

Mito-manía: mito, medios e historia en *Ruido* de Álvaro Bisama

Rodrigo Zamorano Muñoz

“En Chile no se mueve ni una hoja sin que yo lo sepa”. Pronunciada el 13 de octubre de 1981, esta tristemente célebre frase de Augusto Pinochet es parte de un corpus de muchísimas otras de similar talante que el tirano profirió a lo largo de la dictadura que lideró por diecisiete años. Es evidente en ella el afán de automitificación del dictador, su pretensión de atribuirse una omnisciencia, una omnipotencia y una ubicuidad que superan el ámbito de lo humano y que lo proyectan como una figura que vigila y dirige el acontecer nacional desde un sitio privilegiado. Si concedemos que la historia es el plano en el que se juega y decide el devenir de lo humano, su lugar de despliegue, se sobreentiende que el poder que Pinochet pretende encarnar y representar no podría ser temporal ni podría estar sujeto al devenir histórico, sino que se inscribiría en un plano mítico, de sustrato metafísico. La dictadura se postularía, de esta forma, como tiempo ajeno a la historia, como una aterradora naturaleza impenetrable. Si el dictador es un dios, si la dictadura se inscribe en un tiempo mítico, entonces no se puede concebir su fin. O al menos eso es lo que se pretende.

Ruido, la tercera novela del escritor chileno Álvaro Bisama (1975), narra la historia de Miguel Ángel Poblete, el joven peñablancaño que en 1983, en plena dictadura militar, decía tener contacto con la Virgen María y que en el curso de cinco años movilizó a miles de devotos a la cima de un cerro ubicado en una localidad de la quinta región en la que supuestamente ocurrían los encuentros. Si bien en la novela no se mencionan fechas específicas, y toda acción transcurre rodeada de un halo de irrealidad, es importante, para efectos de este análisis, considerar el año en el que sabemos comienza a tomar fuerza la historia de las apariciones de la virgen: fue 1983 cuando, luego de una década desde el Golpe de Estado, y pasados tres años desde la aprobación de la fraudulenta Constitución

de 1980, se organizaron las primeras Jornadas de Protesta Nacional en oposición al gobierno militar, y cuando comenzó a producirse “la gradual repolitización de diversos segmentos de la práctica social, y la rearticulación político-partidaria de las fuerzas de izquierda” (Richard 57). Es este el contexto en el que sale a la luz pública el desconcertante episodio de Miguel Ángel, el así llamado vidente de Peñablanca, suceso que ya ha sido material de tratamiento literario por el escritor Pedro Lemebel –que le dedica una de sus crónicas, incluida en *Loco afán*–, así como también por las compañías teatrales La Santa y El Cielo, y por el cineasta Esteban Larraín en la película *La pasión de Michelangelo* de 2013.

En este artículo analizo las implicancias que la historia del vidente tiene en el contexto de la dictadura que se extendió en nuestro país desde 1973 hasta 1989. Mi propuesta es leer este episodio como la manifestación hiperbólica de un deseo de perpetuación del orden dictatorial a través de la inauguración de una temporalidad distinta, propiamente ahistórica, en el pueblo de la quinta región, realidad que a pesar de su especificidad es extensible al país en su totalidad. Para ello, utilizaré un concepto de mito en línea con la lectura que Pablo Oyarzún realiza de los fragmentos sobre la historia de Walter Benjamin. Analizaré, además, el rol paradójico que los medios jugaron en la elaboración de este montaje. Por último, estudiaré el papel que en este escenario Bisama le adjudica a la juventud de Peñablanca, examinando sus formas de resistencia a la violencia mítica que los agentes de la dictadura buscaban instaurar en el pueblo y en todo el país.

El concepto de mito que opera en este análisis lo concibe como una fuerza de la naturaleza que en su determinación cíclica se opone a la historia o a la Ilustración, es decir, al desencantamiento del mundo por el obrar humano, según los planteamientos de Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*. Susan Buck-Morrs explica el significado de la dialéctica entre Ilustración y mito en la filosofía de Adorno y Horkheimer, al señalar que para ellos “la naturaleza tenía un significado negativo. Refería al mundo aún no incorporado a la historia, aún no penetrado por la razón, y por lo tanto fuera del control humano” (139). Adorno y Horkheimer postulan que en las figuras del mito se expresa la “esencia de lo existente” como “ciclo, destino, [y] dominio del mundo”, lo que confirma “la perpetuidad de lo fáctico” (Adorno y Horkheimer 42). Es así como “la mera existencia es presentada como el sentido que [el mito] oculta” (42). El mito sería entonces, gracias a la

clausura que implica, a la violencia que en él se expresa, garante de la continuidad del mundo tal como es; constituiría, en otras palabras, un signo de la imposibilidad de la historia, entendida esta como el despliegue del quehacer humano en el tiempo, del devenir de las acciones humanas en un plano temporal y espacial como transformación del mundo. En la novela de Bisama, el mito, como dimensión ajena al control humano y a la razón, está fuertemente imbricado con una matriz teológica que refuerza el sentido providencial de la dictadura y del obrar de sus agentes; 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.

En *Ruido*, un joven vagabundo anónimo, al igual que todos los demás personajes en la novela, dice comunicarse con la Virgen María. A partir de la manipulación mediático-tecnológica que de este evento hacen los agentes de la dictadura, el pequeño pueblo de Peñablanca se transforma en un lugar donde el tiempo parece haberse detenido, parece no transcurrir, en la sucesión de días cada uno igual al anterior, en la repetición de gestos que son necesarios para la puesta en escena de esta performance popular mediatizada. Es así como a través de la supuesta irrupción de lo sobrenatural, el pueblo es dislocado temporalmente, expulsado de la historia a una temporalidad que se percibe y se vive como cíclica, una suerte de bucle en el que el tiempo ha perdido su cualidad histórica para transformarse en escenario de perpetuación de lo idéntico. En la novela, la ahistoricidad que el montaje protagonizado por el vidente inaugura se traduce principalmente en dos situaciones: por una parte, en la repetición incesante, con variaciones nimias, de la puesta en escena de las apariciones, televisadas y con un público fiel de devotos y peregrinantes; por otra parte, en el aburrimiento, el tedio insoportable que agobia a la juventud del pueblo representada a través de la voz generacional del narrador. La novela está organizada en base a los recuerdos que un narrador, ahora adulto y viviendo un anodino presente, trae a la memoria sobre sus días de juventud en Peñablanca. Este gesto no es casual, ya que captura –en un tono que enfatiza la derrota– cierta retórica épica asociada a la lucha contra la dictadura y la frustración causada por las promesas no cumplidas del proceso de democratización posterior. Volveré sobre ello más adelante.

Con respecto al primer punto de los antemencionados, Bisama denuncia el milagro como un fraude a gran escala, pero la implicación de los medios en esta situación se hace de forma sutil mediante una retórica

que remite a la escenificación de un espectáculo. Se habla, por ejemplo, en los siguientes términos sobre los días de vagancia del sujeto antes de convertirse en vidente:

Los rastros de la conversación que el vidente tiene con sus amigos se pierden para siempre. Lo mismo que sus nombres. Sus rostros no existen, sus palabras han sido borradas. Las señales mínimas e imprecisas de esa intimidad nos están vedadas. Cuando se reconstruye el hecho, ellos aparecen *fuera de foco*, son sombras que acompañan al héroe, apenas *figuras que salen rápidamente de escena* y se borran para siempre (29, énfasis añadidos).

Los encuadres, las escenas, las imágenes fuera de foco se repiten en la novela, sugiriendo pero nunca denunciando abiertamente la complicidad de los medios en el montaje. Al referirse, por ejemplo, a la creciente masa de devotos que concurre a las apariciones, el narrador dice que ellas “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. Un coro de tragedia” (45). La novela apunta, en esta última referencia, tanto al drama de la situación dictatorial como al patetismo del culto inspirado por el vidente.

Ahora bien, ¿cómo afectan el relato del vidente y las supuestas apariciones de la virgen a los habitantes de Peñablanca? Las reacciones suscitadas se explicarán en términos generacionales: por una parte, la mayoría de los adultos se rinde a la alienación del vidente, al dar crédito a su historia y participar del culto. Cabe mencionar, sin embargo, que no todos ellos son atrapados por la figura y su relato: el interés y el involucramiento en actividades políticas funciona como una suerte de profiláctico contra las apariciones. Por otra parte, la juventud del pueblo, desde la incredulidad y la desconfianza, intenta resistir haciendo desesperados y precarios esfuerzos por apropiarse de espacios ajenos a la sinrazón del montaje. Estos intentos buscan reinscribir el movimiento en la quietud artificial del pueblo y en su tiempo, en el que cada día es igual al anterior: su continuo presente.

En *Ruido*, la juventud se retrata en una constante batalla contra el tedio que domina la vida del pueblo, resultado de la suspensión de la historicidad del tiempo inaugurada por las apariciones de la Virgen. Es este aburrimiento forzado e impuesto lo que mueve a los jóvenes a peda-

lear por la ciudad, a intentar reinscribir el movimiento donde este se ha detenido. A propósito de esto, el narrador recuerda: “Pedaleábamos con fuerza, nos aferrábamos al manubrio de la bicicleta porque sabíamos que ese manubrio era nuestra vida. Pedaleábamos, *la luz sucia de las fotografías* no nos alcanzaba” (69, énfasis añadidos). Se huye del artificio mediático y de la monotonía vital pedaleando con fuerza, como si en ello los jóvenes se jugaran la vida. Es precisamente contra este aburrimiento soporífero que ponen en práctica estrategias de resistencia intuitivas frente a la violencia de la realidad: “Nos olvidamos del milagro y del vidente. Comenzamos a creer que todo era una farsa. El pasado no nos interesaba. El presente era nuestro. El pueblo nos asfixiaba, pero era lo único que teníamos” (87). Ahora bien, es importante notar que si los jóvenes comienzan a sospechar, para luego asumir plenamente que el vidente y las apariciones forman parte de un montaje, nunca se dice explícitamente cómo esto sucede, o cuáles son las pistas que permiten deducir la falsedad de este acontecimiento; los jóvenes parecen simplemente intuirlo.

Los jóvenes recorrerán el pueblo en bicicleta, se apropiarán de sus espacios, de sus puntos ciegos, integrarán y disolverán bandas y escenas musicales, se adueñarán del cine local, intentando romper la monotonía de una realidad eternamente idéntica a sí misma. Es notable, por ello, que se mencionen más de una vez en la novela los intentos por construir sus propias “mitologías” musicales y cinéfilas, contrapuestas al mito de la violencia dictatorial: “Nuestro conocimiento era una mitología que confundía fechas, que inventaba escenas perdidas por el camino, que buscaba en el horror una especie de consuelo. A veces funcionaba” (92). A pesar de su natural incoherencia o fugacidad, lo que pretenden estas mitologías es articular estrategias de resistencia a la alienación imperante en el pueblo; en definitiva, lo que estas buscan es reinstalar, al menos a nivel de grupos pequeños o de individuos particulares, una temporalidad propiamente histórica en la vida del pueblo.

Con respecto a la repetición de gestos referida más arriba, la novela abunda en detalles sobre la creciente ritualización de los encuentros con la virgen, sobre cómo se desarrolla una narrativa en la cual esa figura no solo comunica al vidente secretos divinos, sino que también se dedica al comentario de la política internacional, revelando así lo absurdo del montaje: “En [los] mensajes, que los fieles anotaban en cuadernos escolares y después traspasaban a un archivo, María hablaba del fin del mundo, se declaraba anticomunista, y volvía –una y otra vez– sobre una posible

invasión extranjera, pedía que los fieles rezaran el rosario por Rusia” (52). El concepto de montaje que aquí utilizamos se debe entender según un doble matiz: por una parte, en un sentido fílmico o teatral, como la acción y el efecto de montar una escena; por otro, en un sentido político, como la acción y efecto de escenificar un engaño, de presentar y representar aquello que solo aparentemente corresponde a la verdad. El episodio del vidente colapsa ambos sentidos, haciéndolos trabajar colaborativamente para producir lo que Walter Benjamin, refiriéndose al fascismo, llamó “la estetización de la política perpetrada por las doctrinas totalitarias” (“La obra de arte” 198). La referencia a Benjamin puede, en este contexto, resultar paradójica, ya que fue precisamente él quien planteó el poder positivamente dislocador, potencialmente revolucionario, de una técnica como el montaje (en su acepción ligada a la fotografía y el cine), dado que “lo montado interrumpe ese contexto en el que está montado” (Benjamin “El autor como productor” 107) y destruye las ilusiones de totalidad: “El collage o el montaje expone intenciones, citas, lejos de sus significaciones estables, pero en el cruce de muchas; acción puramente destructiva del régimen de la representación o de la intencionalidad” (Thayer 29). Sin embargo, en esta novela el montaje es un medio para otro tipo de fines: a saber, la interrupción políticamente conservadora del devenir histórico en un contexto de violencia dictatorial en el que la política ha alcanzado niveles hiperbólicamente absurdos de estetización.

Cabe señalar también que el despliegue técnico que posibilita el montaje en la novela remite a la paradoja analizada por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* de que el progreso tecnológico, que permite el desencantamiento del mundo, desemboca en barbarie en el mito del progreso. En el caso de *Ruido*, la paradoja alcanza un punto crítico: el reencantamiento del mundo se produce precisamente con los medios que habrían permitido desencantarlo. No son solo los medios de comunicación los que están involucrados; en algún punto se habla, incluso, del rumor de aviones que bombardeaban las nubes para producir ilusiones ópticas en los creyentes (esto se aprecia con suma claridad en la –por lo demás, deficiente– película *La pasión de Michelangelo* de Esteban Larraín). Además, las intervenciones del vidente son televisadas, con lo que el suceso adquiere notoriedad y logra trascender el ámbito local para transformarse en un evento de interés nacional e incluso internacional.

El montaje pretende esconder la caducidad de la dictadura como un fenómeno histórico, postulándola en cambio como la manifestación

de una historia providencial, como expresión del fin de la historia. En este sentido, no es casual que los politizados mensajes de la virgen se refieran a un inminente fin del mundo, ya que si son la caducidad y, en última instancia, la muerte las cifras que permiten pensar lo histórico, considerar la dictadura como un orden inmutable de origen metafísico significa concebirla como el fin de la historia. Esto, según señala Pablo Oyarzún, no significaría que ya nada más podría suceder, sino que todo aquello que aconteciera podría ser administrado o sería administrable aun antes de ocurrir (“Cuatro señas” 20).

El vidente, a quien Bisama decide no llamar por su nombre, es el protagonista de esta trama. Sin embargo, a pesar de su centralidad, la construcción del personaje no revela nada sustancial sobre su vida: todos los datos biográficos se basan en rumores e informaciones imprecisas e incompletas. Incluso su rol en el montaje es difuso, y nunca queda del todo claro hasta qué punto es culpable en su complicidad y hasta qué punto él también es una víctima¹. De esta forma, Bisama transforma al vidente en un significativo flotante, vacío de todo contenido sustancial. Y es precisamente esta cualidad la que le permite insertarse en los más disparatados discursos. Su posterior cambio de género y las extrañas circunstancias de su muerte “al borde de todo, en una parcela pobre, con un protagonista que ha perdido toda épica, en un lugar donde sólo quedan animales mal alimentados” (136), refuerzan esta impresión.

Respecto de los efectos que los sucesos protagonizados por el vidente tienen en la comunidad de Peñablanca, la suspensión del devenir histórico a través del montaje y el artificio dejan en evidencia una voluntad y un proyecto que resuenan mucho más allá de los límites del pequeño pueblo: lo que se pretende que suceda en Peñablanca es, *mutatis mutandi*, el plan de la dictadura para Chile. Ya se ha mencionado la transparente voluntad de mitificación del dictador con respecto a sí mismo y a su obra. Esta determinación mítica, que Oyarzún llama “la configuración demoníaca de la existencia” (“Introducción” 38), ata la existencia humana a la violencia ciega de la naturaleza, con respecto a la cual el filósofo agrega: “no se puede simplemente creer que el progreso, los procesos de secularización, la misma

1 En la película *La pasión de Michelangelo* se optará por una ambigua representación, en clave cristológica, de la figura del vidente, quien se convertirá en un paria prófugo luego de su explotación por/para la causa dictatorial. De este modo, el personaje se transforma en una víctima más de la violencia militar.

expansión del manejo técnico de la existencia humana y del mundo, la den por cancelada sin retorno, porque ella es recesiva. Su gravamen sigue siendo efectivo y eficiente allí donde los programas de racionalización y de secularización parecían haber desencantado el mundo” (39).

Esta persistencia es evidente en *Ruido* precisamente en el rol que el aparataje mediático juega en el artificio que reinstala el mito en Peñablanca, montaje a través del cual se busca encubrir la violencia de la dictadura, invistiendo su horror de un halo de irrealidad. A propósito del vidente, el narrador señala:

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

Insisto, para leer esta cita, en el peculiar concepto de montaje que opera en la obra: la superposición de imágenes funciona aquí no como una reunión de temporalidades y sucesos distintos, sino como un velo que cubre el horror, con la imagen de la virgen como pantalla del horror y la violencia.

Ahora bien, es posible leer la siguiente aporía en la realidad descrita en la novela: la pretensión de hacer compatibles dos proyectos antitéticos: de supresión de la historia, por una parte, y de acelerada modernización, por otro. Con respecto a esto último, es innegable que la dictadura tenía un proyecto para el país que fue notoriamente eficaz: el de su forzada modernización económica que redundó en la implementación del modelo neoliberal aun imperante en Chile. En *Ruido*, se inscribe de forma sutil la paradoja antemencionada, conforme a la cual coinciden la supresión del tiempo y su aceleración vertiginosa. Sin embargo, lo que en un primer momento puede resultar contradictorio, en la novela se resuelve mostrando una continuidad que revela no la contradicción, sino la complicidad de ambas formas de concebir el devenir histórico. De esta situación da cuenta la abulia, el aburrimiento y la melancolía que caracteriza la voz del narrador adulto en base a cuyos recuerdos se construye el relato. Es decidir que este tono melancólico se utilice tanto para referirse al pasado, es decir, a los tiempos dominados por la anécdota del vidente, como al presente, que es el tiempo de la remembranza y la narración retrospectiva,

y que se ubica temporalmente luego del fin de la dictadura, en el momento de la “transición” a la democracia. La complicidad de las distintas formas de concebir el devenir histórico –o su interrupción, mejor dicho– estaría relacionada con la noción de tiempo homogéneo y vacío y con la matriz teleológica en la que se inscribe la idea de progreso.

En el contexto de su particular filosofía de la historia, Benjamin era crítico del privilegio dado por el progresismo al predominio del presente, en una lectura que es también pertinente para entender la realidad en la novela de Bisama: en palabras de Oyarzún, para el pensador alemán “el predominio del presente no hace otra cosa que expresar la violencia de una dominación que busca coincidir consigo misma e hipostasiarse en el presente” (“Cuatro señas” 27). Los anónimos personajes de *Ruido* protagonizan una historia de contornos difusos construida en base a los vagos recuerdos de un narrador que representa a la que por entonces era la juventud del pueblo. Estos recuerdos están teñidos por la melancolía y por una sensación de opresión continua, actitud que no cambia, sino que se acentúa en la adultez del personaje, muchos años después de que el régimen dictatorial haya acabado. Señala el narrador: “Ahora: en los cerros no hay nada. El vidente murió. Crecimos para terminar aceptando el ahogo que habían sentido nuestros padres. Ya no nos duele tanto. O sí nos duele; nos mata más lentamente, más levemente” (153). Este dolor está en sintonía con, y se debe en parte a, la situación política que abarca el transcurso de la novela: desde las postrimerías de la dictadura hasta los años de los gobiernos democráticos y –unos más, otros menos– supuestamente “progresistas”.

Si asumimos como cierto que “la Concertación comenzó y se estructuró con un aparato ideológico heredado, inserto en la Constitución de 1980 y en el modelo económico neoliberal que nunca fue sometido a una crítica ni a una revisión severa” (Pino-Ojeda 104), entonces cobra pleno sentido lo que plantea Willy Thayer al postular la transición como inmovilidad pura, como continuidad de la lógica inaugurada por la dictadura:

La actual Transición es lo que no se va, una estación conservadora que permanece sin que otra vaya a sucederle; donde la experiencia de lo nuevo es un viejo recuerdo del cual hoy en día, y cada vez más, se tiene sólo información [...] De tal manera que las variaciones que en ella puedan albergarse, con ser tan innumerablemente diversas como lo son, evidencia *un círculo que se reitera siempre en lo consabido* que no promete

experiencia alguna de lo nuevo. En la transición, no sucede nada nuevo, en el sentido de nada moderno transformador (130).

Si el tiempo que la dictadura intenta inaugurar es el de una temporalidad suspendida, el “progresismo” que caracterizó los proyectos de los gobiernos posdictatoriales mantiene acríticamente un relato sobre el progreso instaurado por la dictadura, conservando de esta forma el sustrato de un tiempo homogéneo y vacío. En consecuencia, es factible pensar en la persistencia de la matriz mítica con la que la dictadura quería ser identificada y entendida, esta vez en la forma de la conversión del progreso en mito.

Se vislumbra hacia el final de la novela, sin embargo, una apertura hacia nuevas posibilidades. En las primeras páginas, el narrador refiere la aparición, en el presente, de *stencils* de la cara del vidente en el centro del pueblo. Realizados por un desconocido y carentes de cualquier texto o consigna, en ellos aparece “el rostro del vidente mirando el cielo, cortado en líneas perfectas en una plantilla sobre la que alguien había lanzado un spray de pintura fluorescente” (Bisama 12). Estos *stencils* llevan al narrador a recordar los tiempos del vidente y a reflexionar melancólicamente sobre el anodino presente: “[nos] preguntábamos cómo habíamos envejecido, nosotros y las pesadillas, de un día para otro, y cómo eso entrañaba una suerte de desgracia sorda, un drama sin estridencia” (12).

Ya me he referido a este drama sin estridencia, pero quisiera, una vez más, insistir en cómo el vocablo “transición” refiere a “un estado de cosas respecto del cual, sabemos, no transita ni está en vías de ello; estado de cosas del que presentimos no sufrirá traslación alguna, o que ya transitó definitivamente, y que a partir de éste, su último tránsito, nunca más transitará, amenazándonos con su estadía definitiva” (Thayer 129). Es este tránsito que nunca acaba de concretarse, que se hipostasía en un movimiento inconcluso, eternamente dilatado, lo que explica las desencantadas palabras del narrador. Si fueron los jóvenes quienes, durante la dictadura, resistieron la alienación y el engaño que representaba la figura del vidente, en el “drama sin estridencia” del presente la actitud insurrecta está totalmente ausente. Es más, las vidas de aquellos por cuya voz habla el narrador transcurren en la repetición de una serie de gestos ritualizados y carentes de sentido que revelan la suspensión de la temporalidad en momentos idénticos entre sí.

No obstante, a diferencia de lo que ocurría en los tiempos dictatoriales, esta experiencia ahistórica del tiempo ya no es producto de un montaje, de un espectáculo mediatizado, sino que se vive en el ámbito de la vida privada, del quehacer diario de quienes eran jóvenes cuando el vidente hizo su aparición en el pueblo y que, sin saber muy bien cómo, se han transformado en adultos:

Pensábamos en la historia de la ciudad, en esa intensidad que había desaparecido, y en cómo éramos felices en la ausencia del vértigo. Sacábamos cuentas para el fin de semana, pensábamos si íbamos a comprar drogas o no y con quién íbamos a dejar a los niños. Nos metíamos en el baño y mirábamos nuestros tatuajes descoloridos, nuestras barrigas incipientes (Bisama 13).

Ruido finaliza con el descubrimiento de la identidad del autor de los *stencils*: una adolescente de diecisiete años. Utilizando radiografías desechadas y bisturís, la adolescente aprende a delinear los rasgos del vidente en las láminas acrílicas “sintetiza[ndo] los rasgos de la foto en apenas un par de líneas, como si en ellas pudiera atrapar el sentido de la foto, abstrayéndolo y fijándolo como un ícono” (162). Es significativo el hecho de que la imagen del vidente se trace sobre las imágenes de huesos humanos, construyendo una suerte de palimpsesto en el que se superponen los fragmentos de distintas historias y donde lo individual y lo colectivo se confunden y colapsan. En este sentido, no es casual que la adolescente que pinta los *stencils* le comente a una amiga “que le parecía chistoso que esas imágenes del rostro estuvieran cortadas sobre las imágenes brumosas del tórax de algún familiar. Que esa superposición era la única aparición verdadera: ese fondo secreto que jamás se vería en la pintura que quedaba en el muro” (162). Aquí encontramos nuevamente el concepto del montaje, esta vez en su acepción benjaminiana: la conjunción de elementos disímiles, de temporalidades e intencionalidades distintas que forman una constelación en la que destella un momento de verdad.

La imagen del rostro del protagonista plasmada sobre las láminas radiográficas en las que aparecen huesos humanos puede ser leída como una reivindicación de la figura del vidente, su rescate como ruina resignificada: sus palabras y acciones no serían ya una forma de encubrir la violencia y la muerte, un espectáculo distractor frente al horror. En cambio, las palabras de la joven parecen reunir en un mismo plano, una junto a

la otra, las dos imágenes: la de los huesos humanos y la del vidente, de manera tal que ninguna imagen cancela a la otra. Es importante señalar, por lo demás, que esta operación se da en la esfera de la cotidianidad, alejado de toda épica.

El rescate de la figura del vidente como ícono por esta adolescente, aun muchos años después de las apariciones, habla de la persistencia del deseo colectivo que su figura canalizó, en una suerte de eco distorsionado del ruido asociado al personaje. Si la interrupción del tiempo histórico descrita en la novela servía a fines políticos que legitimaban la violencia, la reutilización del rostro del vidente hablaría del anhelo, aun vigente en las nuevas generaciones, de un acontecimiento que pudiera efectuar una verdadera ruptura “revolucionaria” del tiempo homogéneo y vacío de la historia; o, en palabras de Benjamin, de un evento que realmente pudiera hacer “saltar el *continuum* de la historia” (*La dialéctica en suspenso* 27).

A lo largo de este análisis, he buscado rastrear y analizar las distintas implicancias de la anécdota del vidente de Peñablanca tal como esta es representada en *Ruido*. Me he referido a los efectos, tanto objetivos como subjetivos, de un gesto que entiendo como totalitario y políticamente conservador, y en el cual es posible leer cifrado el proyecto que la dictadura pretendió implementar en el país. La ahistoricidad del tiempo en la forma de la repetición sin diferencia de un presente opresivo signa las vidas de los habitantes del Chile dictatorial en su conjunto; asimismo, he señalado que lo que sucede en Peñablanca puede, sin demasiado esfuerzo, concebirse como la situación general del país. En la novela, la promesa de un cambio luego del fin de la dictadura es desmentida: a través de una estrategia narrativa que conjuga presente y pasado, Bisama plantea como superficiales e insuficientes los cambios políticos que deberían haber transformado la realidad nacional. Estos, de hecho, se han convertido en una nueva fuente de frustración para los jóvenes que cifraron en ellos sus esperanzas, en una promesa incumplida. La novela de Bisama vuelve sobre los eventos protagonizados por el vidente de Peñablanca y los utiliza para interpretar el presente en clave crítica, postulando la necesidad de hacerse cargo de una memoria que no por pretérita está necesariamente clausurada. De hecho, hacia el final de este trabajo, pretendo haber mostrado las posibilidades políticamente productivas de hacerse cargo de dicha tarea, mediante el rescate de las imágenes del pasado para entender e interrumpir un presente que sigue entendiéndose –y, peor aún,

viviéndose– según lógicas conservadoras que niegan la agencia de los sujetos y, por tanto, también su lugar en la historia.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. “El autor como productor”. *Escritos políticos*. Ed. Ana Useros y César Rendueles. Madrid: Abada, 2012. 89-111. Impreso.
- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Ed. Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 2009. Impreso.
- . “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica”. *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012. 165-198. Impreso.
- Bisama, Álvaro. *Ruido*. Santiago: Alfaguara, 2013. Impreso.
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. Impreso.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la ilustración*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007. Impreso.
- Oyarzún, Pablo. “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A modo de introducción”. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Walter Benjamin. Santiago: Lom, 2009. 7-34. Impreso.
- . “Introducción”. *El narrador*. Walter Benjamin. Santiago: Metales Pesados, 2010. 7-52. Impreso.
- Pino-Ojeda, Walescka. *Noche y niebla: neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile postautoritario*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- Richard, Nelly. “Destrucción, reconstrucción y desconstrucción”. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto propio, 1994. 55-68. Impreso.
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, 2006. Impreso.