

DELIRIOS Y OBSESIONES MARIANAS
EN LIHN Y BISAMA,
O LA TRAMA MEDIÁTICA DE
LAS APARICIONES DE LA VIRGEN

Veraguas-Caripan, Ignacio

Universidad de Chile

Santiago, Chile

ijveraguas@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0484-1793

RESUMEN / ABSTRACT

El presente artículo aborda la elaboración literaria de las apariciones marianas en el poemario *La aparición de la Virgen* (1987) de Enrique Lihn y la novela *Ruido* (2012) de Álvaro Bisama. Ambos textos atienden los aspectos visuales e históricos que constituyen el fenómeno. Ambos textos reflexionan sobre los aspectos visuales e históricos que constituyen el fenómeno de la aparición de la Virgen, ya sea desde una narración que retorna sobre un vidente para reconstruir el pasado, o bien, a partir de la imagen mediática que el poema pone en cuestión. En lugar de simplemente acusar una falsedad del espectáculo en torno a las apariciones, piensan la ficcionalidad misma del evento y el revés insoslayable –que afirma por pretender negar– de la saturación mediática con el dolor histórico.

PALABRAS CLAVE: estética y literatura, literatura chilena, literatura y visualidad, aparición, palabra e imagen

MARIAN DELUSIONS AND OBSESSIONS IN LINH AND BISAMA,
OR THE MEDIATIC PLOT OF THE APPARITIONS OF THE VIRGIN

This article examines the literary treatment of the Marian apparitions in *La aparición de la Virgen* (1987) by Enrique Lihn and the novel *Ruido* (2012) by Álvaro Bisama. Both texts

reflect on the visual and historical aspects that constitute the phenomenon of the Virgin's apparition, whether through a narrative that returns to a visionary to reconstruct the past, or through the mediated image that the poem calls into question. Instead of simply accusing the spectacle of the apparitions being false, they think of the very fictionality of that event and the inescapable setback –which it affirms while pretending to deny– of the media saturation with the historical pain.

KEYWORDS: aesthetic and literature, Chilean literature, literature and visuality, apparition, word and image.

Recepción: 15/06/2022

Aprobación: 08/03/2023

Un objeto que habla de la pérdida, de la destrucción, de la
desaparición de objetos, no habla de sí, habla de otros, ¿los
abarcará también?

Glantz, Margo. *Apariciones* (1996)

1. LO QUE PARECE, LO QUE APARECE

Las apariciones marianas no son solo un problema en el orden de la veracidad para la argumentación de teólogos o una curiosidad sociológica de la religiosidad popular, sino también, en tanto apariciones, se reúnen junto a otras imágenes en la abrazadora bóveda del archivo visual. Las cuestiones mariológicas se constituyen también como cuestiones estéticas y mediáticas. Durante la dictadura cívico-militar en Chile los avistamientos de la Virgen fueron objeto de desconfianza, acusados incluso de disipar la atención del horror provocado por el régimen. Un caso paradigmático inicia en 1983, año en que se esparce la noticia de que Miguel Ángel Poblete, un joven de 17 años, fue testigo de la aparición de la Virgen en el cerro El Membrillar de Peñablanca, Villa Alemana. Las visiones se extendieron hasta 1988, aunque la propia institucionalidad de la Iglesia Católica las desestimó. Dos voces escriturales, un poeta del siglo pasado y un novelista de este siglo, Enrique Lihn y Álvaro Bisama, han reflexionado

sobre las operaciones ficcionales de este fenómeno. El presente ensayo analiza la elaboración literaria de las apariciones, posicionadas entre la saturación de la imagen mediática y el dolor histórico.

Enrique Lihn presenta *La aparición de la Virgen* en 1987 (su último libro publicado en vida), un irónico texto sobre las razones y las fuerzas de la parafernalia en torno a Miguel Ángel Poblete, el vidente de Villa Alemana. Más de dos décadas después, en 2012, Álvaro Bisama publica *Ruido*, novela en primera persona que, a modo de crónica, trenza en el relato la memoria de la voz narrativa con la vida e historia de Miguel Ángel. Reunimos, entonces, un poemario y una novela pese a la diferencia del género, dada su atención a un fenómeno en el orden de lo visual que, a su vez, lo excede —además, por supuesto, del vínculo textual explícito entre ambas producciones—. La operación común en ambos casos radica en el ejercicio de lectura que encuentra en las manifestaciones de la cultura de masas una manera de dar cuenta por refracción de un asunto de orden histórico.

Antes de examinar los textos, nos interesa situar sucintamente el problema de la aparición en sí mismo. Para ello, recurrimos a la polisemia de la aparición dado que nos permite oscilar respecto de un fenómeno visual y la nominación de una hierofanía (o manifestación en lo profano de lo sagrado). El historiador del arte y pensador francés Georges Didi-Huberman afirma que la historia del arte no se concibe sino a partir de apariciones. Al considerar su densidad fenomenológica, lo presentado ante la mirada moviliza un saber y un no-saber, así como una relación necesaria entre lo visto y lo no visto, traducible en la concurrencia de ciertas intenciones de una poética inscrita y una dimensión estética alterable (“Pregunta formulada” 18). Además, los rasgos de la impureza temporal del objeto de la historia del arte lo impulsan a comparecer como aparición en un aspecto sintomático: las imágenes irrumpen como formulaciones del inconsciente, como síntomas que sobrevienen en un tiempo que no les pertenece (“Apertura” 63). La aparición, entonces, remite a una experiencia fenoménica ante la imagen y una forma de manifestación de la imagen que comparece ante el tiempo. Sobre estas acepciones de la aparición, debemos situar la doble matriz simbólica de la

aparición mariana. Esta, por un parte, aparece en su aspecto fenoménico y sintomático como advenimiento de una imagen y, por otra, aparece en su sentido literal como anomalía o milagro sobre una superficie.

Para distinguir aquello que aparece se requiere una visualidad específica, un modo de ver que permite el tránsito entre lo que parece que es y lo que propiamente aparece. En esta línea, en la serie de ensayos dedicados específicamente a la aparición, y partir de un recuerdo de infancia, Georges Didi-Huberman escribe:

En general, cuando te dicen que hay algo que ver y no ves nada, te acercas: te imaginas que lo que hay que ver es un detalle no percibido de tu propio paisaje visual. Ver aparecer los fantasmas exigió lo contrario: des-enfocar, distanciarme un poco, dejarme llevar por una visibilidad flotante, eso es lo que tuve que hacer más o menos por casualidad, o con un movimiento que anticipaba el miedo. (“La paradoja del fantasma” 20)

El desenfoque y la visibilidad flotante corresponden a formas del entrever o de cierto parpadeo. Esfuerzos para lograr ver aquello que parece aparecer o aquello que debería aparecer mediante un ejercicio de acercamientos, distanciamientos, desenfoques. Pablo Oyarzún, en un texto de 1988, señala que a la hipótesis de lectura de la plástica chilena como una “serie de modernizaciones” la redobla —como su reverso e incluso como su objeción— la presunción de una historia del arte a partir de una “suma de gestos” (260). El modo de visualidad que permite la comprensión de esa suma es el parpadeo, cuya práctica ha visualizado en obras del posgolpe un gesto gravitante sobre una figura mariana, la *pietà*, de la Virgen que sostiene el cuerpo moribundo de Cristo. En un ensayo reciente que recoge distintas figuraciones de la *pietà* en el arte chileno, titulado *Velar la imagen* (2021), Paz López ha reflexionado sobre el acto amoroso y luctuoso que reside en la imagen, en la detención visual de lo que, aun mientras cae, no debe por qué dejarse caer

El parpadeo, junto con proporcionar una lectura histórica no sumida en la progresión lineal —sino en la suma y la asociación—, y además de la mención mariana pertinente a nuestro estudio, nos permite delimitar el

fenómeno de la aparición. El parpadeo atestigua el exceso y la ausencia constitutiva de la mirada, una instancia que subraya que entre el ver y el saber hay calce imposible: la verdad del parpadeo, pues, solo es asimilada en el momento de su fuga (Oyarzún 271). Para que algo aparezca debe estar, en principio fuera de visión; mientras que, al aparecer, inevitablemente deja fuera del alcance de la vista otros elementos. Las apariciones de la Virgen que estudiamos pueden ser leídas mediante estas relaciones intermitentes, pero también, como veremos, a partir de cierta irritación por exigir una totalización de la mirada. Al ser apariciones asociadas al poder, actúan por saturación. Al eclipsar la mirada en su exceso de presencia, disimula cualquier pretensión de apuntar lo que falta.

En “El fantasma como metáfora”, Enrique Lihn escribe: “La obsesión prescinde de los ojos para ver, de los recuerdos para hacer memoria, de los pensamientos para pensar en lo suyo” (60). Las apariciones se nutren de las obsesiones, de la necesidad de ser vistas sin el recurso propiamente del ojo. De cierta manera, la historia de las apariciones en la que nos introducimos es también una historia de obsesiones; el fantasma como metáfora que le interesa a Lihn es un prisma que recoge, en su deambulación temporal, la posibilidad del pensamiento y la memoria en el carácter cuasipatológico de lo visual: La visibilidad intermitente de la aparición se resuelve en la escritura de las obras literarias que atenderemos, a su modo, a partir de la elaboración de la memoria. En lugar de atender a la aparición como una relación entre lo visible y lo invisible, se acercan a la aparición como fenómeno entre lo no-visible y lo visible. El psicoanalista francés Jacques Lacan señalaba: “El inconsciente es ese capítulo de mi historia que está marcado por un blanco u ocupado por un embuste: es el capítulo censurado” (“Función y campo de la palabra” 251). En *Ruido*, Bisama escribe: “la pieza más visible es la que falta” (28). Esto no quiere decir que la verdad del sujeto se encuentre totalmente oculta, dado que está escrita ya en otra parte; sin embargo, tampoco el trabajo del análisis se avoca a su recuperación exacta: “se trata menos de recordar que de reescribir la historia”, expone Lacan (*Seminario I* 29). Es una lectura retroactiva del pasado lo que genera la interpretación: lo pasado, en este sentido, es interpretación antes que recuerdo, la memoria es también construcción de un sentido.

La pertinencia de lo expuesto se debe a que la memoria ha sido un motivo fundamental para la constitución subjetiva en la literatura chilena reciente, donde la verdad del sujeto como capítulo censurado es equiparada o confrontada con una interrogante de carácter histórico. El filósofo Sergio Rojas ha señalado cómo un lugar ausente de la historia ha suscitado esta labor memoriosa cuyo objeto, antes que el pasado mismo, es el encuentro de la propia memoria en la narración (237). Por esta razón a partir de una cierta vocación mnémica en la literatura emerge una posición interpretativa, aunque no clarificadora: una voz que recoge las imágenes resquebrajas de lo pasado para dar cuenta de lo que pasó, así también, por qué no, de lo que pasa. Sedimentos que Pascal Quignard ya ha diferenciado con exactitud, y cuya formulación es útil incorporar para comprender lo expuesto: “La extraña misión consiste en liberar un poco al pasado de su repetición [...] Desanudar el lazo de lo que es pasado, de lo que pasó, de lo que pasa, esa la simple misión” (217).

Lo anterior no supone el relativismo de considerar el dolor histórico como algo que no ocurrió o como interpretación de la que es posible, sin más, distanciarse. Por el contrario, lo que supone es la realidad de la ficción misma, así como una especial atención a su articulación. En breve: por muy falsas e ilusorias que fueran las apariciones de la Virgen, no por ello dejan de saturar el horizonte y eclipsar las protestas y atropellos por parte del régimen; no por ello dejan de operar en la realidad efectiva. Por esta vía indagaremos la cuestión de la aparición en el cruce entre las imágenes y la literatura producida en Chile a partir de Lihn y Bisama. En este sentido, los textos señalados no implican una clausura del objeto de estudio, sino que son los puntos a partir de los cuales se tensan distintos hilos

2. EL RUIDO, EL ESTÉNCIL, LA RADIOGRAFÍA

Junto a las apariciones descritas por Miguel Ángel Poblete y su posterior tratamiento literario, existe una serie de visiones marianas no exenta de posicionamientos políticos en la trama visual chilena. Baste comenzar con

una mención: en 1646 el jesuita y cronista Alonso de Ovalle registra la aparición anamórfica de una silueta mariana en una peña en la provincia de Arauco. Dos indígenas, una madre y su hijo, la habrían encontrado; pero no sería hasta que una voz sacerdotal lo estipulara que se reconocería como la imagen de la Virgen y el Niño en sus brazos. Es un gesto marcado en el territorio, extraíble y trabajable en una constante representación de encuentros. Recordamos este pasaje, además, por la matriz y superficie técnica que resuena en apariciones posteriores: es un grabado el que recuerda la supuesta impronta divina en la roca.

Fig. 1. La Virgen de la peña de Arauco



Fuente: *Historica relación del Reyno de Chile* de Alonso de Ovalle, aguafuerte de Francisco Cavallo, 1646 (memoriachilena.gob.cl/).

En otro corte temporal, a fines del siglo pasado, Pedro Lemebel percibió cómo la aparición de la Virgen acecha a través de su oportunismo noticioso. Cito en extenso su crónica dedicada a Miguel Ángel Poblete:

Cada cierto tiempo en Chile, y según el oportunismo noticioso, que levanta o acalla sucesos populares de acuerdo a las políticas de turno, se aparecen vírgenes en las cortezas de los árboles, en la pintura revenida de un muro abandonado, en la ventana rota de una casa de putas, en un gallinero, donde las aves ponen huevos con la cara de Nuestra Señora, en el vidrio del auto de Pinochet, hecho astillas en el atentado, en las tapitas de Coca-Cola, en la bandera desteñida de un club deportivo, en fin, por todas partes, sin previo aviso, la madre de Cristo reitera su performance iluminando al primero que la vea, dejándolo con los ojos blancos, titulado de curador, por ser el elegido que prendió la tele de la santidad. (161-62)

Multitud de apariciones que, en lugar de preservar la fascinación del milagro, suscitan el tedio de la repetición, de la reproductibilidad. Aparición *chaquetera* que se presentifica como traición a la aparición misma: el encuadre del rostro o la silueta es contorneado por el poder, previo a la experiencia de la mirada. Un caso no menor y antecedente ineludible para esta serie es la imagen del vidrio astillado del auto en el que se transportaba el dictador Augusto Pinochet durante el atentado en la cuesta Las Achupallas en 1987. Homologable al gesto de la narración de Alonso de Ovalle, la mirada es dirigida para dar cuenta de lo que aparece e interpretar el favor de la providencia divina. Un año después del atentado al dictador, cabe señalar, Miguel Ángel Poblete declararía el cese de sus visiones.

Fig. 2. Panfleto difundido luego del atentado contra Augusto Pinochet, 1986.



Fuente: *Memoria Chilena*, www.memoriachilena.gob.cl.

La excentricidad de las apariciones, como se advierte, en realidad forma parte de una estrategia publicitaria recurrente. En *Ruido* de Bisama, la voz narrativa, en primera persona plural, rememora lo pasado mediante la refracción ocasionada por el rostro del vidente de Villa Alemana, estampado en una muralla mediante estencil. Es un fragmento del pasado lo que suscita y genera un marco de lectura para las apariciones, marco que también integra la obra poética de Enrique Lihn. Por este motivo, desde la lectura de Bisama volveremos luego al poemario. También en *Ruido* se menciona ese vidrio estallado, donde aparece —o se hizo aparecer— la Virgen:

El horror era eso: la pereza y el aburrimiento. Tuvimos la sensación de que alguien podía dispararle y salir corriendo. El cuerpo caería sobre la tierra, su ropa se llenaría de polvo. El año anterior lo habían

intentado matar. Fracasaron por milímetros. Alguien falló en la distancia del cohete. La imagen de la Virgen María apareció reflejada en los vidrios rotos de esos autos baleados. Esa Virgen era y no era la del pueblo, la que veía el vidente. (72)

El horror era *eso*. Las posibilidades de acción que se mantenían en mundos posibles, en ficciones, cuyo paso al acto era rápidamente coaptado por una imagen. La novela de Bisama trabaja, precisamente, con la articulación de *eso* mediante las figuras del vidente, donde también se pueden visibilizar imágenes que eran y no eran “del pueblo” (porque la imagen de la Virgen en el vidrio astillado, de todas formas, y pese a la interpretación providencialista a favor del régimen, solo fue posible gracias al fallido asesinato del dictador). El vidrio roto puede expresar bien el registro de la narración, entre ruido no presenciado e imagen que resta. La narración de *Ruido*, en efecto, se establece a partir de la visualidad destellante y las distintas frecuencias mediáticas (los murmullos, los rumores, el ruido) que acompañan las apariciones.

La más evidente frecuencia mediática, como se advierte, es el *ruido* que da título a la novela. El ruido se presenta, o ebulle, como “recuerdo que regresa de su paseo por el tiempo”, nos dirá el narrador (Bisama 20). También se mencionará, entre otras definiciones, que el ruido “era el aire que exhalábamos cuando tratábamos de ordenar los hechos de nuestra historia” (113). El ruido es también el rock y el punk de la juventud. En este orden de cosas, el ruido podría ser pensado como el fondo de la narración, como los excesos del texto que vuelven y deben ser expurgados para una legibilidad prístina, sin embargo, el ruido se encuentra inscrito en la superficie misma del relato, es la condición del relato para darse a escribir. El aire necesario para la producción de las palabras. Aunque el ruido puede ser descartado usualmente de la interpretación, en el caso del retorno de los recuerdos es, en realidad, la única manera de sopesarlos. El ruido es la garantía y estado del medio.

Además del ruido, y otros sonidos, existen los murmullos y los rumores. Mladen Dolar plantea que los rumores se encuentran a medio camino entre las opiniones y el saber, o la doxa y la episteme, los rumores circulan en

el anonimato y no requieren que todos crean en ellos para producir los reales efectos de la creencia (145). Indiferente de su grado de verdad, provocan una organización de la realidad. El rumor es el germen de la explosión mediática, pero su origen es huidizo y, más bien, se genera por aquella misma proliferación. El carácter mediático de la aparición no se percibe solo en la atención extenuante de la prensa y en la saturación de imágenes –más del vidente que de la Virgen, de sus balbuceos que de las propias apariciones–, lo mediático de la aparición es puesto en juego por los sonidos amplificadas de un supuesto asumido: “Las apariciones comenzaron a volverse masivas, su 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” (45). Las voces amplificadas constituyen una verdad teatralizada, una verdad que impone la biografía mística del vidente: “Esa verdad se opone al murmullo” (32). En el murmullo el relato es puesto en vilo. Aunque el rumor conforma el latido de la aparición, el murmullo es la desconfianza de una verdad que se impone. Es una actividad herética, si confiamos en la traducción que nos ha llegado del imperativo de Cristo: “No murmuréis entre vosotros” (Juan 6: 43). A partir de lo expuesto es plausible que solo en esas voces y sonidos que acompañan el recuerdo sea discernible el relato, aquella pieza faltante o capítulo censurado; pero no como una palabra diáfana, sino que contaminada de ruido: “Lo que importa es lo que queda, lo que importa es la lengua del murmullo, el cuerpo volátil del ruido” (170).

Los sonidos de la novela varían según su amplificación y su correspondencia con los relatos masivos. Esa masividad tiene una expresión visual que bien puede ser la causa de su cristalización en un relato oficial. En este proceso recae la atención a la visualidad, establecida desde la primera página de la novela: “Creemos en una ley óptica que jamás ha sido descrita: la luz de la provincia chilena se traga el tiempo y deforma el espacio, se come el sonido y lo vomita, destiñe los colores, derrite las formas de todas las cosas” (11). Es mediante una ley *óptica* que los sonidos y las formas son engullidos, devueltos en otras formas, materializados como ruido. La memoria se presenta como un material precario, pero con potencia inventiva, para ser constituida por los rumores y ser revisitada

por la escritura. El ejercicio mnémico, al inscribirse en una voz plural, se mantiene en un umbral entre lo histórico y biográfico. Grínor Rojo señala que la voz plural del narrador, como una enunciación compartida con sus contemporáneos, puede leerse como una contemplación de sí mismo a través de “una foto que él guarda en un cajón de su memoria, la del niño que él fue y que estaba destinado a convertirse en el escritor que ahora es” (182). El proyecto del texto, entonces, podría identificarse como una cierta expiración del tiempo evocado desde un presente, en una clave de lectura “autobiográfico-poética” en la novela de Bisama (Rojo 184).

Tanto lo biográfico y lo histórico pueden mancomunarse en un pliegue literario; como afirmará la voz narrativa, las apariciones y el propio vidente no pueden localizarse como una simple anécdota:

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 cadáveres al mar. Tras la tela están los cerros donde enterraron cadáveres cubiertos de cal (47).

La cuestión recae en el pensamiento, “no podemos pensar esos años sin él”, es una reflexión sobre la época misma lo que emerge al volver sobre la aparición de la Virgen y al contemplar a su curador devoto. Es más, paulatinamente, y a causa del retiro público de Miguel Ángel Poblete luego del cese de las apariciones de la Virgen, son las apariciones del vidente, cada vez más extravagantes para el ojo de fieles, creyentes y espectadores en general, las que se vuelven mucho más interesantes porque desfiguran las imágenes de ese entonces. Asimismo, la negación tras la tela y la luz de la Virgen es también una fuga en la que se afirma el horror (precisamente, por pretender negarlo).

Para comprender esa ley óptica no descrita debemos atender a la mención en las primeras páginas de la novela de un conjunto de imágenes, de encuentros fortuitos, que suscitan el relato: “Hace unos años empezaron a aparecer stencils en el centro: 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” (12). El ruido adquiere una dimensión cuasitangible, aunque evanescente: el ruido no oído del *spray* necesario para la impronta del rostro del vidente. Al igual que la imagen de la Virgen en el vidrio trizado del auto del dictador, nos resta una imagen que atestigua un ruido no presenciado. El ejercicio de la memoria puede, al menos, llegar a esa escena de ejecución del ruido:

Entendíamos el porqué de la imagen de los stencils: avanzando desde atrás en el calendario hasta el presente. La memoria es eso, incluso para los fantasmas: basura que cruza distancias siderales, escombros que quedan en sitios baldíos, restos de naufragios que atraviesan el mar helado, ruinas que flotan en el tiempo. (20)

Basura, escombros, restos, ruinas. La reunión de palabras resulta un campo léxico para la experiencia fragmentaria con la que se ha caracterizado el tiempo presente, más aún luego de un golpe cruento de la violencia en la historia. En Bisama la imagen es dadora de pistas para la voz narrativa, como persistencia de un pasado que se mantiene presente; un pasado formulado, a su vez, como apariciones ante la mirada.

El descubrimiento de la persona detrás de la confección de las imágenes implica, para la narración, una revelación del fugitivo trabajo del sembradío de íconos, pero también un nuevo posicionamiento de ese reflujo de imágenes:

El vidente ya había muerto. Alguna vez le dijo a su amiga que le parecía chistoso que esas imágenes del rostro estuvieran cortadas sobre las imágenes brumosas de huesos del tórax de algún familiar. Que esa superposición era la única aparición verdadera: ese fondo secreto que jamás se vería en la pintura que quedaba en el muro. (162)

¿Qué es, entonces, lo que aparece? El rostro del vidente se realiza sobre radiografías antiguas, sobre los espacios negativos de una lámina que expone aquello que la mirada humana no alcanza a notar (eso que hay bajo la piel). Eso que no es invisible, sino que es no-visible al ojo humano. Esa superposición, afirma el narrador, “era la única aparición

verdadera”. Gisela Cantanzaro, respecto al método de *Radiografía de la pampa* (1933) de Martínez Estrada, señala: “si lo que una radiografía muestra son los huesos, habitualmente entendidos como el basamento estructural, el soporte de una vida orgánica, al mismo tiempo, *en la radiografía, esa vida aparece como hueso*” (92). La aparición sería ese fondo secreto, extraño fondo secreto, que en realidad es una superficie con hendiduras, vida reducida a huesos o cuerpo en negativo como la constitución misma de la historia. Incluso, podríamos imaginar los rastros de las radiografías, paulatinamente ocultas por la pintura que permite la aparición del rostro del vidente. El fondo secreto es la superficie por donde la pintura se deja ver.

Ruido de Bisama se acerca y desenfoca aquellas imágenes del rostro del vidente que exhala apariciones para el público, pero no para obviarlas hacia una verdad oculta decible y descubierta. Es, más bien, para rastrear aquella historia reconstruida por las imágenes cruentas que configuran una memoria no solo del narrador, sino también para una época que observa rostros de videntes a través de radiografías sin nombre, sin fecha. Es pertinente en este punto marcar una diferencia entre la memoria y la historia en la novela, y de otras manifestaciones culturales, como un problema en el lenguaje mismo. Frederic Jameson, a partir de una revisión de la estructura similar entre el marxismo y el psicoanálisis en torno a un materialismo del lenguaje, define a lo real (en su sentido lacaniano) como la historia misma (48). En el plano del lenguaje este problema no remite al significado, sino al referente (49). Si el ruido es constantemente un exceso de la narración, es justo precisar que el relato mantiene una implicancia en plano referencial, un núcleo que se escabulle y estructura la narración a partir de la propia deficiencia de su medio.

En este punto puede clarificarse el efecto inventivo de la memoria y su relación con la historia; tal como señala Jameson: “la historia no es tanto un texto, sino más bien un texto a ser (re)construido” (52). Al tomarlas como textos, la memoria se vuelve interpretación, mientras que la historia reconstrucción. En este sentido se comprende a plenitud la definición de Jacques Lacan de lo real como “Lo que no cesa de no escribirse” (*Aún* 74). Lo real no es un más allá incognoscible, sino que

sitúa una frontera a la que el lenguaje se acerca asintóticamente; resiste a toda simbolización, pero la fuerza a movilizarse. Se propicia y se requiere de la reescritura en tanto los medios disponibles no satisfacen y, por el mismo motivo, se abre una brecha para reelaborar el sentido presupuesto (la imagen) por las narraciones previas. Una vez que la memoria retorna de “su paseo por el tiempo, la reconstrucción, la reescritura posibilita un nuevo espacio para escribir la historia” (que no cesa de volver a la escritura de su paseo por el tiempo).

3. LA BROMA IMBÉCIL DE LA VIRGEN

Entre las voces que circulan con las visiones del vidente, *Ruido* recoge también las anotaciones de un poeta: “En ese año, en Santiago, un poeta había anotado en un libro: ‘La Virgen es chacotera’” (Bisama 72). Más adelante, sin mencionar su nombre, se presenta el desbordado y afectado proyecto escritural del poeta aludido: “El poeta escribe con resentimiento, es devorado por la pena. La Virgen es una metáfora feroz de aquellos días: una madre profana capaz de convocar el horror, de hacer aparecer la muerte. María es una Virgen de cartón piedra, una Virgen de mierda” (74). Creemos que es posible asimilar a la Virgen como “metáfora feroz de aquellos días” al conjuntar la voz que persigue las huellas memorativas en la novela de Álvaro Bisama y la voz que captura los signos de su tiempo en el poemario de Enrique Lihn. A partir de la lectura de ambas obras, que se acercan sin devoción a la aparición de la Virgen, podremos distinguir el tratamiento de una visualidad imperante (o una ley óptica no descrita).

Además de las menciones en la novela —puentes evidentes al poemario de Lihn—, debemos añadir que Bisama reseña la nueva edición de *La aparición de la Virgen* (publicada en 2012, mismo año que *Ruido*):

Basado en el caso de la Virgen de Villa Alemana, el autor trabaja los modos en que lo real puede ser leído como una parodia desquiciada o triste. De este modo, allá donde otros vieron un milagro, Lihn vio

una trampa de lo real que podría ser descifrada como una broma imbécil. (“La Virgen del Neoprén” 77)

Para identificar esa “broma imbécil” Lihn empleará la ironía, pero no solo sobre los códigos religiosos, sino también respecto de la forma de pensar la política del arte en su inscripción histórica. La broma imbécil de la Virgen, a final de cuentas, le permite al poeta desentrañar su tiempo, advertir los reflejos de esa “trampa de lo real” tanto en las ficciones provenientes del poder como en las ficciones que pretenden subvertirlo. Entre los elementos del poema que acechan a la aparición como una broma imbécil, por un lado, se encuentra el uso del lenguaje, tanto en la separación entre un nosotros y un ellos, así como en la nominación de la Virgen como “la aparecida”; y, por otro, la sospecha del devoto curador, Miguel Ángel.

En el poema se establece, desde la Virgen, el vínculo entre la irrealidad y la realidad, así como entre veracidad y visibilidad. El fenómeno de la aparición no se adecua ni al error ni a la apariencia, pero tampoco a la verdad ni a lo propiamente real. La imagen de la Virgen es una suerte de pieza irreal en la realidad, y de constatación de la realidad de la irrealidad. Leemos, en el poemario de Lihn:

Las apariciones de la Virgen serán irreales no así la aparición de
los agentes
de la realidad
Ellos son los únicos autores terribles Ellos son los únicos sádicos
cineastas
La película con muchos años de rollo que hacen en sus recintos
secretos. (111)

Si Bisama utilizaba el lenguaje del estencil para demarcar la impronta del basural o los escombros de la memoria que provenían del rostro del vidente, Lihn confeccionará su poemario desde una cinematografía de la aparición, orquestada por “sádicos cineastas”, reales pese a la posible irrealidad de la Virgen. El cine, en todo caso, también es un elemento

relevante en la novela, pero que remite a cierta detención respecto de lo que pasó y a los fantasmas del pasado: “Algunos de nosotros nunca vamos a salir de esa sala de cine” (*Ruido* 76). Asimismo, a final de la novela, se cita unos versos de Lihn que acoplan lo expuesto: “La realidad es la única película / que nos quita el sueño” (171). Si planteábamos en nuestra introducción que el parpadeo es un modo de visualidad del posgolpe estudiado por Oyarzún, en la mención cinematográfica el parpadeo adquiere otra dimensión: es el corte del montaje, el paréntesis necesario para ubicar una imagen junto a otra. En Bisama las menciones visuales refieren a una inscripción que en potencia agita la memoria, la atención es puesta en el paréntesis del parpadeo; en Lihn el movimiento del cine subraya el espectáculo y la impersonalidad de las imágenes respecto de sus creadores, la continuidad insomne del parpadeo que no posibilita el sueño.

La distinción entre realidad e irrealdad de la cita es propia, como mencionábamos, del efecto mediático del rumor: no importa que tan falso sea un rumor, basta con creer que alguien más cree en él para que su efecto sea certero (Dolar 146). En otras palabras, no importa que la Virgen sea real si, por un lado, se cree en la realidad de los agentes y, por otro, se cree en que hay personas que realmente creen en su irrealdad. Por este motivo la voz poética no desestima un hecho ineludible: “La aparecida no importa cuán equivocada de papel / Ni con el apoyo de quiénes, se hizo ver” (112). El motivo de este apoyo, de este hacerse ver, de esta cinematografía, radicaría en aquellos terceros, curadores de un espectáculo, conocedores de una predisposición sociológica: “Saben de nuestra debilidad por la Virgen” (112). Es útil, en este punto, mencionar que la primera persona plural de la novela de Bisama contrasta con el uso de esta tercera persona plural (de cualquier modo, también empleado en la novela). La diferencia entre el nosotros y el ellos no tiene una delimitación clara. Aunque, de cierta manera, es una agrupación consabida respecto de quienes portan y no portan el poder. Lo que no podemos pasar por alto es que la denominación de un ellos también adquiere la estructura de un rumor y, en este sentido, la violencia trabaja con la irrealdad de

la realidad: la acción del poder dictatorial adquiere el semblante de un rumor, de acciones que se ejercen en lo no-visto, en “recintos secretos” de los cuales solo se puede hablar a partir del murmullo del “ellos”.

El hablante, pese a la ironía, se ubica del lado de los crédulos (“Saben de nuestra debilidad”). Ese posicionamiento, en lugar de regocijarse con la parodia o engolosinarse solo con la broma y la risa, le permite pensar en las implicancias del uso del lenguaje y las imágenes por parte de las apariciones:

La que se cree el sol y nos quema los ojos
Reina de todos los apagones
Desprotectora de los desprotegidos
Fosa común de los buscados. (114)

La Virgen aparece como la cara visible de la invisibilización forzada, apagón sobre otros fenómenos y manifestaciones presentes en el tiempo de la escritura del poema. La cuestión, entonces, añade una reflexión sobre un momento específico y su esfuerzo por troquelar los códigos disponibles. No se puede desatender el peso que la noción de “aparecida” adquiere en su época, y aun hasta en la nuestra. Junto a este apelativo se añaden otros que enfatizan la desconfianza: “Virgen del Neoprén / Señora del Simulacro” (113). Pero ese escepticismo va mucho más allá de lo verídico, por este motivo la Virgen aparecida es el cruento semblante de la “Fosa común de los buscados”. También otras voces de su tiempo reflexionan y denuncian un fenómeno afín. En 1983, por ejemplo, Nicanor Parra escribe sobre la condición de los detenidos desaparecidos: “De aparecer apareció / pero en una lista de desaparecidos” (s. p.). El cinismo y la ironía de Parra identifican un proceso metonímico que la fuerza dictatorial ejerce sobre los cuerpos y la posibilidad de mantener su existencia en un trueque semántico. Ante este escenario, en lugar de cerrarse sobre sí, la *Aparición de la Virgen* sale al encuentro de tales confecciones y disputa un espacio político en y desde el arte.

Además de los agentes de la irrealidad, además de la crueldad de la aparecida, el poema también enfatiza el rol del curador que propagó las

visiones de la Virgen. El tratamiento de Miguel Ángel y sus proyecciones aprovecha el propio nombre adoptado por el vidente: “Que te disparan cuando el Ángel lo ordena / La nube luminosa en el ojo de nuestras cámaras” (115). La mención del “Ángel” precisa cómo la imagen divina se subordina a los mensajeros o anunciantes que, en este caso, disponen de una verdadera parafernalia. Asimismo, se expresa la sospecha de un truco (como el cometa Halley, mencionado en otros versos) o despiste que obliga a mirar hacia el cielo: “Sospechosa, ante todo, de ser un truco publicitario más que una cita literaria / Como todo lo escrito con humo deja una estela de nada en el cielo” (119). La burla socarrona también cae en este punto para aquellos que dejan solo aire con su escritura, digamos más claramente: la mueca irónica en torno a la Virgen da un coletazo a la escena artística, entre truco y cita o contra la nadería de la escritura ligera. Más que una rencilla interna, sin embargo, lo que se plantea es un litigio en la forma en que se emplea la palabra. Por este motivo, como señala Adriana Valdés, la ironía de Lihn es producto también de una desconfianza hacia los usos enunciativos de poéticas mesiánicas; el poeta de la Aparición de la Virgen se aleja del omniabarcante canto nerudiano, del pequeño dios huidobriano o, incluso, de un cierto “yo” insuflado en Zurita (41). El espectáculo en torno a la Virgen da cuenta, precisamente, del archivo de imágenes y decires del que Lihn se preocupa, de “un mundo vuelto grotesca simulación”, como plantea Valdés (49).

Fig. 3. Portada de *La aparición de la Virgen* de Enrique Lihn.



El uso del lenguaje es directo en el poema, incluso bordea lo obvio. Se evidencia, por ejemplo, cuando junto a un cántico angelical, se ubica un devoto rezo de fieles con una conocida vociferación contra el régimen: “Gritan: Y va a caer” (130). Tal como señala Gonzalo Maier, frente a los usos retóricos dictatoriales, *La aparición de la Virgen* “ya no pretende camuflarse ni ser legible solo para iniciados políticos –y en esto el

poema se aleja de las narrativas alegóricas—, sino que apunta a elementos culturales comunes con los que el texto bordea el chiste y la burla” (148). Maier enfatiza que, en la ironía de Lihn —siguiendo las propuestas de Hutcheon— se evidencia una confrontación entre sentidos irresueltos pero comprendidos por una comunidad lectora, lejos de pretender surcar el problema con determinaciones preestablecidas (149). Se cuestiona, en este sentido, un uso del lenguaje críptico y se apela a un ironía dirigida, sin pretender caer de lleno en una pedagogía de la letra.

¿Qué sería, entonces, un uso político del lenguaje en el poema y la poética de Lihn? En “La parte aparte del arte”, el poeta señala que el arte “constituye la realidad”, pero de una manera singular: “Lo anima el ‘espíritu de negación’ de la realidad dada o de los prospectos. Hace así una política que difiere de la política de los políticos” (431). La ficción de la política opera, de todas formas, en torno otros mundos posibles, esa es su promesa. Entonces, ¿qué hace el arte? Lihn es claro: el arte inventa el presente (432). Ahí radica la política del arte para el poeta. La diferencia aristotélica de la historia y la poesía rezaba que, mientras la historia refería a lo que es, la poesía creaba lo que podría ser. Lihn invierte ese rol para dar lugar a una articulación que no es bloqueo del sentido o univocidad de una historia. Es una forma de difuminar esa visibilidad totalizadora del presente. Lihn, finalmente, concluye:

La censura ha diversificado las sutilezas del ‘mensaje artístico’; pero perpetuar un estado de censura, y un abuso de la ambigüedad, es bloquearse. Se impone la necesidad de pluralizar y socializar el arte renovándolo, pero en los términos masivos en que se plantea la necesidad colectiva de transformar la historia de este país antes de que se convierta, del todo, en el lugar inhabitable. (432-33)

¿Qué operación realiza, entonces, la poética de Lihn con esa imagen mediática de la Virgen? Tomar la imagen de la Virgen le permite al poeta sustraer una imagen de su tiempo presente. Frente a la ficción impuesta se presentan otras articulaciones de lo real, otras ficciones que hemos aquí estudiado desde su vínculo con la intermitencia de la aparición y con la

pesquisa en los propios proyectos escriturales. Contraria a la aparición que es un destello cegador, de cierta manera las escrituras mismas se vuelven la aparición de un lugar habitable, ya sea en los espacios aprehensibles de la memoria, ya sea en la aparición de la risa burlona que permite otros modos de decir y ver frente a la restricción. En lugar de estrellarse contra un muro de cal, la operación poética da lugar con su socarronería a la imagen blanquecina y saturada de la Virgen porque en esa obscenidad se deja entrever el dolor que se intentó aplacar.

4. APARICIÓN / DESAPARICIÓN

A fines de la década del sesenta, entre los pensadores franceses se presentó una controversia respecto de la verdad y la historia. Merleau-Ponty declara que “la Historia no confiesa nunca”, mientras que Sartre afirma que “la verdad de la Historia siempre termina por advenir”; estas formulaciones, parafraseadas por Alain Badiou, podrían ser reunidas según el mismo filósofo en una simple variación: “la Historia confiesa cuando los actores de esa historia se están muriendo” (42). Enrique Lihn no alcanzó a oír las confesiones del vidente, ni supo de las verdades aún irresueltas de lo que cubría la aparecida, escribió en su momento sobre lo que logró advertir en ese instante. El texto de Álvaro Bisama acompaña ese proceso escritural de la historia en el que la verdad podría llegar a confesar o advenir. Aunque, valga la broma imbécil, ni las confesiones cobran total credibilidad luego del fenómeno mediático de las apariciones. ¿Puede existir confesión de una trama nunca admitida plenamente en lo real o lo irreal? La verdad de la aparición como emblema es la paulatina aparición de la verdad aún contaminada entre realidad e irrealdad.

Por este motivo las apariciones resultan un problema de alcance mediático con derivaciones estéticas. Exigen de la visualidad, pero es a través de rumores y relatos que toman cuerpo. Ahora bien, mientras que las apariciones sobrenaturales convierten un elemento invisible en uno visible, la historia de las apariciones que hemos indagado las circunscribe,

más bien, como un fenómeno situado entre excesos de visibilidad y porciones arrojadas hacia lo no-visible. La distancia no devota de ambas escrituras trabaja sobre la segunda acepción para interrogar el fenómeno, cuya mirada resalta la maquinaria del poder para generar u ocultar imágenes. En un cruento tiempo de desaparecidos, de cuerpos ausentes con un duelo truncado, la aparición de una Virgen se exhibe como un desbalance delirante y, en tanto aprovechamiento mediático dictatorial, un espectáculo atroz. La negación de los desaparecidos encuentra su doble obsceno en el régimen de verdad que afirma una aparición.

Se comprenderá entonces la vuelta desde Bisama hacia Lihn, y viceversa. Si hay algo así como un mensaje o, más bien, una disputa sobre la decibilidad en Lihn, es a partir de la reconstrucción —no solo de la aparición de la Virgen o de la vida del vidente de Villa Alemana— que hace Bisama sobre el mismo poeta lo que nos permite comprender la deriva de un habla borroneada hasta un momento de legibilidad. El aspecto sintomático que se puede identificar en la literatura, su momento de aparición, es también una elaboración de narrativas que elaboran precedentes. El vínculo entre literatura y memoria, en este sentido, puede aún mantener un marco de referencia histórica y, asimismo, no quedar excluido de una comunicación con otras voces que reflexionan sobre problemáticas afines.

La diferencia en ambos proyectos escriturales radica en el tiempo de enunciación que, por razones obvias, configura una mirada e interés distinto. En Bisama la novela posee un motivo rememorativo, como reconstrucción o reescritura de la historia y el encuentro ineludible en dicho proceso (“No podemos pensar esos años sin él”) de la imagen del vidente. En Enrique Lihn las apariciones son imágenes que colman su tiempo y es la lucidez poética la que le permite comprender su actualidad, identificarlas como heraldos que informan sobre su tiempo presente. De cierta manera, el nombre de Lihn abre la posibilidad no solo del inevitable encuentro con el vidente en la memoria para el pensamiento de aquella época, sino que también promete la complicidad con la actividad literaria que ya pensó en el fenómeno. El *nosotros* que ha sido remarcado en las

obras se viste con este propósito. La claridad de Lihn y Bisama estriba en señalar una operación ficcional mayúscula en un fenómeno menor (en tono, más que en difusión) que otros hubieran obviado, desestimado o solo intensificado denunciando su falsedad.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, IGNACIO. “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos”. *Revista Chilena de Literatura* 82 (2012): 7-32.
- BADIOU, ALAIN. *El nihilismo contemporáneo: imágenes del tiempo presente*. Trad. María del Carmen Rodríguez. Vol. I. Buenos Aires: Amorrortu, 2021.
- BISAMA, ÁLVARO. *Ruido*. Santiago: Penguin Random House, 2012.
- . “La Virgen del Neoprén”. *Qué Pasa* 13 abr. 2012: 77.
- CATANZARO, GISELA. “Historia mineral: Ezequiel Martínez Estrada y los sentidos del telurismo. Interrogaciones sobre el método”. *Studia Politicae* 20 (2010): 87-95.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. “Apertura; la historia del arte como disciplina anacrónica”. *Ante el tiempo; Historia del arte y anacronismo*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. 31-97.
- . “La paradoja del fasma”. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*. Trad. Julián Mateo Ballorca. Vol. I. Cantabria: Sangrila, 2015. 17-22.
- . “Pregunta formulada”. *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Trad. Francoise Mallier. Murcia: Cendeac, 2010. 11-19.
- DOLAR, MLADEN. “On Rumours, Gossip and Related Matters”. *Objective Fictions: Philosophy, Psychoanalysis, Marxism*. Eds. Adrian Johnston, Boštjan Nedoh y Alenka Zupančič. Edinburgh: Edinburgh UP, 2022. 144-64.
- GLANTZ, MARGO. *Apariciones*. Ciudad de México: Alfaguara, 1996.
- JAMESON, FREDERIC. *Imaginario y simbólico en Lacan*. Trad. Alicia de Santos. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- LACAN, JACQUES. *Aún*. Trad. Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2016. Seminario 20.
- . *Los escritos técnicos de Freud*. Trad. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual. Buenos Aires: Paidós, 2017. Seminario 1.
- . “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”. *Escritos*. Trad. Tomás Segovia. Vol. I. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. 231-309.
- LEMEBEL, PEDRO. “La transfiguración de Miguel Ángel (o ‘la fe mueve montañas)”. *Loco afán: crónicas de sidario*. Santiago: LOM, 1996. 155-62.

- LIHN, ENRIQUE. “La aparición de la Virgen (1987)”. *La aparición de la Virgen y otros poemas políticos (1963-1987)*. Santiago: Ediciones UDP, 2012. 111-30.
- . “El fantasma como metáfora”. *¿Qué nos ha dado con Kafka? Crónicas, ensayos y otras intervenciones sobre literatura, arte y política (1955-1988)*. Santiago: Overol, 2020. 60-61.
- . “La parte aparte del arte”. *Textos sobre arte*. Eds. Adriana Valdés y Ana María Risco. Santiago: Ediciones UDP, 2015. 430-33.
- LÓPEZ, PAZ. *Velar la imagen figuras de la piedad en el arte chileno*. Santiago: Mundana, 2021.
- MAIER, GONZALO. “Nuestra Señora de la Seguridad Nacional: ironía y comunidad en ‘La aparición de la Virgen’, de Enrique Lihn”. *Caravelle* 107 (2016): 147-58.
- MONTALBETTI, MARIO. “El límite del poema”. *L/E/N/G/U/A/J/E/o* 2 (2019): 60-76.
- MURCH, WALTER. *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Trad. Arantxa Aguirre. Madrid: Ocho y medio, 2003.
- OYARZÚN, PABLO. “Parpadeo y piedad”. *Arte, visualidad e historia*. Santiago: Ediciones UDP, 2015. 260-82.
- PARRA, NICANOR. *CHISTES PARrA DESORIENTAR A LA POLICÍA. De Poesía política (Bruguera, 1983)*. Ed. Constanza Martínez, Luz Ángela Martínez, Andrés Valera y Javier Bello. *Retablo de la literatura chilena*, <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/chistes/chistes.html>>.
- POLGOVSKY, MARA. “La cita bíblica: iconoclasmo y sacralidad en la estética de ‘avanzada’”. *Ensayo sobre artes visuales; prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Vol. III. Santiago de Chile: LOM, 2014. 133-76.
- QUIGNARD, PASCAL. *Abismos. Último Reino III*. Trad. Carlos Schilling. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015.
- RANCIÈRE, JACQUES. “La imagen pensativa”. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2008. 105-27.
- RÍOS, VALERIA DE LOS. *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*. Santiago: Hueders, 2015.
- ROJAS, SERGIO. “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”. *Revista Chilena de Literatura* 89 (2015): 231-56.
- ROJO, GRINOR. “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido*, de Álvaro Bisama”. *Taller de Letras* 57 (2015): 175-94.
- TYRRELL, G. N. M. *Apariciones*. Trad. Juan Rojo. Buenos Aires: Paidós, 1965.
- VALDÉS, ADRIANA. “El sarcasmo de la inteligencia crítica: una escena y varios fragmentos”. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Santiago: Palinodia, 2008. 7-46.
- ŽIŽEK, SLOVOJ. “Del síntoma al *sinthome*”. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Nuñez. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. 87-122.
- . Prefacio. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 2000. 9-12.

