto que juega con la crónica, la anotación autobiográfica transmutada en una voz colectiva que invoca a un ‘nosotros’ generacional e, incluso, con algunos rasgos que hacen evocar al guion cinematográfico en lo que respecta a las varias indicaciones en presente, escuetas y precisas sobre los detalles del referente representado, como si estas oraciones fueran parte de una secuencia de acotaciones. El conjunto imbricado de estas técnicas narrativas contribuye a un tratamiento del tiempo y del espacio capaz de reproducir el funcionamiento mismo de la memoria: indefinida, no lineal, fragmentaria y simultánea, haciendo tambalear su inmediata identificación con el pasado y mostrándola, en cambio, como una dimensión contingente que resurge cada vez que el narrador plural se deja arrastrar por el ensimismamiento o presta atención a las señales de la realidad externa.

pasado el tiempo para que el narrador colectivo pueda dimensionar con mayor claridad la extrañeza cifrada en un lugar tan familiar como monótono y, de esta forma, dar plena libertad a su interés por lo inusitado, de manera que su atención no solo se posa en la figura sui generis del vidente, sino también en otros personajes marginales que componen el paisaje del pueblo: mendigos, locos, punks, metaleros, *trashers*, señoras creyentes y desocupadas, adolescentes autodestructivos, entremezclados con el sonido estridente de las bandas musicales locales, con las referencias culturales pop y *underground* de la época, ambientados en calles de tierra, sitios baldíos, juntas de vecinos, escuelas municipales y el cerro donde suceden los encuentros marianos, otrora llamado Montecarmelo, hoy Cerro La Virgen.

La conjunción discontinua entre todos esos personajes marginales, lugares improductivos para la economía neoliberal y pastiches de alusiones cinéfilas, musicales y faranduleras, emparenta a la novela con otras escrituras hispanoamericanas que usan similares formas testimoniales para recordar la niñez y juventud vivida en los años turbulentos de las dictaduras de las últimas décadas del siglo pasado, desde un presente globalizado que tiende a homogeneizar las singularidades de los territorios y de la experiencia vital, así como a engullir cualquier discurso crítico que emerja desde lugares descentralizados. Sin embargo, la relación de la novela con los géneros testimoniales no se agota allí, en cuanto establece un vínculo implícito con los aparatos figurales desarrollados por narrativas no miméticas cuyas estéticas merodean en torno a la intersección del horror, la fantasía oscura, lo onírico y lo *weird*³, como las que están llevando a cabo Mónica Ojeda, Mariana Enríquez, Alberto Chimal, Liliana Colanzi, entre otra/os mucha/s autora/es de la región. Específicamente, Sanchiz y Bizzarri inscriben la obra de Álvaro Bisama en “un continuo del *weird* latinoamericano que se vincula al *freak power* chileno de la primera década del siglo, con el ciberchamanismo de Jorge Baradit y el protobizarro *weird* [del autor de *Ruido*] como figuras señeras, o quizá incluso también, más atrás, hacia Mario Levrero, Marosa Di Giorgio e incluso Felisberto Hernández” (2020: IV). Lo que tienen en común estos proyectos escriturales, como sostiene acertadamente Bizzarri en otro artículo sobre el texto fantástico de nueva generación y cuya interpretación puede extenderse a *Ruido*, es

³ No menciono el *cyberpunk*, otra de las tendencias no miméticas actuales, porque en el caso específico de la novela no se encuentran rastros notorios de esta modalidad de representación.-Si acaso se tuviera que reconocer un elemento ciborg en *Ruido*, este podría hallarse muy lejanamente en el contenido de algunos sueños que el narrador imagina que tendrá la muchacha que ha pintado los *stencils* del rostro del vidente sobre una película aún no filmada sobre el pueblo. En este sentido, muy arriesgadamente se podría interpretar la incipiente formación de una mente ciborg, puesto que la alusión al sueño de una película señala la profunda penetración del aspecto virtual y tecnológico en las zonas más íntimas de la subjetividad, llegando a conformar la sustancia y la forma de la dimensión onírica y a influir sobre las visualizaciones de los futuros posibles para el territorio (López-Pellisa, 2015: 131). Este sueño se ubica en las últimas páginas de la novela, hecho que hace vislumbrar un inesperado parecido con la novela *Fuerzas especiales* (2013) de Diamela Eltit, que también finaliza fundiendo a los personajes con un videojuego soñado previamente, desde donde renuevan sus resistencias contra la policía chilena y habilitan un nuevo porvenir para el barrio oprimido.

hacerse cargo del estado de excepcional debilidad en el que están llamadas a *manifestarse* las identidades marginales, minoritarias, regresivas que se atreven a sembrar la semilla de la discordia en el monólogo de la globalización del que, por otro lado, ambigüamente, también participan, llegando a ser hebras de la misma urdimbre, o mejor, ininfluyentes grietas intersticiales necesarias para la eficacia de un discurso tan abierto y tolerante (pero en realidad tan voraz) de acabar con todo posible contradictorio. (2019: 214)

El contexto que favorece la disolución de la capacidad de ejercer efectos generativos sobre el plano de la vida común es uno determinado por un liberalismo político neoconservador que, pese a que celebra y promueve la novedad como valor superior, rechaza cualquier posibilidad de cambio social profundo (Braidotti, 2009) y niega “la existencia de actores sociales autónomos capaces de influir en la toma de decisiones políticas” (Touraine, 1999: 9). En este clima cultural y político, la expresión de la diferencia y los intentos colectivos e individuales de emancipación de las sociedades capitalistas son absorbidos por los intereses del mercado y convertidos en inocuas manifestaciones de la disidencia sobrepuestos en una relación de indiferenciación. Tanto el borronamiento de la otredad como la acumulación de elementos exotistas que pretenden remitirse a una autenticidad local dan cuenta de una crisis actual de la ausencia de la diferencia, puesto que dejan al descubierto un vacío sustancial que, por una parte, se intenta colmar con la negación de las presencias que desestabilizan la afirmación del régimen de “lo equivalente” (Sanchiz; Bizzarri, 2020: XI) y que, por otra, se busca soslayar con la proliferación y acumulación de artefactos culturales provisorios para neutralizar la percepción occidental de la inanidad como amenaza para el ser (Rodríguez Magda, 2004). En efecto, los intentos por reafirmar la singularidad en un panorama que disuelve las diferencias críticas incentivan la aparición de superposiciones imaginarias que, en lugar de producir una síntesis transformativa, generan “espacios de la indiferenciación, acriticamente poblados por fantasmas glocales y monstruos virales que, en el mejor de los casos, son mera quincalla y apenas sirven de trampantojos para la memoria colectiva” (Bizzarri, 2019: 220). Prestar atención a la idea de vacío y ausencia –que “viene siendo constantemente referida desde los discursos críticos en la Modernidad” (Rodríguez Magda, 2004: 7)– contribuye a comprender la dinámica de estos fenómenos y su expresión en la narrativa testimonial y no mimética previamente mencionada, la cual saca provecho de la angustia por el vacío acechante y de lo inquietante que se deja translucir tanto del pasado negado como de los ensamblajes de dispositivos culturales, haciendo emerger a fantasmas, monstruos, ciborgs, zombis, como una forma de dar cuenta de “esos cuerpos que no sirven como soporte a los procesos biológicos de interés del capital” (Cortés Correa, 2023: 255) y, en última instancia, de la “crisis de ausencia del Otro” (Bizzarri, 2019: 220).

2. UN ACERCAMIENTO A ESE ESTREMECIMIENTO EXTRAÑO: EL RUIDO

Aun haciéndose cargo de ese vacío inquietante, *Ruido* configura una narración desprovista de creaturas imposibles, de mundos maravillosos y de quiebres fantásticos para referir la turbadora ausencia de la presencia; al contrario, lo que se observa en la

novela es un discontinuo enrarecimiento de la atmósfera del pueblo, un tenue pero alarmante desasosiego que se escapa de lo que a primera vista podrían parecer domésticas alusiones a una cotidianidad provinciana. En efecto, si bien en algunos pasajes el narrador comenta la fascinación de algunos personajes por el cine gore, por la ciencia ficción o por libros sobre ovnis, nunca hace suyos esos mecanismos de representación para alargarlos a la construcción de su mundo diegético, aunque la sola evocación del contenido de estos discursos termina por generar de igual forma un indeterminado efecto de lectura desconcertante, como en el siguiente fragmento referido a un escritor de baja categoría interesado en el milagro del vidente:

Empezó a leer libros de ovnis en los descansos de las faenas. Algo de esa literatura lo maravilló: se imaginó inmensos túneles recorriendo las entrañas de América, se perdió en el detalle barroco de los cascos alienígenas de las civilizaciones anteriores a la azteca, supo que bajo el Amazonas se escondían gigantescas naves espaciales vigiladas por ejércitos de cóndores dorados. (Bisama, 2012: 101)

En la narración abundan referencias de este tipo sin que por ello llegue a convertirse necesariamente en una novela que se adhiera a esos presupuestos ficcionales, puesto que en verdad predomina un tono escéptico de un narrador testigo de sus propias memorias, interesado más bien en exhumar las rarezas del lugar donde se crio y que la distancia temporal contribuye a que se vuelvan más nítidas. Las alusiones a los ovnis, a lo paranormal, a lo gore o a lo kitsch se ponen al servicio del narrador para que este pueda seguir reconstruyendo las imaginaciones no declaradas en ningún documento de las presencias que compusieron la realidad de un lugar desapercibido para un país hasta hoy fuertemente centralizado. El fragmento expone de manera más o menos explícita la inclinación por lo extraño que caracteriza a la novela; sin embargo, hay otros pasajes más sutiles que, sin recurrir a las referencias de por sí inquietantes de lo extraterrestre y sobrenatural, logran producir un efecto igualmente desestabilizador, que no se corresponde ni con el miedo ni con la perplejidad, sino con una emoción estremecedora indefinida que se aloja en un ‘ruido’ inlocalizable, quizás la misma que movió a Bisama a sentarse a escribir esta novela, llegando a la conclusión casi mística de que el ruido no se puede decir. Sin embargo, dicho impedimento lingüístico constituye el motor que impulsa al narrador a seguir nombrando el flujo caótico de datos que se agolpa en la realidad pueblerina, reproduciendo a su vez ese ruido inaprensible que la atraviesa y que se relaciona con el vacío inefable e inquietante que se filtra en la narración.

En ese sentido, el presente ensayo se propone rastrear los procedimientos literarios que ayudan a expresar el estremecimiento que provoca la manifestación de la ausencia, haciendo énfasis en el hecho de que tales mecanismos no se corresponden con estrategias narrativas asociadas a la literatura no mimética, porque como opina Grínor Rojo, a primera vista “lo que se nos comunica en ella es exiguo y un tanto (y, a lo peor, más de un tanto) banal” (2015: 176), si bien lo extraño emerge precisamente de esa supuesta banalidad. Para dar una idea de ese efecto indefinido de algo parecido a un temor sordo, traigo a colación el siguiente fragmento sobre el mismo hombre de la cita

anterior, en el cual se proporciona una imagen de su apariencia de la que emana una sensación indeterminada de misterio allí donde se supone que no lo hay:

En algunas oportunidades fotografiaban al escritor: el anciano aparecía sentado en el banco de algún café del centro, con sus carpetas abiertas en la mesa, vestido de terno y corbata, como si viniera de otra época. Ayudaba a eso la edad, el color gris del traje, la impericia del fotógrafo y la mala impresión del periódico. Nosotros mirábamos esas imágenes mientras pensábamos que el pasado nos alcanzaba, como si esa verdad no fuera más que la versión deteriorada del misterio, las puertas de un sueño que aún no se habría cerrado. (2012: 105)

Seguramente, el efecto que intento describir a través del párrafo anterior no se logra transmitir cabalmente debido a su separación con el resto de la narración, pero es posible reconocerlo con el *fluir* de la lectura porque alcanza un poder alarmante solo cuando se entra de lleno en la atmósfera mutante del pueblo. Aislados, estos fragmentos parecen solo detalles anecdóticos prescindibles, sin injerencia alguna sobre la constitución del mundo ficcional; sin embargo, en ellos se condensa la potencia artística de *Ruido*, que radica justamente en remitirnos a una experiencia indecible cada vez que unas escuetas oraciones descriptivas sobre personas y situaciones tienen la capacidad de transmitir un excedente que hace tambalear momentáneamente nuestra seguridad sobre lo que creemos familiar, dejándonos una lejana inquietud de algo que no acabamos de comprender del todo pero cuya amenaza intuimos, al mismo tiempo que nos sentimos atraídos por ella. Se trata, a fin de cuentas, de la alteración que produce la constatación de la pervivencia de un pasado que se creía dejado atrás, pero que aparece inesperadamente en imágenes cotidianas haciendo recordar su vigencia. Algunos aspectos de la cita anterior que contribuyen a esta interpretación son las diferentes disonancias que componen la imagen y que se encuentran en la irrupción de rastros del pasado en un presente que se desentiende de este. Esa manifestación imprevista genera impresiones contrastantes: una compasión incómoda por quien se toma muy en serio un tema que solo sirve para rellenar la sección misceláneos de los periódicos locales; un abismo extraño al hallar una prueba que confirma la existencia de un pasado que a veces parece que solo ocurrió en sueños; en fin, el sentimiento de soledad que inspira la figura anacrónica del escritor, porque se nos aparece como un sobreviviente del tiempo que conserva unas creencias que ya nadie o muy pocos comparten, revelándonos también la propia soledad en cuanto dimensionamos el nivel ilusorio de las convicciones personales y la medida en que estas son intransferibles. En definitiva, este fragmento encierra algo inquietante porque sus contrastes dejan escapar el vacío constitutivo de la realidad y enfrentarlo es siempre, o al menos en la cultura occidental, una empresa que produce vértigo. Esta constatación guía la hipótesis del ensayo, a saber, que uno de los elementos más constantes de la novela es la ausencia que se manifiesta ya sea en los intersticios de la narración o más directamente en los sueños que el narrador refiere sin ningún intento de descifrarlos. Con este gesto, la narración queda proyectada hacia la posibilidad abierta, porque de esta forma se deja hablar al vacío que, lejos de ser nada, es una dimensión llena de materializaciones espaciotemporales cambiantes, pero también estables, porque llegan a existir en la medida en que sus manifestaciones se repiten en el

tiempo y en el espacio (Barad, 2017: 62). Entonces, haciendo resonar el vacío en su discurso, el narrador abre un margen para que esas materializaciones se expresen y muestren nuevas formas de evaluar la articulación del pasado con el presente y el futuro, es decir, como conjuntos imbricados desprovistos de una relación de sucesión. Por este motivo, la enunciación adulta del narrador coexiste con las presencias que detectó en la época del vidente y que siguen existiendo cada vez que un elemento imprevisto, como la aparición de un *stencil*, desencadena sus latencias. Además, para advertir esas presencias es necesario “abandonarse a lo *weird*”, es decir, “agudizar los sentidos y [desaprender] el hábito cultural de la ‘familiarización’” (Sanchiz; Bizzarri, 2020: VII), razón por la cual resulta necesario configurar un narrador en primera persona plural que dé cuenta de la necesidad de superar “un yo con voz dictatorial” (Amaro, 2013: 112) para dar paso a una perspectiva multifocal con una capacidad receptiva del mundo más amplia y transpersonal. Lo que se procederá a argumentar a continuación es que, a lo largo de la novela, la manifestación de esa ausencia “presente” o de ese vacío “lleno” suele presentarse bajo la forma de un tono que podría encontrar una correspondencia con la definición sobre lo espeluznante que propone Mark Fisher.

3. LA AUSENCIA ESPELUZNANTE

Si bien lo *unheimlich*, lo raro y lo espeluznante son “modos de percepción y, al fin y al cabo, [...] modos de ser” (Fisher, 2016: 11) que guardan varios elementos en común, como “una cierta preocupación por lo extraño; no lo terrorífico” (11) pero sin llegar a ser géneros, el problema de la ausencia es uno de los aspectos que distingue con mayor claridad a lo espeluznante de las otras dos categorías. Pese a que la novela también podría ser sometida al análisis de lo ominoso y de lo raro, en esta sección se privilegiará la relación entre ausencia y efecto espeluznante porque refleja en un modo más sutil, pero también en un nivel más profundo, el engranaje interno de la narración. Es verdad que *Ruido* presenta aspectos propios de lo *unheimlich* en lo que respecta al reconocimiento de lo extraño en el espacio familiar; un ejemplo de ello se ubica en el breve capítulo en el que se cuenta sobre el documental que un programa de televisión grabó sobre el pueblo. Allí el narrador se ve bailar con sus contemporáneos como “fantasmas que aún no saben que son tales” (Bisama, 2012: 98), conciencia que solo toma una vez que se distancia de la atmósfera del pueblo y logra reconocer esa extrañeza con la que antes estaba tan familiarizado. También sería posible vincular la novela con lo raro en lo que respecta al desborde de la capacidad del narrador para representar los fragmentos dispersos que componen la atmósfera del pueblo y que se conceptualizan con la metáfora del ruido, aunque esas referencias, como nota Fisher respecto a la diferencia entre lo raro y lo espeluznante, no cuentan con “la capacidad de impactarnos que sí es típica de lo raro” (2016: 16). El efecto que producen es otro: como el mirarse en un espejo que de pronto se triza y ese cambio de imagen produce un ciego estremecimiento porque revela una ausencia allí donde pensábamos que había algo y que en la novela se expresa dejando las reverberaciones de un ruido. Esta es la sensación que Fisher asocia a lo espeluznante, noción que aparece tanto en la falta de ausencia como en la falta de

presencia (2016: 75), siendo este segundo vacío el que predomina en *Ruido*. Por este motivo, en lo sucesivo se analizará la revelación de la ausencia como condición basal de la realidad bajo la forma de lo espeluznante, en desmedro de las otras dos nociones.

3.1. Los espacios

El primer elemento espeluznante que salta a la vista es la representación espacial del pueblo:

Cuando todos se iban, el lugar quedaba vacío y se convertía en una ciudad habitada solo por niños y ancianos, entregada a los rituales de la siesta, rodeada por un muro de cerros tristes y secos que dibujaban el único horizonte posible.

Más allá estaban los potreros, las colinas llenas de espinos y los sueños opacos de los huesos de los conejos muertos. (Bisama, 2012: 24)

Una atmósfera espectral emerge de esta caracterización a partir del efecto estremecedor que produce el paralelismo entre el interior del pueblo, habitado por niños y abuelos, y su exterior, poblado de cadáveres conejos y arbustos, dimensiones espaciales acomunadas por la abulia de la tarde. En general, como se aprecia en este fragmento, la muerte se asocia a lo decrepito y al abandono y solo en puntuales ocasiones aparece vinculada al horror por el que está pasando el país en ese momento. De hecho, el pueblo es mostrado como un lugar al margen de la contingencia dictatorial: “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 boíte que se quemó una noche” (Bisama, 2012: 55). Sin embargo, esta misma condición de aparente quietud hace que la muerte alcance un nuevo nivel de monstruosidad y se presente como una variación aún más inaprensible del horror generalizado del país, porque las causas que producen su amenaza quedan difuminadas en la ilegibilidad, relegadas a fuerzas oscuras, como esas que Fisher identifica en el capital, el cual, “a pesar de surgir de la nada, [...] ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial” (2016: 13). El pasaje que mejor representa esta dimensión espeluznante de la muerte es el que narra la experiencia de un profesor de religión crítico del milagro y del régimen, quien, al ser secuestrado en un coche negro por agentes de la CNI, “se dio cuenta de que el pueblo parecía estar lleno de esos autos, como si fueran un signo de puntuación que marcaba el espacio, que lo definía en su amenaza, en su promesa del horror” (Bisama, 2012: 54). En este caso lo espeluznante aparece como una presencia monstruosa que irrumpe en un espacio de aparente calma, la cual se revela del todo amenazadora, especialmente para quienes osen cuestionarse esta realidad, como lo hace el profesor de religión o como el mismo narrador, quien advierte el carácter perturbador del ambiente que se fragua en el pueblo en la medida en que se distancia de él para descifrar con detención sus efectos desconcertantes. El horror seguirá apareciendo de manera intermitente, encarnado en inusitados elementos del ambiente y no necesariamente en figuras explícitamente monstruosas. Por ejemplo, encontrar aún en las fachadas de las casas del pueblo el pez metálico que el vidente mandó que sus fieles

colgaran para protegerse de un cataclismo es un vestigio del pasado capaz de desencadenar una sensación contrastante entre vértigo y un secreto placer:

Por supuesto, las escasas veces en que podemos encontrar uno en alguna puerta, sonreímos. No por fe, sino por la sensación inquietante que nos provocan, una especie de comezón que tiene que ver con lo que pueden llegar a significar en tanto fetiches del pasado. (Bisama, 2012: 159)

Para el profesor de religión, ese elemento que concentra el recordatorio del horror serán los autos negros que ve pasar normalmente por las calles del pueblo, como una figura que es monstruosa solo para él. Sin embargo, en el futuro encontrará por azar una nota en el periódico sobre la muestra de unas pinturas sobre esos autos negros y, sin dudarlo, viajará a la capital para verlas. Esta puede ser una ocasión en la que el profesor podría volver legible su experiencia a través de señales externas, pero lejos de ayudarlo a obtener una interpretación racional del horror vivido, la muestra le desencadena una crisis de pánico, porque se le despierta “un miedo que creía olvidado” (Bisama, 2012: 54). Las pinturas logran capturar ese secreto terror por medio de sus “paletazos débiles, veladuras ocre que se contraponían con el color negro del Chevrolet visto de espaldas, como un monstruo agazapado, salido de la mano del pintor, pero también de las pesadillas del profesor, de los sollozos que le venían desde el centro del pecho” (Bisama, 2012: 55). El hallazgo casual de esta instalación artística constituye en sí misma una experiencia espeluznante: ¿cómo es posible que esa particular escena haya sido representada certeramente por un pintor que no presenció los momentos angustiantes del profesor?, pregunta similar a la que se hace Fisher: “¿por qué hay algo cuando no debería haber nada?” (2016: 14). En este caso, lo espeluznante se manifiesta ya no como una ausencia –de signos, de relatos y de representaciones de la experiencia traumática–, sino como una presencia desconcertante de los rastros de la violencia sufrida por el profesor que se hace notar de forma inesperada en las pinturas y produciendo efectos angustiantes solo para él, porque no hay nadie que pueda entender su terror, fuera de otros habitantes del pueblo que viven un “estremecimiento secreto” (Bisama, 2012: 55) del cual nadie se interesa en tomar nota, pero que emerge de una experiencia compartida de un horror vivido en soledad. La sola existencia de unas pinturas de autos negros es capaz de representar una experiencia singular del terror y de llenar el vacío del olvido reanimando con sus imágenes certeras el recuerdo reprimido.

Este es uno de los episodios más sórdidos de la novela y muestra que los horrores de la dictadura también alcanzan al pueblo, el cual actúa incluso como una caja de resonancia que distorsiona aún más las fuerzas oscuras que mueven los hilos del régimen. La ambigüedad de estas sombras amenazantes no se disipa con el fin de la dictadura, sino que pervive bajo otras formas que podrían asociarse a la modernización neoliberal de la provincia que transforma el paisaje negando su historia. Ubicándose en el futuro, el narrador imagina una película inexistente sobre el pueblo en la que aparece una imagen decidora sobre el destino del territorio, una que muestra “la línea del tren como si se tratase del esqueleto seco de una serpiente que yace muerta entre los cerros” (Bisama, 2012: 167). Es curioso que el narrador en varias ocasiones haga alusión a la línea del tren, ya sea para indicar el punto preciso desde donde se erige el pueblo o para

insistir sobre el hecho de que en esos años el tren pasaba con más frecuencia a diferencia de hoy, observaciones que señalan la importancia de esta estructura territorial en esa época y que se ha desvanecido en el presente de enunciación del narrador a causa de la construcción de la carretera Troncal Sur. La comparación de la ferrovía con el esqueleto seco de una serpiente refuerza el contraste entre lo que existió y lo que ahora se encuentra borroneado, recurso literario que presenta en modo elocuente la idea de abandono del pueblo. Sin embargo, también cuando la línea del tren funcionaba activamente, el pueblo seguía siendo un lugar desamparado, condición que ni en el presente puede sacarse de encima. Por ello, la imagen que transforma la ferrovía en una columna de reptil muerto es elocuente sobre la huella de una ausencia constitutiva del lugar: “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” (Bisama, 2012: 23).

En *Ruido*, predominan las representaciones espaciales de lugares abiertos, condición que favorece la manifestación de lo espeluznante, puesto que, según Fisher, esta emoción suele emanar de “paisajes parcialmente desprovistos de lo humano” (2016: 13), como, por ejemplo, de ruinas, ciudades deshabitadas, bosques tranquilos en los que de pronto irrumpe un grito. La prevalencia de los espacios abiertos sobre los cerrados también se relaciona con la inclinación por la experiencia compartida que excede los límites del espacio privado y que se fija en lugares de encuentro externos, como calles de tierra, canchas o descampados. Por lo tanto, lo espeluznante de la novela se puede localizar en cada una de las imágenes del pueblo que nos llegan generalmente a partir de visiones panorámicas, porque estas muestran la postal de una localidad por la que se filtra un vacío entre las fisuras de una aparente ciudad normal que se entrega a los modelos urbanos modernos, funcionales y excluyentes. De hecho, como se lee en la siguiente cita, los habitantes son fantasmas que deambulan por las nuevas estructuras de la ciudad, aunque también es cierto que lo eran desde antes en una realidad imprecisa en la que ellos mismos crearon una mitología urbana para poder apropiársela (Zamorano Muñoz, 2016):

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. Éramos fantasmas. (Bisama, 2012: 124)

A pesar de que los cerros espinosos ahora estén poblados, la omisión de comentarios sobre las formas en que estos son habitados produce un efecto espeluznante propio de las construcciones vacías, en cuanto no se entregan precisiones sobre acciones humanas que puedan inyectarle una dosis de vitalidad. En efecto, la fuerza que anima esta ausencia tiene que ver con la agencia de elementos no humanos que tienen la capacidad de hacer reverberar la memoria como una trama de datos inscritos en la materialidad de las cosas. Una vez más, la atenta concentración del narrador sobre la realidad externa es crucial para hacer hablar a la memoria que se ha

conservado en lugares, objetos y paisajes, la cual, precisamente por no ser solo una memoria humana genera un lejano estremecimiento:

Visto desde la cima de un cerro vacío, a fines de la década, el pueblo extiende su horizonte: una ciudad plana rodeada de pequeñas lomas llenas de poblaciones y luces. Cuando el vidente vio por primera vez a María, esas lomas estaban despobladas. Ahora, en las flamantes poblaciones se prenden al atardecer las luces de las casas. Algunas de esas luces son, tal vez, los reflejos de los peces dorados que aún están pegados en las puertas. (Bisama, 2012: 81-2)

El reflejo que emiten los peces es también el centelleo de la memoria que, en la novela, no es entendida como un mero ejercicio de recuperación de lo acontecido, sino como un fenómeno que recoge los rastros de las presencias que se materializan de manera discontinua y desorientadora, porque nunca se expresa idéntico a sí mismo – cada rememoración, aunque parecida, aporta algo nuevo–, ni tampoco coincide plenamente con el aquí ni el ahora. Prueba de ello es la estructura narrativa que no sigue ninguna linealidad, pues pasa libremente del presente al pasado saltando al futuro, movimientos que ponen en acto una memoria que no se ancla ni en un momento ni en un lugar preciso. Esto podría explicar porqué el pueblo nunca es nombrado por su nombre, a pesar de las claras referencias que apuntan a Villa Alemana como el lugar donde se desarrolla la novela⁴; más bien, se prefiere mantener su denominación genérica, decisión artística que contribuye a generar una dimensión espacial provisoria y que también desenmascara “la irreconocibilidad de los ‘lugares’ de la tradición alcanzados por los tentáculos del proceso de ‘mundialización’”, así como “la arbitrariedad absoluta de un universo circulante, ‘sin ataduras’” (Sanchiz; Bizzarri, 2020: XII). La ausencia de significados últimos y absolutos es lo que propicia que el pueblo asuma una identidad indefinida, abierta al porvenir y sensible a la materialización de las diferentes memorias del mundo, por lo que se vuelve irrelevante darle un nombre en la medida en que sus realidades pierden cualquier tipo de anclaje en un lugar y en un momento preciso. En este sentido, la falta de denominación también contribuye a la superación definitiva del binomio centro-periferia o capital-provincia, oposiciones que no resultan operativas para un pueblo que pone en evidencia la vacuidad constitutiva de cualquier espacio habitado.

En efecto, esta es una vacuidad que se deja sentir cada vez que se intenta decir la experiencia que se tiene en un espacio, esfuerzo que se revela irrealizable porque cada vez que se verbaliza vuelve a desaparecer, o bien, aparece un nuevo excedente que se desplaza siempre hacia un más allá inalcanzable. El punto de partida del lenguaje es justamente una falta que se intenta colmar y que asume la forma de un misterio fundamental que nunca se llega a resolver cabalmente con la palabra. En este sentido, la experiencia lingüística tiene algo de espeluznante en la medida en que se orienta hacia lo desconocido que vuelve a desaparecer en cuanto se lo descubre fugazmente (Fisher,

⁴ Esta es otra similitud inesperada con *Fuerzas especiales*, novela en la que tampoco se da un nombre propio al barrio ni a la ciudad. Se trata de una indeterminación que contribuye a que la realidad espacial pueda ser localizada en cualquier otra que se le parezca y liberarse de su sofocante vinculación con un contexto específico.

2016). De forma similar al despliegue del lenguaje, la emoción espeluznante encarna “una sensación de que el enigma puede conllevar formas de conocimiento, subjetividad y percepción” (Fisher, 2016: 76). Esto podría explicar porqué en los diferentes intentos de definir la naturaleza del ruido es posible vislumbrar un halo espeluznante, como se puede observar en las varias metáforas que se elaboran para explicar la realidad del pueblo:

el ruido era lo que estaba en el aire. Era lo que quedaba de los milagros. Era el aroma de la madera de espinos quemada sobre los pastizales cuando terminaba la primavera. Era el sonido del papel mural resquebrajándose [...]. Era el aire que exhalábamos cuando tratábamos de ordenar los hechos de nuestra historia; el muchacho al que se le había aparecido el diablo [...]. El ruido eran las leyendas urbanas de la infancia; la gárgola del parque municipal que encendía los ojos en la oscuridad, las naves espaciales que creímos ver desde los sitios baldíos [...]. (Bisama, 2012: 114)

O como también se puede ver en las frecuentes anáforas con las que se introducen informaciones siempre nuevas sobre los diferentes aspectos simbólicos y espaciales que constituyen el contexto del pueblo:

crecimos en el polvo de los patios de las escuelas municipales. Crecimos con las llamadas a larga distancia de los amigos de nuestros padres que estaban en el exilio [...]. Crecimos con eso, con los segundos en que nuestros padres hablaban con sus amigos y trataban de recuperar la cotidianidad que habían borrado los fusiles y los corvos, como si Europa o México quedaran en la otra esquina de la cuadra.

Crecimos; casi siempre quisimos que las bombas estallaran acá, en el centro del pueblo, y el estruendo, de ser posible, nos dejara sordos para siempre. (Bisama, 2015: 50)

La repetición del verbo “crecimos” permite la transformación incesante del pueblo porque agrega algo más a lo recordado y, al mismo tiempo, contribuye a mantener la estabilidad de un relato que arriesga desarmarse en el intento de recuperar unas memorias que se amontonan caóticamente en la retina del narrador.

3.2. La fenomenología de la ausencia: fantasmas

La idea de ausencia que se desarrolla en *Ruido* no es una que se deja arrastrar por una visión nihilista ni por la negación de las presencias que habitan el mundo representado; por el contrario, se presenta como la intersección de memorias transpersonales y no humanas cuyas materialidades demuestran que no pueden ser “captable[s] más allá de la ficcionalidad con la que nuestra subjetividad la[s] representa[n] y la[s] producen” (Rodríguez Magda, 2004: 209). Por esta razón, el narrador se entrega a la acción interminable de referir el “ruido”, presentándola como la única manera de penetrar la realidad, aunque el ruido se difumine en cuanto se dispone a nombrarlo. Por ende, afrontar esta imposibilidad significa también afrontar “ese hueco esencial” (Rodríguez Magda, 2004: 17), objetivo que acercaría la novela al proyecto de la transmodernidad conceptualizado por Rodríguez Magda. Según la filósofa española, la centralidad del paradigma transmoderno “no remite al Fundamento, sino al vacío, a la ausencia, el simulacro” (17) que ha quedado en evidencia con la caída de los “Grandes

Relatos totalizantes” (17), con el “*crescendo virtual*, esa apoteosis del simulacro” (188) y que nos enfrenta a la pregunta: “¿qué nos queda sino la experiencia desnuda de la nada?” (188). *Ruido* parece hacerse cargo de esa desnudez, en cuanto pone en marcha una serie de mecanismos literarios que permiten que la ausencia se haga presente generando efectos espeluznantes, especialmente cuando se hace alusión a los espacios del pueblo y a su “fantasmagoría de un horizonte poblado” (Bisama, 2012: 28). Como sugiere Rodríguez Magda, “la ausencia comporta un carácter fenoménico, que es a la vez la ausencia de esencia de los fenómenos, lo que se nos aparece carece de esencia, se agota en su mero aparecer” (2004: 211), idea que se materializa también en la novela cada vez que se hace alusión a la indeterminación de la realidad pueblerina, construyendo una constelación de metáforas —el pueblo es ruido, niebla, luz que encandila— que ayudan a manifestar la ausencia atiborrada de imprecisos pero diferenciados flujos que se condensan y disipan incesantemente.

En la novela, la ausencia se codifica con dos operaciones: tratando de nombrar la forma en que “se agita como un torbellino” (Rodríguez Magda, 2004: 211) y dejándola aparecer en su desnudez. Ambos procedimientos reflejan la doble acepción del concepto de ausencia: una interpretación en sentido negativo que la conceptualiza “como lo que falta, lo que no está” (210) y que en *Ruido* suele aparecer bajo la figura del fantasma; y un significado positivo que la interpreta como un “concepto relacional, fenoménico, dinámico y fictivo de la realidad” (210), idea que se trasluce de forma más evidente en las pesadillas y sueños que aparecen en la narración tal como suceden: desprovistos de significados definidos, exonerados de los límites temporales, abiertos a la posibilidad, impenetrables, inquietantes y a la vez transparentes, sin misterio alguno. La primera acepción se relaciona con la acción, porque la ausencia impele al narrador a la creación de una realidad “que se construye fugaz, aparental, ficcionada” (Rodríguez Magda, 2004: 211) en sus memorias, ensoñaciones y afectos “aglutinad[os] en objetos y situaciones”. En cambio, la segunda declinación tiene que ver con el gesto de dejarse llevar por “el torbellino de la vacuidad” (Rodríguez Magda, 2004: 210) abandonando la creación de discursos que intenten enmascarar la ausencia.

Deteniéndonos en la primera operación con la que se desarrolla la fenomenología de la ausencia, vemos que la proliferación de metáforas sobre la naturaleza de la realidad del pueblo no tiene que ver solo con el deseo de colmar una falta —por ejemplo, de discursos fundacionales de la ciudad, de símbolos que ayuden a comprender lo vivido, de recursos en un contexto pobre— sino que también se relaciona con el hecho de que la escritura misma hace brotar la ausencia, volviéndola palpable, aunque nunca definida. La fragmentariedad de la narración, la discontinuidad temporal y las escuetas sentencias que suelen aparecer a lo largo de la novela contribuyen a generar un halo espectral que deriva de una ausencia basal y que envuelve a los objetos representados, pero también a los signos que se emplean para designarlos. Por ejemplo, las siguientes líneas se limitan a referir el cambio de sexo del vidente con oraciones breves, secuencia que por sí sola tiene la capacidad de producir un efecto espeluznante porque revela la inconsistencia del milagro, pero también de la realidad misma: “El vidente siempre había sido mujer. El vidente era hermafrodita. El vidente era transexual. El vidente había nacido varón

pero el poder de Nuestra Señora lo había cambiado” (Bisama, 2012: 80). Entre los intersticios de estas oraciones emerge una sensación indefinida de desorientación atractiva pero también desconcertante, emoción que llevará más adelante al narrador a decir que “La naturaleza confusa de esos fragmentos es insoportable” (Bisama, 2012: 81). Un efecto parecido se produce en el siguiente fragmento, aunque con tintes más espeluznantes, reforzados por figuras como la conductora ciega del furgón escolar en el que muestra a los niños unas polaroids del vidente en trance rodeado por la multitud, y por los solapamientos entre el predecible paisaje provinciano con imágenes extraterrestres y divinas que enrarecen la atmósfera:

[veíamos las fotos] aunque en esos escasos minutos no viéramos demasiado en esas imágenes, salvo las tomas corridas de muchedumbres, imágenes veladas sobre el horizonte, choques de nubes que parecían naves espaciales, luces que parecían otra clase de luces mientras iluminaban las caras extáticas de los fieles, todas congeladas, todas con la mirada absorta hacia algún lugar indeterminado.

Miren, está ahí. La nube no es una nube, es el carro celeste de la Virgen, decía [la conductora ciega]. (Bisama, 2012: 42)

La imagen desenfocada sobrecoge no tanto porque muestre un momento fuera de lo común, sino más bien porque exhibe el vacío que el milagro no logra enmascarar del todo. De hecho, ese vacío es advertido por los niños que no consiguen ver nada en la foto, pero tampoco fuera de ella. La ausencia es asimilada como un misterio que impulsa la curiosidad de los escolares a descifrar la identidad de la conductora ciega, aunque al igual que con las fotos, se darán cuenta que detrás de estas y de los ojos de la mujer “no había nada” (Bisama, 2012: 43), solo oscuridad y el reflejo de un pueblo hecho tinieblas. De hecho, el verdadero sobresalto que atraviesa a los habitantes es “el horror o el tedio” (81), “el aburrimiento de un lugar donde el tiempo siempre estuvo muerto” (158), del cual buscan huir refugiándose en el único relato fuerte que logra instalarse en el pueblo: la supuesta aparición de la Virgen y los ecos enrarecidos de la dictadura. La naturaleza de ese espanto emerge plenamente con la visita de Pinochet a una escuela municipal del pueblo, en la que se finge una celebración que carece de cualquier épica y que refleja la monstruosidad decrepita de una dictadura que está llegando a su fin. La figura del tirano, lejos de inspirar imponencia, es reducida a la de un anciano insignificante de voz desagradable (Bisama, 2012: 71): “No provocaba pena, ni empatía. No irradiaba nada, no nos transmitía nada salvo pereza y aburrimiento. El horror era eso: la pereza y el aburrimiento” (72). Por lo tanto, su presencia recalca en un sentido negativo el vacío del pueblo, exacerbándolo incluso tras su partida: “Pinochet se había ido. Solo quedaba el rastro de mugre que había dejado: las calles sucias, los panfletos a su favor, el confeti muerto, la sensación de que todo había terminado y que en el valle solo quedaba la basura, la soledad y el aburrimiento” (73). La muerte del vidente también resalta la impresión de vacuidad del pueblo: “Acá, a estas alturas, solo queda la ausencia del vidente” (85), como si fuera su presencia la que le daba al lugar un mínimo de espesor. Sin embargo, su ausencia, así como la de todas las cosas que se han desvanecido en la historia del pueblo, motiva al narrador a seguir ensayando formas de

nombrarla: “Ahora: nos juntamos a contar historias. Ahora: es la hora de los fantasmas, la hora de los monstruos” (155), precisamente porque surgen como presencias distorsionadas que logran manifestarse gracias al poder conjurador de las palabras y de la memoria, pero también gracias a sus vacíos, porque los fantasmas emergen desde lo que no se puede decir ni recordar. El fantasma, entonces, puede ser asociado a la presencia inefable que, por ser ilegible, se disuelve como una ausencia inaprensible que, sin embargo, se deja percibir subterráneamente, impeliendo al narrador a seguir nombrándola. Esta observación describe el funcionamiento mismo de la escritura, porque esta, como señala Rodríguez Magda,

demarca el espacio de la ausencia, ausencia de origen y de destinatario, el significado, pues, como espaciamento entre los significantes, como juego de interpretación, donde los signos interactúan sin la verdad presente, como diferencia, emergencia de materialidad y diseminación. (2004: 18)

Si bien esta constatación hace alusión a la condición intrínseca del lenguaje, el narrador de *Ruido* la desarrolla con mayor énfasis al insistir en sus ensayos para nombrar los fantasmas que componen la indeterminación de la realidad. Esta manera de afrontar la distancia entre el sujeto y la materia coincide con una de las tres actitudes clásicas que Ignacio Álvarez identifica en las relaciones entre los sujetos y la materia que se dan en la literatura chilena contemporánea: la estoica –que “podría leerse como la del moderno que sobrevive en un contexto que le es ajeno, el que llora la pérdida del mundo material porque conoce el valor de su contacto y cercanía”–; la escéptica –que “encarnaría una actitud auténticamente posmoderna, la de quien aprende o se obliga a vivir sin el mundo material o completamente fuera de él, en la metódica duda de su existencia” (Álvarez, 2012: 24)–; y la epicúrea –actitud del que “no extraña la materia porque admite que el signo, su reemplazo, es su equivalente total, y que la mera producción simbólica puede sustituir a la producción material como un todo (lo sugiere la figura ecfrástica)” (Álvarez, 2012: 25)–, siendo esta última la que caracteriza la narración de *Ruido*. Ello debido a que el narrador halla un cierto placer gozoso en la proliferación de los signos con los que hace reverberar las huellas de las tenues presencias encriptadas en la presunta quietud del pueblo. La economía del discurso del narrador colectivo es, como la del epicúreo, “el derroche, la infinita multiplicación de los objetos particulares” (Álvarez, 2012: 22). Tal deleite aparentemente inmaterial define la confianza del narrador en la producción simbólica como única vía posible de apropiación de la realidad, constatación que Álvarez identifica como una constante en la narrativa de Bisama, la cual tiende al reemplazo de la materia por la generación incesante de signos, con los que se codifica un mundo abierto “por completo al poder de su palabra” (Álvarez, 2012: 22) y sujeto a los propios tiempos de la imaginación. En este sentido, *Ruido* propone una cercanía con la realidad que borra “conscientemente la distinción entre percepción e imaginación” y, de esa forma, así como otras escrituras que Álvarez considera epicúreas, deshace “la diferencia radical entre los mundos divorciados del posmodernismo: superficie y profundidad, mundo material y representación” (Álvarez, 2012: 28). La conciliación de la materialidad con la producción simbólica que se observa en *Ruido*, ya desde el momento en que fantasmas, pesadillas y memorias menores se constituyen como presencias que

producen inesperados efectos materiales y no como meros artilugios narrativos posmodernos, explora “lo que parece un nuevo materialismo, que es la consideración material ya no de lo representado sino de la propia producción simbólica, hipertrófica en la posmodernidad” (Álvarez, 2012: 28).

La reconstrucción de las memorias íntimas de quienes son representados como fantasmas del pueblo refleja con mayor claridad la materialidad de la producción simbólica. El narrador accede a esas memorias por medio de la imaginación y al actualizarlas en su discurso las saca de la indiferenciación, convirtiéndolas en otras imágenes posibles de la realidad pueblerina, como se observa en el siguiente fragmento en el que se recoge la mirada íntima del vidente mientras camina de noche por las calles de Villa Alemana:

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. No encuentra ahí ninguna amenaza. Vuelve al hogar. Nadie le dice nada. Duerme en paz. Sueña con el cielo. (Bisama, 2012: 39)

Recuperar estas visiones implica también un acto de justicia y de responsabilidad con las presencias que nadie contempla, no solo porque recordando –acto que también significa imaginar y reivindicar eso que se imagina en el anonimato de unos espacios insignificantes– se repare la injusticia del olvido, sino también porque ayuda a “rearticular como se debe [...] la disociación del tiempo presente” (Barad, 2017: 91, traducción del italiano mía) y a hacerse responsable de la herencia que se recibe de las diferentes presencias. Recobrar los destellos de los televisores que el vidente vislumbra en su caminata y el efecto singular de las sombras de los perros plasmadas en los muros significa enfrentar a los fantasmas en su materialidad para comenzar a hacer justicia por ellos. Esta justicia consiste en reconocerlos “como materializaciones iterativas, reconfiguraciones contingentes y específicas (agenciales) de materializaciones espaciotemporales, [como] (re)elaboraciones espectrales” (Barad, 2017: 91, traducción del italiano mía), reconocimiento que requiere un esfuerzo creativo para volver visibles a las presencias fantasmales, así como un “ensimismamiento abierto, donde todo fluye a la presencia fugaz y permanente, en un conocer sin conocer de un yo que es un no-yo” (Rodríguez Magda, 2004: 209). En efecto, replegándose hacia su imaginación y activando toda su atención hacia el exterior, el narrador puede hacer hablar a los espectros y configurar una realidad indeterminada que no es contemporánea a su presente ni tampoco sincronizada con el pasado, sino abierta a la posibilidad de que se rehaga en cada elaboración simbólica de las piezas disponibles en el momento de la rememoración.

3.3. La ausencia desnuda: sueños

La fenomenología de la ausencia se radicaliza en las alusiones a los sueños de habitantes del pueblo, porque estos, en lugar de referir un significado preciso, exhiben la ambigüedad de una nada viva y el punto intermedio de los sujetos “entre la ilusión y el vacío” (Rodríguez Magda, 2004: 206). En una primera instancia, esa “condensación de la vacuidad, presencia en la ausencia” (Rodríguez Magda, 2004: 212) produce una sensación espeluznante como la que generan “los ojos ciegos de los muertos, los ojos idos de los amnésicos” (Fisher, 2016: 14) o como la que hace al narrador colectivo despertarse “tirados en un sillón, envueltos en sudor” (Bisama, 2012: 17) de pesadillas indescifrables protagonizadas por el vidente, cuya imagen, junto a la de otros fantasmas, sigue irradiándose desde ultratumba. En este sentido, la primera impresión que se constata en la novela sobre la ausencia radical que se revela en sueños coincide con la acepción negativa de la vacuidad referida anteriormente, es decir, con la sensación de angustia que suscita “este no ser para la mirada del Otro” (Rodríguez Magda, 2004: 184) y esa conciencia lejana de que la existencia no tiene sentidos intrínsecos que condiciona el “temor y temblor del individuo abandonado a su suerte” (184). Sin embargo, esta sensación va adquiriendo otros matices a lo largo de la narración, hasta el punto de llegar a configurarse una dimensión onírica que abandona las alusiones al terror y, en cambio, acepta el vacío como un “terruño donde las cosas aparecen” (Rodríguez Magda, 2004: 208). La ensoñación que mejor da cuenta de este arrojarse a la ausencia desnuda es la que cierra la novela:

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)

Esta figuración onírica no entrega apariencias, ni significados concretos que disfracen el vacío, sino que enuncia sin muchas vueltas la indefinición de lo que queda, es decir, un ruido que ya no se presenta de forma amenazante, sino como una condición generativa innegable de las cosas que impulsa sus reconfiguraciones indefinidamente. Esta idea refleja una vez más la actitud epicúrea desarrollada en la novela, porque el ruido se constituye como una fuente inarticulada que impulsa la “proliferación deseante de imágenes y símbolos que excitan y aplacan el deseo simultáneamente” (Álvarez, 2012: 28). De esta forma, justamente porque el ruido no proporciona una legibilidad del mundo garantiza su sobrevivencia en cuanto su indeterminación permite que las cosas sigan manifestándose y actualizando las posibilidades del devenir. Asumir el ruido, la ausencia y el vacío tal como aparecen entre las palabras y entre los contornos de la materia tiene al menos dos implicancias: primero, un nuevo retorno hacia la realidad con una renovada perspectiva desenfocada que admite la transitoriedad de las ilusiones y que el misterio de la vacuidad “reside absolutamente en el más acá” (Rodríguez Magda, 2004: 207). En este sentido, no es casual que la novela finalice con la sentencia de

Enrique Lihn: “la realidad es la única película que nos quita el sueño” (Bisama, 2012: 171). En efecto, no es necesario ir mucho más allá para encontrar las ramificaciones insólitas de sentidos, pues basta un ajuste óptico para captarlas. La segunda implicancia tiene que ver con el futuro, porque la indeterminación del ruido –metáfora que condensa la idea de vacío, ausencia, infabilidad, (im)posibilidad– abre nuevas rutas hacia el devenir aportando formas aún no del todo exploradas de pensar la vida en común.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Ignacio (2012): “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos”, *Revista chilena de literatura*, 87, pp. 7-32.
- AMARO, Lorena (2013): “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”, *Literatura y Lingüística*, 29, pp. 109-129.
- BARAD, Karen (2017): “Entanglement quantici e relazioni ereditarie hauntologiche: dis/continuità, avviluppamenti spaziotemporali e giustizia-a-venire”, en Elena Bougleux (ed.): *Performatività della natura. Quanto e queer*, Pisa: ETS, pp. 61-94.
- BISAMA, Álvaro (2012): *Ruido*, Santiago de Chile: Alfaguara.
- BIZZARRI, Gabriele (2019): “Fetiches pop y cultos transgénicos: la *remezcla* de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”, *Brumal*, 1, vol. VII, pp. 209-229.
- BRAIDOTTI, Rosi (2009): *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, Barcelona: Gedisa.
- CORTÉS CORREA, Macarena (2023): “Ciborgs y zombis: dilemas de la carne en la ciencia ficción andina”, en Natalia Álvarez Méndez (ed.): *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 253-273.
- FISHER, Mark (2016): *Lo raro y lo espeluznante*, Barcelona: Alpha Decay.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2015): *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (2004): *Transmodernidad*, Barcelona: Anthropos.
- ROJO, Grínor (2015): “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido*, de Álvaro Bisama”, *Taller de Letras*, 15, pp. 175-194.
- SANCHIZ, Ramiro; BIZZARRI, Gabriele (2020): “‘New Weird from the New World’: escrituras de la rareza en América Latina (1990-2020). Introducción”, *Orillas*, 9, pp. 1-15.
- Touraine, Alain (1999): *¿Cómo salir del liberalismo?*, Barcelona: Paidós.
- ZAMORANO MUÑOZ, Rodrigo (2016): “‘Mito-manía: mito, medios e historia en *Ruido* de Álvaro Bisama”, en Pablo Corro; Constanza Robles (eds.): *Estética, medios masivos y subjetividades*, Santiago de Chile: Instituto de Estética, pp. 325-337.