



Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones en la poesía chilena

Poetics of Visual Image. Familiarities and Migrations in Chilean Poetry

Jorge Polanco Salinas*
Universidad Austral de Chile
jorge.polanco@uach.cl

DOI: 10.5281/zenodo.1256159

Recibido: 20/03/2018

Aceptado: 14/05/2018

Resumen: El presente artículo aborda las prácticas visuales en la poesía chilena en tres planos de discusión estética. En primer lugar, propone una conceptualización analítica previa de la imagen visual como una forma de legibilidad de prácticas de escritura poética. En segundo lugar, establece una revisión *problemática* del giro visual en la poesía chilena, esbozando una interpretación de la historiografía literaria fuera de los marcos de la lectura lineal y progresiva. En tercer lugar, el artículo plantea una mirada sintética y no exhaustiva acerca de las migraciones y familias visuales, como instancia de legibilidad acerca de prácticas poéticas que incorporan la visualidad en la escritura. A partir de estos tres ámbitos, deseamos señalar una discusión filosófica en torno a la relación entre imagen y texto *a través* de la poesía chilena.

Abstract: This article tackles the visual practices in Chilean poetry in three planes of aesthetic discussion. At first, it proposes a previous analytic conceptualization of the visual image as a form of legibility of poetic writing practices. In second place, it establishes a *problematic* revision of the visual turn in Chilean poetry, outlining an interpretation of literary historiography outside the frameworks of linear and progressive reading. In third place the article presents a synthetic and non-exhaustive view of migrations and visual families, as an instance of legibility about poetic practices that incorporate visuality in writing. From these three areas, we wish to point out a philosophical discussion about image and text based on Chilean poetry.

Palabras clave: Poética; Imagen visual; giro visual; migraciones y familias visuales.

Keywords: Poetic; visual image; visual turn; migrations and visual families.

* Chileno. Doctor en Filosofía, Mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Docente del Instituto de Filosofía, Universidad Austral de Chile. Autor de los libros de ensayo: *La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn*. Universidad de Valparaíso/ Ril editores. Santiago, 2004. *La voz de aliento. Reflexiones sobre poesía y testimonio*. Inubicalistas: Valparaíso, 2016, entre otras publicaciones.

1.- Imagen y discurso

En las primeras páginas de *Eugenio Tellez, descubridor de invenciones* (1988), Enrique Lihn describe el clima opresivo del discurso de las artes visuales, similar al tono de la dictadura chilena (1973-1990). Sin mencionarlo, está apuntando a la discusión en torno a la *Escena de Avanzada* -tal como la denominó Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones* (1986)- y a sus discursos que homogeneizaban las prácticas, en pos de una vigencia modernizadora del arte. Esta observación de Lihn es similar a otro texto suyo de 1983 “Disfraz versus uniforme” incluido en *El circo en llamas* de 1996, en que diferencia entre el disfraz del uniformado, portador del orden de las armas, y el disfraz carnavalesco, portador de símbolos y deseos. Aun cuando en el breve ensayo sobre Tellez el poeta se suma como uno más de los productores belicosos de los discursos sobre el arte, declara que desea librarse de las “jergas especializadas” y “sus efectos de profundidad” que traen consigo un “reemplazar la imagen por la palabra y la palabra por la teoría”¹. Mirada desde el presente, esta tríada mencionada por Lihn propone una interesante sugerencia acerca de la relación entre discurso y prácticas artísticas. Leyendo la frase al revés, no solo la imagen puede, y fue, reemplazada por los enunciados, sino también éstos han sido afectados por la imagen. Si bien la crítica soterrada de Lihn a Nelly Richard es aguda, la relación entre imagen, palabra y teoría, por otro lado, da cuenta en esos años de la imposibilidad interpretativa de Richard de aquilatar la introducción de la imagen visual en la poesía chilena, en la medida en que la discusión estaba asentada en las polémicas dictatoriales de la ruptura artística. Sin embargo, lo llamativo es que a su vez Enrique Lihn en cuanto poeta, crítico literario y visual, tampoco revisa las coordenadas que ponen en cuestión la escena de Richard; es decir, las persistencias y sutiles desplazamientos de la palabra poética hacia la imagen visual que implican otras formas de legibilidad, distintas a la escena de la modernización y los cortes. A pesar de que las prácticas de la escritura poética acusaban recibo de la fragilidad de las relaciones entre los códigos de significación, en la compilación de la crítica literaria de *El circo en llamas*

¹ LIHN, Enrique. *Eugenio Tellez, descubridor de invenciones*. Santiago de Chile: Ograma. 1988, sin numeración. Como señala la solapa, el texto fue escrito en 1987.

editada por Germán Marín, no existe ningún texto de Enrique Lihn dedicado a los importantes trabajos de Guillermo Deisler, por ejemplo. Aun cuando Lihn leyó de manera ejemplar la escritura de Juan Luis Martínez, al parecer la discusión de época –siguiendo su texto sobre Tellez– persiste en los lindes del escenario uniformado de la avanzada. En el mismo periodo en que las artes visuales se desplazaban hacia el discurso, en la poesía las palabras *enfaticaban* la visualidad. Varias agrupaciones poéticas llevaban a cabo desde los años sesenta –incluso antes– una ampliación hacia las imágenes visuales, como puede observarse en el grupo *Cinema* de Valparaíso, *Trilce* de Valdivia o *Tebaida* del norte grande, entre otros colectivos artísticos que el poeta conoció. En lugar de la lectura progresiva implícita de la “avanzada”, estas relaciones en la poesía chilena contienen retornos, persistencias, rupturas y saturaciones visuales que requieren de una relectura desde el presente.

Visto así, el traslape entre imagen, palabra y discurso –parafraseando a Lihn– implican efectos de un fenómeno del lenguaje que estaba produciéndose no solo en la escena metropolitana de las artes. En cierta medida, Lihn sugiere este deslizamiento al hacer notar el carácter claustrofóbico que generaba la dictadura; pero más importante aún, muestra *en obra* la ‘polución’ de las imágenes visuales y literarias a través de la práctica poética y sus lecturas teóricas, que extienden los linderos de los géneros y disciplinas. Gracias a su labor docente en el Departamento de Estudios Humanísticos y a las traducciones de Ronald Kay, el poeta conoció los textos de Walter Benjamin y otros referentes críticos que incorpora en sus ensayos. En los mismos años representa sus personajes en el escenario, ilustra sus poemas y comienza la elaboración de un cómic, entre otros recursos que insisten en la ampliación poética a diversas esferas del lenguaje.

No se trata de exigirle a Lihn, en todo caso, una teorización y una lectura histórica imposible, sino de mostrar cómo el declive de las bellas artes por la reproducción técnica había desbordado las imágenes, inclusive en los mismos textos del poeta. La introducción de las imágenes visuales en la poesía ofrece diversas coordenadas de lectura hacia el pasado. Por cierto, estamos hablando desde el presente, desde otro momento de la recepción. Hoy la discusión sobre las imágenes resulta moneda corriente. Bajando el tono al dramatismo de la proclama de ‘la muerte del arte’, Hans Belting observa que, en la actualidad, las imágenes se expandieron de tal forma que ya no solo

competen a la historia del arte². Para que hayan emergido en los años noventa los *Estudios Visuales*, se necesita una constatación previa: la relevancia que adquirieron las imágenes en su uso, multiplicidad y en la conformación de la experiencia (delineada por Walter Benjamin a través de los ejes del tiempo, espacio y materialidad³). Así, las relaciones entre la imagen y texto implican un desarrollo que alumbró modos de uso y objetos de estudios acerca del pasado, reelaborando a su vez la recepción desde el presente. Es lo que puede apreciarse, por ejemplo, en la curatoría de George Didi-Huberman en el montaje de *Soulèvements* (2016). Las prácticas de las imágenes que implican la sublevación, pueden rastrearse en diversos momentos y lugares de la historia de los pueblos; el montaje de la exposición conforma una relectura del pasado, a partir de trabajos de resistencias que se comportan como luciérnagas frente al carácter ominoso de la opresión en “tiempos oscuros”⁴. Siguiendo esta forma de trabajo a contrapelo, las investigadoras Nicole Cristi y Javiera Manzi recogen la *resistencia gráfica* de la dictadura en Chile, distanciándose de la idea recibida del apagón cultural y el silenciamiento del trazo⁵. De igual modo, las prácticas de escritura de cierta parte de la poesía chilena indican un *pensamiento en obra* a través de la introducción de la visualidad, que conjuga de manera sutil la escritura poética con las alusiones políticas.

No es necesario que exista la sanción de algo así como una *tradición* de ‘poesía visual’, tampoco una conceptualización establecida de antemano a

² Ver: BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz: Madrid, 2010; y Belting, Hans. *L’histoire de l’art est-ell finie?* Folio, Paris, 2013, pág. 14. En especial, véase el capítulo “Thèses sur les tâches actuelles de la recherche en art”, pp. 66-75.

³ Ver: BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (tercera redacción) Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Obras Libro I vol. 2, Madrid: Abada, 2008. Especialmente, la cita de Valéry que abre el texto y el apartado III.

⁴ George Didi-Huberman montó la exposición en Paris, Barcelona y Buenos Aires de acuerdo a 5 ítems de sublevaciones; esto es, cinco fragmentos articulados de manera anacrónica y que gracias al montaje permiten observar cómo los seres humanos se oponen -de alguna u otra manera- a las dominaciones. Ver los catálogos de las exposiciones: DIDI-HUBERMAN, George. *Soulèvements*. Paris: Gallimard/ Jeu de Paume, 2016. *Sublevaciones*. Buenos Aires, Eduntref/ Muntref, 2016. Entre estos dos catálogos citados, existen diferencias no solo en cuanto al volumen de la edición y los estudios incorporados (la edición francesa es mucho más amplia), sino más importante aún: la edición de Buenos Aires -tal como la exposición misma- intenta situarse en el ámbito latinoamericano por medio de la selección de las imágenes.

⁵ Ver: CRISTI, Nicole y MANZI, Javiera. *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile*. APJ-Tallersol. Santiago de Chile: Lom, 2016.

partir de la intencionalidad de los artistas, como si fuera requisito tener ‘plena conciencia’ de la labor poética para que pueda llevarse a cabo una interpretación por medio de las imágenes visuales. El trabajo de Enrique Lihn es interesante al respecto: posible de investigar en los diversos momentos en que desarrolla su escritura en relación con la visualidad. Primero, como estudiante de bellas artes, ilustrador de revistas, periódicos y libros; luego, como crítico amateur de arte, becario de museología y crítico literario; y, sobre todo, en su última etapa, cuando Lihn - aparte de cultivar la imagen literaria en relación con las artes visuales y practicar el recurso del *écfrasis*-estaba *integrando* en su escritura las imágenes visuales, el cómic, las ilustraciones y el espectáculo, como formas de cuestionar inteligentemente la uniformidad del discurso dictatorial (subrayamos el gerundio porque, lamentablemente, murió en una edad de intensidad creativa). Observando los textos de Lihn, al parecer el poeta no se pensó haciendo “poesía visual”, sino más bien *incorporando en obra* las diversas pulsiones artísticas de su trabajo poético y plástico.

El desplazamiento, incidencia o insistencia de las imágenes visuales en la escritura poética, conforma prácticas que exceden las delimitaciones de géneros, disciplinas y, especialmente, conceptualizaciones ya instauradas. Para citar uno de estos descalces, los primeros poemas visuales de Vicente Huidobro fueron publicados en Santiago de Chile en 1912 antes que este procedimiento haya quedado registrado en Francia como ‘caligramas’ en el libro de Apollinaire de 1917. No se trata de determinar la originalidad poética, menos aún de buscar una supuesta pureza de las obras, sino de un sutil y complejo desplazamiento que se desenvolvía al mismo tiempo en diferentes países –especialmente en escrituras que incorporan la vanguardia- que requiere de otras exigencias de análisis. La ‘cultura visual’ que comienza a enfatizarse en la poesía chilena contiene diversos ejercicios y concepciones poéticas desplegadas en momentos históricos precisos que barruntan expectativas políticas, asimilación de las materialidades, procesamiento de técnicas de imágenes y escrituras, exploración de soportes, confluencias colectivas y singulares de concepciones poéticas, soluciones formales frente a la precariedad de los medios, entre otros aspectos que se pueden discernir en el ejercicio poético. Esta sobredeterminación estriba en una delicada articulación -parafraseando el apunte de Federico Galende a Nelly Richard

en la conversación de *Filtraciones*⁶- entre la pretensión de homogeneidad de los discursos y la heterogeneidad de las prácticas.

La necesidad de instaurar figuras que se incorporen en el lenguaje puede sobrepasar los enunciados que limitan o jerarquizan las taxonomías de los géneros o disciplinas. Esta es la diferencia que Erich Auerbach aprecia entre Platón y Aristóteles en su estudio *Dante, poeta de mundo terrenal*. A pesar de expulsar a los poetas de la polis, Platón alcanza una plasticidad que amplía la potencia figurativa de la lengua griega (y no solo de ella). Según Auerbach, el impulso poético de Platón brilló por milenios, mientras que Aristóteles encasilló y limitó estas posibilidades al dejar “lo ininteligible como meramente accidental”⁷. En otros términos, leyendo estas observaciones de Auerbach desde la actualidad, las prácticas poéticas implican una capacidad figurativa que pueden dislocar el discurso que lo delimita o distribuye en un plano inferior. La carga del lenguaje tensiona, intensifica y sobrepasa la síntesis discursiva. Sin embargo, visto desde otro ángulo en favor de Aristóteles, también la conceptualización y discernimiento de los procedimientos produce nuevas prácticas artísticas. A diferencia de esta afirmación de Auerbach, entendiendo la relevancia y sutileza de su estudio, la dilucidación que Aristóteles lleva a cabo en *La Poética* ha configurado modos de uso vigentes hasta hoy. Los cuestionamientos, por ejemplo, de Raúl Ruiz y Bertolt Brecht a nociones de la tragedia en la recepción aristotélica (el cuestionamiento al conflicto central y a los efectos de reconocimientos e identificación, respectivamente⁸), proceden de la incorporación y vigencia de

⁶ GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Santiago de Chile: Arcis/Cuarto Propio. 2007. p. 195

⁷ AUERBACH, Erich. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Acantilado: Barcelona, 2008.p. 20

⁸ En “Crítica de la Poética de Aristóteles”, Brecht plantea su reserva a la catarsis basada en la *identificación* que los actores buscan provocar en el espectador, y en esa medida –aunque no lo dice explícitamente en este breve texto, pero se desprende de otros también referidos al teatro- este último pierde su capacidad crítica y, por ende, transformadora; Brecht sostiene que “definimos una dramática como aristotélica cuando provoca esa identificación (...) el singular acto psicológico se realiza de manera muy diferente a través de los siglos”. BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2010, p. 19. Por ende, si bien Brecht establece una dramática aristotélica, no es lo mismo exactamente que lo discernido en su época por Aristóteles, en la medida en que responde a un contexto distinto; es decir, la identificación individualista del capitalismo avanzado diverge de la identificación que producía la tragedia griega. En cuanto a Raúl Ruiz, en el capítulo “Teoría del conflicto central” de *La poética del cine*, el cineasta afirma que “me temo que la teoría del conflicto central no sea otra cosa que aquello que la epistemología llama un ‘concepto depredador’: un sistema de ideas que devoran toda otra idea susceptible de restringir su radio de acción.

recursos expresivos legados por el discurso filosófico, aunque hayan sido domesticados, en este caso, por el cine hollywoodense. Por un lado, la legibilidad de la situación histórica de la lectura incita ciertos modos de trabajo y, por otro, las críticas a las delimitaciones conceptuales y procedimentales despliegan nuevos *ejercicios en obra*.

La compleja configuración entre prácticas y enunciación indica las reservas que son relevantes de contemplar respecto del trabajo con las imágenes. En primer lugar, esta mirada hacia el pasado construye una narración; teniendo en cuenta esta legibilidad, el lector precisa aquilatar la singularidad de cada poética, a la que se suma la perspectiva de una historia que a menudo es discontinua y heterogénea. Es necesario comprender el desplazamiento de la poesía chilena a la imagen visual en este contexto de un *pensamiento en obra*, anterior inclusive en algunos casos a la conceptualización, permitiendo al mismo tiempo una lectura situada en el presente. A la manera de muchas 'obras' de poesía, la interpretación requiere entonces de una puesta en escena del montaje, sin la pretensión progresiva de una versión lineal de la historia. En este texto proponemos problematizar y darle un contenido a la imagen visual a través de la poesía como una forma de relacionar escrituras que ya por sí mismas despliegan poéticas heterogéneas, relevantes de abordar desde el punto de vista estético y político. Con todo, nuestra intención no consiste en transportar una denominación, sino permitir un enfoque analítico de ciertos trabajos de escritura que aporten una ampliación de los estudios poéticos y filosóficos acerca de un fenómeno de largo alcance respecto del lenguaje. Las 'alteraciones' que las imágenes visuales desenvuelven en cada escritura ofrecen una lectura excesiva, desafiante y siempre vuelta recomponer, como las tareas imposibles con las que Juan Luis Martínez juega con los lectores en *La nueva novela* (1977).

Incluso si sabes que los orígenes de esta teoría se hallan en Henrik Ibsen y Bernard Shaw, y que ella proviene del mismo Aristóteles". RUIZ, Raúl. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000. p23. Entre todas las consecuencias que constituye esta práctica que afecta al cine, lo relevante para que lo que estamos abordando, es que se conforma –según Ruiz– como un sistema normativo que no solo se da en el cine norteamericano, sino que se amplía en sus procedimientos y efectos a otros centros creativos del planeta.

2.- Prácticas de la imagen

Antes de avanzar, es preciso dilucidar lo que entendemos por imagen visual. Para delimitar este término, se requiere contrastarlo con la imagen literaria. Como hemos señalado en otros textos⁹, esta última indica la imagen lingüística comprendida en el uso literario de las palabras; tiene una motivación estética y puede observarse con mayor precisión -según la tradicional clasificación de Ezra Pound- en la *fanopeia*, donde el estilo poético *carga* la imagen lingüística que suscitan las palabras, por sobre la *carga* de los giros contextuales e irónicos (*logopeia*) o la *carga* en la música del verso (*melopeia*)¹⁰. En la poesía chilena podemos apreciar estos estilos clave en ejemplos paradigmáticos: la poesía de Jorge Teillier, por ejemplo, enfatiza la *fanapeia*, Rodrigo Lira la *logopeia* y Gabriela Mistral la *melopeia*. Hay muchos otros poetas chilenos que pueden vincularse a esta división. Sin embargo, es preciso hacer notar que -como señala Pound- los poetas ocupan los tres aspectos, pero sus estilos o poemas tienden a cargar un aspecto sobre otro. La imagen visual, en cambio, *carga* la mirada en la materialidad de la iconografía. Por cierto, todas las imágenes y signos se miran, pero en la disposición hacia la materialidad prevalece un gesto que explicita el lugar de la mirada, pues el montaje de los recursos juega un papel fundamental en esta elaboración artística. El concepto de imagen visual incorpora elementos provenientes principalmente de las artes visuales, donde la mirada recae más que en el significado de las letras en la materialidad y los soportes.

En las prácticas de la poesía chilena, estas imágenes pueden dividirse al menos en tres, entre otras posibles:

⁹ Un primer acercamiento a esta conceptualización la realizamos en el Congreso de la ACHIF, Valdivia, 2017, y en el texto "Imagen visual y montaje político. Martínez, Torres y Sciolla", incluido en el número especial "Image and Poetry in Latin America" en Revista *A Contracorriente*. North Carolina State University, 2018; así como en el libro *Juan Luis Martínez, poeta apocalíptico*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2018.

¹⁰ Pound, Ezra. *El arte de la poesía*, México D.F: Joaquín Mortiz, 1970. p.37, y la lectura de Andrés Claro sobre estas formas de significación poética en Pound, en el capítulo "La ejemplaridad de un último 'caso histórico': la poética de la traducción de Ezra Pound", en *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la 'tarea del traductor'*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2012.

1.- *Poema visual*: el poema que *carga* el sentido a partir de la materialidad de la imagen. Entre los usos de estas formas de escritura, pueden destacarse las letras que incorpora Ludwig Zeller en diversos libros, como en *Los placeres de Edipo* de 1968 o *Preguntas a la médium y otros poemas* (fig.1). También puede verse en los collages y las tarjetas postales de Guillermo Deisler (fig.2), en los poemas visuales de Gregorio Berchencko de su libro *Knock Out* (1971) o en los *Poemas Pintados* de Vicente Huidobro. En la mayoría de los casos, resalta el soporte material en que se introduce la imagen.



Fig. 1. Ludwig Zeller: Letras



Fig. 2. Guillermo Deisler: "Collage a 1998". 21 x 29.

2.- *Poema objeto*: el poema que carga el sentido incorporando un objeto de modo tal que éste es poetizado. En este caso, los ejemplos más conocidos son los *Artefactos visuales* de Nicanor Parra (muy similares a los de Joan Brossa), el anzuelo o la bandera de Chile incluidas en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez.



Fig.3. Nicanor Parra: artefacto visual

3.- *Libro-objeto, libro de arte o revistas de arte*: es el libro o revista que como tal se transforma en un trabajo poético de carga de sentido. En estos casos, más allá del conocido libro *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, también son interesantes los libros de Guillermo Deisler, como la onomatopeya *¡GRRR!* (1969) o *Personajes de mi ciudad* (1964), con grabados de Deisler y textos de Rolando Cárdenas. Así como la revista *Manuscritos* (1975), dirigida por Cristian Hunneus, editada por Ronald Kay, visualizada por Catalina Parra, entre otros colaboradores. O la caja de naipes *Cartas al azar*, reunida por María Teresa Adriasola y Verónica Zondek, compuesta de poemas e ilustraciones. Pero quizás el más extraño de todos estos trabajos, es la publicación *Las Ferreterías del Cielo* de Arturo Alcaayaga Vicuña, elaborada en la cárcel de Valparaíso



Fig. 4. Juan Luis Martínez: La bandera de Chile

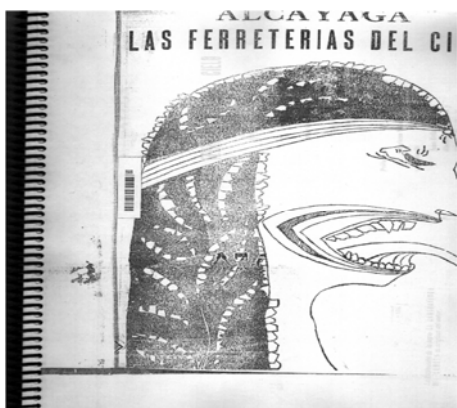


Fig. 5. Arturo Alcaayaga Vicuña: *Las Ferreterías del cielo* (Portada fotocopiada)

entre 1948-1954, y publicado en 1955 con tipografía creada por los presos. Es tan difícil de conseguir que solo puedo mostrar en este artículo una fotocopia de la portada (fig. 5).

Una cuarta posibilidad, que rebasa el estudio que estamos llevando a cabo, es la *escritura expuesta*; es decir, el grupo de prácticas descritas por Pedro Araya - a partir de Armando Petrucci- como el trabajo con los signos y letras usados como imagen en la ciudad¹¹. Lo interesante de esta última categoría es que constituye la apertura a objetos de estudios que desbordan la reflexión *entre* la poesía y el arte urbano, casi desvaneciendo los linderos de los géneros. Por ejemplo, las prácticas visuales de la lira popular, las exposiciones del *Quebrantahuesos*, las acciones del grupo CADA y Cecilia Vicuña, ente otros. Este trabajo con las imágenes significa entender la ciudad como soporte virtuoso de polución visual.

Al modo de *La Enciclopedia china* de Jorge Luis Borges, hay que considerar estas taxonomías como convencionales y, por ende, provisorias; se ajusta al tiempo histórico y a la sociedad donde se elabora. Esta división de la imagen visual puede revisarse y ponerse en discusión en cuanto conforma subcategorías analíticas; no son esenciales ni exhaustivas. La imagen digital, por ejemplo, requiere de nuevas formas de interpretación, en consonancia con sus peculiares soportes y usos. Lo fundamental consiste en que, a través de esta breve repartición de la imagen visual, se ofrece una ampliación estética y una legibilidad de prácticas poéticas diversas, además de permitir un primer acercamiento a un archivo inexistente. Al parecer, el ‘mal de archivo’ en este caso en Chile no consiste en una sobredosis de registros, sino en la ausencia e inclusive indiferencia del Estado frente a la data y rememoración¹². Por lo tanto, en una desidia institucional acerca de su potencia política.

¹¹ ARAYA, Pedro “Marcas expuestas, poéticas contestatarias. Escrituras en el espacio urbano chileno” en Teresa Orecchia-Havas (dir.), *Les villes et la fin du XX ème. siècle en Amérique Latine : Littératures, cultures, représentations*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 435-454. Especialmente, p.443.

¹² A diferencia de lo que plantean Cristi y Manzi respecto del trabajo archivístico del Tallersol y la APJ (Agrupación de Plásticos Jóvenes), cuyos esfuerzos particulares de conservar los documentos –vale decir, la entereza de los integrantes de estas agrupaciones- posibilitaron la creación de un archivo de la memoria de la resistencia, en los registros de la imagen visual

3.- Giro visual en la poesía chilena

En la escritura de la poesía chilena del siglo recién pasado, se enfatiza el uso de la imagen visual en relación con la imagen literaria. Si bien varios poetas de los sesenta comenzaron a volcarse hacia la visualidad en el trabajo de la escritura -antes incluso que se haya denominado a este desplazamiento como “giro visual” en el ámbito de los *Estudios visuales*¹³- ha prevalecido una interesante ambigüedad sobre el concepto de imagen, precedida en la práctica por la escritura vanguardista. Este ‘equivoco’ ha permitido el desarrollo de poéticas heterogéneas, sin la rotulación delimitada necesariamente por el término “poesía visual”; usos que experimentaron –y todavía experimentan- con distintos recursos expresivos ante la falta de nombres que uniformicen estas prácticas. En lugar de establecer una denominación ya instaurada de ‘poesía visual’, nos parece relevante una ampliación del concepto hacia la imagen visual como legibilidad de escrituras todavía no estudiadas de manera suficiente, incluso en términos propedéuticos y analíticos. Hasta el momento no hay, por ejemplo, una antología de ‘poesía experimental’ o ‘visual’ chilena; tampoco una interpretación acabada sobre un supuesto canon que permitiría a su vez una oposición crítica a dicha elección, menos aún un archivo que reúna estas prácticas en un registro. Existen, por cierto, estudios sobre prácticas visuales, pero no un *panorama* consolidado de autores, problemas y debates que suelen conformar en la crítica un canon y una tradición, a pesar de las reservas y cuestionamientos que tienen desde ya estos términos. No solo los poetas de los sesenta experimentaron con referentes visuales y alusiones a los objetos de la sociedad de masas (según Carmen Foxley y Ana

no se ha creado una documentación panorámica de época. Sí existen algunos archivos exhaustivos y privados como el de Guillermo Deisler, que permiten un estudio acabado de la obra del artista. Por ahora, el Cedoc (Centro de Documentación de La Moneda) y Memoria Chilena de la Dibam son los espacios institucionales más importantes sobre “poesía visual chilena”. Registros todavía inacabados y que están articulándose, pero que sirven como primera instancia de investigación. Considerando el aumento de los estudios visuales sobre literatura chilena, esta despreocupación institucional ha ido modificándose lentamente. Según Cristi y Manzi, siguiendo a Derrida, la compulsión del archivo remite a la promesa de un retorno imposible. Ver: *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile*. APJ-Tallersol. p. 24. Fenómeno que es suplido en poesía por *libros archivo* que mencionaremos más adelante.

¹³ Ver esta discusión en torno a los términos y sus implicancias en el contexto alemán y anglosajón, en la correspondencia pública entre Boehm y W.J. Mitchell en *Filosofía de la imagen*, GARCÍA VARAS, Ana (ed), Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

María Cuneo, estos poetas amplían y problematizan el concepto de texto¹⁴); en la primera parte del siglo veinte también existieron escrituras poéticas que introdujeron la imagen visual. Sin embargo, en una primera revisión basada en textos conocidos, se puede observar un asentamiento cada vez más amplio de los procedimientos visuales como forma de trabajo, principalmente en relación con los formatos, soportes y alusiones. Incluso, a diferencia del denominado ‘apagón cultural’, en la dictadura chilena el montaje de la imagen visual sirvió como respuesta subversiva, desarrollando también una resistencia gráfica en la poesía. Vale decir, si bien ya Huidobro había llevado a cabo sus poemas visuales (1912-1913) y *Poemas Pintados* (1918-1925) en las primeras décadas del siglo veinte, este trabajo entre imagen y texto se acentuará en la segunda parte del siglo, como insistencia poética y política de una conmoción de la experiencia visual asimilada en el plano de la escritura.

Si bien no es posible establecer, por ahora, una historia de la imagen en la poesía chilena, señalaremos algunas *marcas visuales* y problemas sobre la legibilidad de estos registros. La mirada a las prácticas ayuda a no enfocarse bajo la preeminencia de orígenes fundacionales, aunque sus señas estén todavía delineadas con nombres de autor (o si se prefiere, con autorías de archivo como formas de clasificación). Al apuntar a ciertas *marcas y no hitos*, intentamos consignar los despliegues de principios constructivos atravesados por emergencias de la visualidad, recurrentes en algunos casos como procedimientos artísticos, trabajos de experimentación, crisis expresivas e incidencia política, saliendo de la versión progresiva y lineal de la historia. La observación de Claudio Galeno en “Deisler, liberando onomatopeyas”¹⁵, respecto de cierto olvido sobre el trabajo visual de este poeta, guarda relación con el problema del archivo y la conceptualización de la historia artística. El trazado de las periodizaciones abre una discusión sobre la forma de hacer visibles las prácticas y el lugar desde donde se plantean las delimitaciones. Según Galeno, en comparación con la primera etapa del trabajo del poeta:

¹⁴ FOXLEY, Carmen y Cuneo, Ana María. *Seis poetas de los sesenta*. Santiago de Chile: Universitaria, 1998, p.10.

¹⁵ GALENO, Claudio. “Deisler, liberando onomatopeyas. Antofagasta, 1967-1973”, en *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80*. Vol. IV. Santiago de Chile: Lom/Centro Cultural La Moneda, 2015.

“la crítica Nelly Richard, tiempo después, se refirió a la transcripción en el ámbito cultural chileno de la transición, en la idea del cruce de fronteras, migraciones de identidades, hibridaciones de conocimientos, que reformulaba lugares, clases, géneros y saberes, anulando la tendencia a la clasificación, a la delimitación, pero fundamentalmente reconociendo ‘la fuerza extrañante de lo desclasificado, de lo inclasificable’ (Richard, 152-154); una operatoria que Deisler anticipó, al fusionar formas de producción, entre grabados y poesía visual con la edición, diseño y manufactura de publicaciones y piezas gráficas. En ese sentido, las creaciones de Deisler fueron un ente unificador de diversas manifestaciones artísticas en la sociedad chilena, incluida la cultura popular”¹⁶.

En esta historia de anticipaciones existen lagunas, silencios y omisiones. Pero también una perspectiva compleja acerca de los marcos de lectura. Es relevante que este olvido se repita en la lectura de Miguel Valderrama sobre Eugenio Dittborn en *La aparición paulatina de la desaparición en el arte* (2009) al comparar definiciones estables de la “literatura” y el trabajo del artista, delimitando implícitamente la escena de las artes visuales en el ámbito capitalino. En ninguna ocasión, sobre todo en lo que se refiere al arte postal, Valderrama menciona por ejemplo a Guillermo Deisler (entre otros poetas de la ‘escena nortina’). La estabilidad de ‘la literatura’ implica leerla como enunciado o discurso; el libro termina con una cita de Zurita de 1979 como referente de la ‘literatura’ como *ego sum qui sum* (soy el que soy)¹⁷, sin dar cuenta de la labilidad que, con anterioridad, las imágenes visuales en la escritura poética habían comenzado a desplegar y desfigurar el concepto de ‘literatura’ y, por ende, de la artes, que ya puede atisbarse en la dislocación del ejercicio subordinado entre ilustración y texto en los libros facturados por Deisler. Con todo, lo más sugerente del libro de Valderrama consiste precisamente en la discusión sobre la ceguera entre literatura y arte. En este trazado de mutuo desconocimiento, es relevante sopesar cómo los parámetros de la *escena* de Richard han implicado un deslinde *estable* de las prácticas visuales; la figura de la ‘escena’ concita una lectura sin discusión a largo plazo sobre el archivo y, como uno de los efectos de esta carencia, el establecimiento rápido de un panorama concentrado en el escenario metropolitano, que tácitamente consigna -como barrunta Galeno- un

¹⁶ GALENO, Claudio. “Deisler, liberando onomatopeyas. Antofagasta, 1967-1973”. p. 17.

¹⁷ VALDERRAMA, Miguel. *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago de Chile: Palinodia. 2009, p. 82.

deslinde de la ‘impura’ cultura popular y la reducción implícita del término ‘literario’ y ‘arte’. Las prácticas colectivas que desarrollaron los poetas que comenzaron a trabajar la imagen visual implican una influencia insospechada en términos de filiaciones. Por ejemplo, Galeno sugiere las relaciones entre el libro *Knock-out* (1973) de Gregorio Berchenko y los trabajos de Juan Luis Martínez publicados en 1977 y 1978¹⁸. La interpretación lineal implica una lectura de sutura y progreso que las inesperadas migraciones visuales ponen a prueba.

Para comprender el significado del énfasis visual, se requiere poner en juego otros parámetros a la supuesta modernización del arte. Primero, la discusión en torno a la interpretación histórica de la imagen debe contemplar los efectos de acumulación. Esto quiere decir que, por una parte, existe una serie de obras visuales en poesía que ya por sí mismas implican una recarga de la visualidad. En el nivel de los efectos e incidencia de estos trabajos -extenso de detallar-, podría plantearse una validación de la ampliación de la imagen visual. Sin embargo, el supuesto giro visual de la poesía no consiste tanto en una circunscripción de obras y autores como una sobredeterminación de época¹⁹. La legibilidad del concepto de poesía visual aparece recargada socialmente. En relación con el poeta Joan Brossa, Klaus Peter Dencker señala que la poesía visual es:

“una forma de poesía óptica, que se originó a mediados del siglo veinte de la interacción entre artes plásticas y literatura, imágenes y texto, elementos figurativos y semánticos. A ello se agregó la combinación de diferentes formas artísticas en un espacio *intermedia*, la reacción perceptiva de los medios de comunicación y la información de todo tipo derivada del entorno”²⁰.

¹⁸ GALENO, Claudio. “Deisler, liberando onomatopeyas. Antofagasta, 1967-1973”, p. 51. Según Galeno, *Knock out* de Berchenko fue reseñado en Valparaíso; por lo tanto, es probable que sus trabajos hayan sido conocidos por los poetas atentos de la zona. (En 1970, este libro fue expuesto en Valparaíso) No obstante, es preciso aclarar que en esa época Martínez ya estaba desarrollado parte de sus objetos visuales; es decir, no es relevante aquí pensar en términos lineales y originales (quién fue primero o segundo en una supuesta lista de influencias), sino de migraciones, familiaridades, consonancias, incluso de rupturas visuales.

¹⁹ Según Fernando Zamora, el ‘giro lingüístico’ en filosofía guarda relación con la imagen: “tal vez el giro lingüístico fue una reacción, una defensa instintiva de la razón occidental ante el enorme desarrollo de la imagen visual, ante los embates de un modo de pensar no sujeto al *logos* discursivo”. ZAMORA, Fernando Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Unam, 2015. p. 20.

²⁰ DENCKER, Klaus Peter. “Joan Brossa: letra→ objeto” en *Bverso Brossa, Joan Brossa, de la poesía al objeto*, Instituto Cervantes, Madrid, 2008, p. 40.

Las relaciones que se establecen bajo la síntesis de esta conceptualización indican una densidad de formas de uso, soportes y nuevos medios, que implican una diferencia histórica respecto de otras épocas de los aparatos. Los géneros aparecen conmocionados y cada vez más frágiles en cuanto a su normatividad. Aspecto que ya en la introducción a la *Poesía visiva en el mundo* (1972), Guillermo Deisler destacaba como un trabajo poético surgido en los años cincuenta. Esta saturación visual muestra una incorporación en diversos planos de las modificaciones técnicas, pero también resalta las historias a largo plazo de prácticas de la imagen y escritura que se transmiten como legados, retornando a menudo como ejercicios contestatarios que se renuevan constantemente. Así puede verse en la importante influencia artística del trabajo oral y visual de la lira popular, la circulación de los antiguos panfletos, las señas de las pancartas, las estrategias de las brigadas murales, por ejemplo. Vale decir, las reproducciones técnicas y el desarrollo de los aparatos *con-figuran* la experiencia, y, por otro lado, el legado de las prácticas visuales implica múltiples influencias que son complejas, sutiles y yuxtapuestas entre sí; pueden funcionar como oposición de poéticas, imitación de procedimientos y sobre todo colaboración de lecturas mutuas, entre otros radios de influencia que estriban en impulsos imaginativos que no solo remiten al campo literario. Durante el siglo veinte, los poetas aprovecharon creativamente las influencias del cine, la disposición visual de los afiches o las imágenes ilustradas en los periódicos. En esta apertura de lecturas y migraciones, el traspaso de los libros, exposiciones y las revistas como *Tebaida*, *Trilce*, *Cal*, *Espíritu del Valle* (donde aparecen los poemas plásticos de Gonzalo Millán), entre muchas otras publicaciones, permitieron la difusión de escrituras poéticas provenientes de diferentes partes de Chile. De ahí que las marcas visuales requieren leerse de una manera no lineal: los modos de usos insisten, cargan y hasta cierto punto naturalizan las rupturas, es decir, conforman un sentido común poético que ya no se percibe como inusitado.

La legibilidad de estas escrituras procede de un enfoque que vuelve hacia el pasado una mirada a las prácticas visuales. En lugar de plantearse en términos de un progreso o clausura entre imagen y texto, se ubica en el ámbito situado de la recepción. Así como Borges lee en *Kafka y sus precursores* (1951) la

importancia de la lectura creativa como conformación de una ‘obra’²¹, la reinterpretación sobre la introducción de la visualidad en la poesía chilena es posible gracias a una expectativa del presente hacia el pasado que a su vez abre nuevas miradas al futuro. T. S. Eliot, referenciado por Borges, lo dice en su texto clásico “La tradición y el talento individual” de 1920: el pasado es “modificado por el presente en la misma medida en que el presente es dirigido por el pasado”²²; en otros términos, la historiografía se construye gracias a la poética y política de la recepción. Llevada estas observaciones al ámbito de las artes visuales, Hal Foster plantea este análisis acerca de la importancia de la interpretación en su debate con Peter Burger: si bien las vanguardias ampliaron los registros y suscitaron un cuestionamiento a la Institución-arte, las neovanguardias elaboraron una interpretación del pasado, recrearon la vanguardia y ampliaron los marcos de lectura²³. Las prácticas visuales –volviendo a la poesía chilena– dan cuenta de la relevancia de los trabajos de edición, ilustración, soportes, materialidades, colaboraciones, usos de fotografía, paratextos, etc. Si es posible esta forma de lectura actualmente que excede los protocolos habituales de las disciplinas, es porque lo ‘inusual’ se ha vuelto norma; en otros términos, se ha acentuado el enfoque de la recepción de las imágenes. De allí que, cuando mencionamos la saturación y énfasis visual, no estamos indicando una linealidad progresiva de la interpretación de la historia literaria, sino una modificación de la función social del poeta. El trabajo con las imágenes visuales, las materialidades, los soportes y el montaje, patentizan que el concepto de poesía se ha ampliado en la misma medida en que la noción de la lírica se ha vuelto frágil. Fenómeno que Juan Luis Martínez advertía como un apocalipsis de las formas en relación con nuestra época²⁴. La “poesía visual” suele reducirse a un género, en lugar de una práctica heterogénea y compleja, a veces sin un propósito demarcado anteriormente por los poetas. Enrique Lihn no

²¹ BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras Completas* II. Buenos Aires: Emecé, 2007. Borges señala que “el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”. p. 109.

²² ELIOT, T.S. “The tradition and the Individual Talent” / “La tradición y el talento individual”, en *The sacred Wood. El bosque sagrado*. Traducción Ignacio Rey. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2004, p. 223.

²³ Foster, Hal. en *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001, especialmente las tesis en pp. 22 y 23 y siguientes.

²⁴ Entre otras citas, véase especialmente: MARTÍNEZ, Juan Luis. *Poemas del otro*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2003, p. 67.

entendía la publicación de *Lihn & Pompier* bajo el rótulo de ‘poesía visual’, sino como un *book action* que, por lo demás, fue trabajado colectivamente y diagramado por Eugenio Dittborn, resaltando de esta manera los pliegues y dislocaciones cada vez más confusas entre arte y poesía²⁵. Estas escrituras requieren de interpretaciones que no caben ‘simplemente’ dentro de la noción de ‘poesía visual’; concitan una lectura singular de acuerdo con la labor que cumple cada poética, en relación con el despliegue del pensamiento acendrado en la conformación histórica de los textos, tanto en el plano estético como político. Pero también, al dislocarse, pueden ser sopesadas por medio de vínculos de persistencia y transformación situada de la experiencia, en vez de la capitalización de la supuesta originalidad, relatos fundacionales y clausuras definitivas.

4.- Familias y migraciones visuales

Sin desear ser exhaustivos, un acercamiento a una lectura que entrecruce visualidades poéticas, que no se plantee en términos unilaterales, puede llevarse a cabo a través del correlato de familiaridades y migraciones. En lugar de una lectura lineal y progresiva, la conjugación entre prácticas implica sopesar poéticas que dialoguen y se opongan entre sí. Por cierto, uno de los riesgos es que esta interpretación redunde -como todo sesgo histórico- en marcos interpretativos que asimismo puedan cerrarse, en lugar de observar el rasgo virtuosamente impuro de las influencias y parentelas. Nuevamente, es preciso tener en cuenta el carácter analítico de las propuestas de legibilidad, toda vez que la carencia de archivos –aun cuando paulatinamente esta insuficiencia se ha ido modificando²⁶- impide hasta el momento una revisión

²⁵ LIHN, Enrique. *Lihn & Pompier*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos, 1978. El libro conforma el resultado de múltiples trabajos colectivos, entre el teatro, la grabación fílmica, la poesía, la edición de esta especie de álbum (también denominado así por Lihn), artes visuales y, por supuesto, el libro anillado.

²⁶ Lo más próximo a una antología es la compilación de Alberto Madrid *Gabinete de Lectura. Poesía visual chilena*. 2011. Este libro permite delinear nombres canónicos en una supuesta historia de la poesía visual chilena, aunque sin establecer un panorama acabado ni obras señeras. Las primeras antologías llevadas a cabo por Deisler excedían el ámbito chileno, aunque fueron clave en la amplitud de los registros. Igualmente, *Tres poetas visuales: Claudio Bertoni, Juan Luis Martínez y Carlos Montes de Oca* (1997), leídos por Gonzalo Millán, María Teresa Adriasola y Eduardo Correa, consiste en un catálogo introductorio interesante, pero que no tiene propósitos antológicos. Esta diferencia se remarca cuanto comparamos estos libros con las sendas publicaciones llevadas a cabo en España, por ejemplo: AAVV, *Escrito está. Poesía experimental en España*. Valladolid: Artium de Álaba y

detallada de las prácticas. En diferentes niveles, las imágenes visuales se interceptan y traspasan a partir de los modos de usos. Como sugerimos anteriormente, la lira popular, el trabajo de los panfletos, las brigadas murales, las portadas de Guillermo Deisler, las ediciones de Mauricio Amster, entre otras formas de trabajo, es probable que contengan un *aire familiar* de época²⁷ y que, a su vez, guarden relación con formas de trabajo que hayan migrado de otros periodos y sean reutilizadas en obras actuales (empleando de manera libre las reflexiones de Didi-Huberman sobre Aby Warburg²⁸). No tenemos certezas de los orígenes ni del inconsciente histórico de la visualidad en Chile, pero sí es posible constatar los trabajos efectivos de representación. Incluso, en términos de poéticas, paradójicamente las familiaridades pueden verse como oposiciones y resistencias (como suele suceder también en las familias). Por ejemplo, a pesar de las distancias, Juan Luis Martínez fue influenciado por un ambiente literario y plástico relacionado con la reflexión sobre los objetos, como los poemas objeto de *La puerta giratoria* (1968) de Eduardo Parra, ilustrados por Hugo Rivera Scott, *Manual de Sabotaje* (1969) de Tito Valenzuela, y probablemente también haya visto los trabajos de Ludwig Zeller, Gregorio Berschenko, Guillermo Deisler, etc. Las demarcaciones de obra demandan una singularidad a través de los contrastes de confluencias y oposiciones. No se trata, en todo caso, de indagar imitaciones y originalidades, sino de modos de uso que inciden en el

Centro Museo de Arte Vasco Contemporáneo, 2009. AAVV, *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Instituto Cervantes, 2009. En términos críticos, el compendio *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*, es un acercamiento paulatino a esta relación. Otros trabajos monográficos o temáticos lo han llevado a cabo actualmente Felipe Cussen, Ana María Risco, Fernando Pérez, Valeria de Los Ríos, Francisca Lange, Ángeles Donoso, entre otros, donde los *Estudios Visuales* aparecen como enfoque de lectura, quizás por la importancia que la *recepción* de la imagen ha ganado en diversos ámbitos. Sin embargo, aún no es posible un rastreo a largo plazo que permita una recopilación exhaustiva de fuentes desde el ámbito temporal como territorial (es decir, que incluya una revisión tanto en provincia como en las zonas metropolitanas), debido quizás a la 'novedad' interpretativa de las prácticas visuales.

²⁷ Ocupamos el término 'aire de familia' tal como me recomendó Ana María Risco en relación con la escritura de Juan Luis Martínez, concepto extraído de Ludwig Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*, 67, donde el filósofo plantea el 'parecido de familia' en los juegos de lenguaje. Este 'aire de familia' concita, en este caso, las relaciones de polución visual.

²⁸ Decimos lo anterior en el sentido del traspaso anacrónico de las imágenes visuales: esta 'libertad' en los términos proviene de la imposibilidad de articular -hasta el momento- una biblioteca o un archivo a la manera de Warburg como para arriesgarse a plantear algo así como una supervivencia de las imágenes en la poesía chilena. Respecto de la biblioteca Warburg, véase: SETTIS, Salvatore. *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Barcelona: Ediciones La Central/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010.

desarrollo de las poéticas. Hilando fino, la mirada hacia parentelas de imagen visual implica una relectura de poéticas; vale decir, el juego sutil entre concepciones que se despliegan de manera heterogénea. De estas prácticas se desprenden diversas formas de conjugar las familias. Como no existe una antología canónica -a pesar de las reservas que presentan estas formas de acercamiento como comprensión conservadora de la literatura-, tampoco es posible poner en cuestión las selecciones establecidas. Considerando estos reparos, el énfasis en las imágenes visuales, que tensan concepciones sobre la función de la poesía, permite salir de la lectura normativa respecto de los lindes de los géneros. Así como Hans Belting apunta a una ampliación de la historia de las imágenes, ya no reducidas a una disciplina como la historia del arte, de la misma manera las investigaciones sobre la visualidad se expanden cuando los objetos de estudio no se limitan a la poesía visual. Aparecen otros parámetros interpretativos relacionados con los modos de usos. Revisaremos brevemente algunas de estas prácticas y poéticas, como una manera de enfatizar lecturas posibles de consonancias y migraciones.

A.- *Procedimiento de interpelaciones*: Como una manera de citar una divergencia entre procedimientos similares y, al mismo tiempo, como una forma de observar *las poéticas* que se enervan en las prácticas, podemos observar las diferencias entre las interpelaciones que Guillermo Deisler y Juan Luis Martínez realizan al lector. En *Poemas visivos y proposiciones a realizar* de 1972, Deisler convoca explícitamente a llevar cabo acciones que dan cuenta de una interrelación con el lector. Según Galeno, el principio constructivo de las “proposiciones a realizar” presupone la sociedad de masas a través de una violenta composición reflexiva del libro, en torno a los modos de empleo. El público, en el contexto político de la época, es emplazado a activarse y a tener “conciencia” sobre los medios expresivos. En el vínculo con el lector-actor, el “carácter interactivo”²⁹ de estos trabajos dan cuenta implícitamente de la confianza en la potencia del texto/imagen. En cambio, en las “Tareas de poesía” de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, si bien se presume igualmente un lector no pasivo, el procedimiento muestra una imposibilidad efectiva de la respuesta. En su vertiente dadaísta, Martínez no entrega proposiciones a realizar, sino más bien concita en el emplazamiento el rasgo

²⁹ GALENO, Claudio. “Deisler, liberando onomatopeyas. Antofagasta, 1967-1973”. p. 15

irrisorio de los enunciados. A pesar de distanciarse tan solo en cinco años, *La nueva novela* señala el cambio político del lector que indican las peticiones. Guillermo Deisler se trasladó al norte de Chile con la intención de colaborar en las transformaciones políticas de ese entonces (el libro de 1972 no puede leerse sin considerar la Unidad Popular); la confianza en el montaje reflexivo de los vínculos entre imagen y texto, concibe un lector que puede articular una nueva época donde los medios masivos requieren pensarse como formas activas de cambio social. En Martínez, el lector es convocado a un lenguaje desarticulado (véase el poema “Tareas de poesía”³⁰), cuyo juego muestra que el poema se encuentra en situación de catástrofe, tal como las casas derrumbándose de la portada de *La nueva novela*. El observador de estas páginas no puede activarse, sino más bien es paralizado y conducido a una imaginación sin posibilidad de síntesis ni resolución, ante las inusitadas demandas de las tareas poéticas. La dictadura parece incorporada así a los juegos que convocan las imágenes.

B.- *Procedimiento de hoja en blanco*: En relación con las similitudes en los procedimientos, pero que conforman poéticas diferentes y que se entrelazan en algunos aspectos precisos, es llamativa la utilización de la hoja en blanco tanto en Jorge Torres como en Juan Luis Martínez. En el primero, la paradoja de la “manifestación de la mano invisible”³¹ – como señala Alfredo Cabrera- da cuenta de la advertencia soterrada que amenaza al libro, y que incluso articula la autocensura en la medida en que requiere de una mirada sobre aquello que no aparece. En *Poemas encontrados y otros pre-textos* (elaborado entre 1980-1990 como se apunta en la portadilla y publicado en 1991)³², la página en blanco es sutil y al mismo tiempo notoria, remitiendo al guiño de la escritura amordazada por la dictadura. Ante la enfermedad, en su libro *Poemas Renales* (1992), Jorge Torres vuelve a emplear este recurso de los

³⁰ MARTÍNEZ, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 2017. p. 95.

³¹ CABRERA, Alfredo. “Autocensura, crisis y dolor. La poesía de Jorge Torres”. En *Libre Plática. Propuestas de lectura de una cierta zona de la poesía chilena. Aproximaciones a la poesía de Jorge Torres*. Edición a cargo de Sergio Mansilla. Valdivia: Ediciones Barba de Palo. 1994, p. 46.

³² TORRES, Jorge. *Poemas encontrados & otros pre-textos*, Presentación David Miralles. Valdivia: Paginadura, 1991. Sin numeración. La falta de serie de las páginas quizás se deba a que Torres pensaba el libro como ‘poemas encontrados’, es decir, documentos que podrían haber sido publicados como en carpetas donde el lector tendría la posibilidad de sumar más poemas al archivo.

límites del lenguaje en cuanto mano invisible del dolor, interviniendo en varios momentos la serie de las páginas como privación de lo indecible³³. En cambio, en Martínez la página en blanco da cuenta de una relación con la poesía de Mallarmé y la página como bailarina, donde se cita a Ana Pavlova en su último baile del cisne (transmutado por Martínez en el poema “El cisne troquelado” al juego entre *cygne/sygne*)³⁴. En esta homofonía, el poeta muestra cómo la página está en relación con lo que falta y la excede. El cisne troquelado aspira a resquebrajar la superficie de la materia y los códigos del arte. La tachadura de los nombres de autor y la página en blanco en Martínez, ofrecen una mirada atenta al estatuto del arte como al amordazamiento y denuncia de la censura en dictadura. A diferencia de Jorge Torres en *Poemas renales*, la transparencia de esta hoja en *La nueva novela* no interviene en la compaginación. Por una parte, antes de la página aparece el número 86 y posteriormente 87, destacada a través de una materialidad diferente; por otra parte, aparece marcada como “página en blanco*” y como pie señala “* (El cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mayor página en blanco)”³⁵. Legible política y poéticamente, Torres y Martínez establecen una peculiar revisión sobre la compaginación, remitiendo a una interpretación singular de este recurso en los procedimientos de cada libro, ya sea a través del dolor corporal, la violencia visual, lingüística o política. Cuerpo y lenguaje se entrelazan en lo que excede a la página -el baile en Martínez y la enfermedad en Torres- como síntoma de una desmesura.

C.- *Procedimiento de montaje*: Otro eje de lectura de estas familiaridades y poéticas consiste en los procedimientos de montaje. Como revisamos en el artículo “Imagen visual y montaje político. Martínez, Torres y Sciolla” (2018), estos poetas desarrollan un trabajo de acumulación por medio del recorte de noticias durante el periodo dictatorial chileno. Como una forma de testimonio visual y una repuesta mimética violenta, *Poemas encontrados & otros pre-textos* (1991) de Jorge Torres, *El poeta anónimo. El eterno presente de*

³³ TORRES, Jorge. *Poemas renales*. Valdivia: El Kultrún/ Barba de Palo. 1993. Este libro, como síntoma del dolor y la enfermedad, contiene varias páginas en blanco. A diferencia de *Poemas encontrados & otros pretextos*, *Poemas renales* tiene numeración.

³⁴ MARTÍNEZ, Juan Luis- *La nueva novela*. p. 87

³⁵ MARTÍNEZ, Juan Luis. *La nueva novela*. s/n. En *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2012; el poeta también emplea el procedimiento de la hoja en blanco en el último capítulo “El castillo de la pureza” -verso de Mallarmé-que culmina con la albura de la página.

Juan Luis Martínez (2012) y *Retratos Hablados* de Luz Sciolla (2015), recopilan, intervienen y yuxtaponen imágenes, enunciados y fotografías extractadas principalmente del periódico (aunque también de otras fuentes) que dan cuenta de la situación política. Con diferencias en la extensión del procedimiento, estas formas de trabajo, unidas al retardo de las publicaciones en relación con la época de “escritura”, muestran un duelo documentado de la catástrofe y una transformación de la voz lírica. La materialidad de los periódicos, reutilizados como una forma de exponer la violencia política, ofrece la mirada al libro como si fuera un archivo que al montarse -sobre todo en Torres y Sciolla- adquiere una nueva vitalidad en el lector, que necesita interpretar las articulaciones de lo inconmensurable e intolerable en el paradójico soporte medido del libro.

D.- *Exposición*: Siguiendo con Martínez, en la ruta de los procedimientos, también puede sopesarse el vínculo diferenciado entre Vicente Huidobro, Szigmond Remeyik y el *El quebrantahuesos* en los trabajos poéticos dispuestos para la exposición y el énfasis en la objetualidad de los elementos. Los *Poemas Pintados* de Vicente Huidobro no solo ingresan al libro, sino también a la sala de exposición. Según René de Costa, cuando Huidobro llega a París en 1916, su escritura se suma al cubismo literario, que consistió en yuxtaponer y generar discontinuidad en los discursos. Pronto, en 1922, no muy lejano de los propósitos de los libros anteriores, con los *Poemas Pintados* Huidobro “logra que el acto de leer coincida con el de mirar”³⁶. El creacionismo conjuga en cierta medida con el cubismo, al abrir una ruta hacia la objetualidad del cuadro. René de Costa observa que “una de las características de la pintura cubista es su preocupación por el problema de presentar distintas facetas de los objetos tridimensionales en la superficie plana de un lienzo”³⁷. A partir de la poética vanguardista de Huidobro se despliegan, en su primera etapa, los escritos surrealistas de *La mandrágora* (Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres) que también tienen como uno de sus puntos de apoyo la imagen visual. Destacará en ellos los procedimientos transgresores de los lindes de la literatura y una afinidad con cierto relato de transformación de la vida a partir de la poesía.

³⁶ DE COSTA, René. *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911-1948)*. Alianza: Madrid, 1996, p. 102.

³⁷ DE COSTA, René. *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911-1948)*. p. 52

Estos trabajos de Huidobro exhibidos en París permitían desplazar la poesía a la escena de las artes visuales, en la medida en que los poemas pintados podían ser expuestos como cuadros de una exposición. A su vez, la obra visual de Martínez, que debe a Huidobro la apertura a la poesía gracias a la lectura de *Altazor*, comienza sus primeros trabajos plásticos atendiendo a los objetos por medio de los análisis de Abraham Moles, el dadaísmo de Duchamp, los trabajos de Vostell -intermediado por Ronald Kay- y los vínculos cotidianos del grupo *Cinema* de Valparaíso. Por una parte, sus libros pueden leerse como objetos, pero también su obra plástica dialoga con la poesía desde la visibilidad del cuadro, donde los referentes poéticos son fundamentales (especialmente Rimbaud). En cuanto a los procedimientos, la cercanía con Huidobro se percibe tanto en la relevancia del objetualismo como en el entramado de poesía y visualidad. Las últimas publicaciones póstumas de Martínez han sido montadas en galerías, particularmente *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un Proyecto poético* (2010)³⁸; obra exhibida página por página como cuadros en diferentes espacios de arte en Chile.

Asimismo, en el orden de estas filiaciones, en 1922, fecha en que Huidobro montaba en París sus poemas pintados, en Valparaíso se gesta también un movimiento vanguardista que pega carteles en las calles con el manifiesto “La rosa náutica”. Ligado al activismo y a la política de la época, en estas ‘intervenciones’ participaron personajes poco conocidos en la historia literaria del país. Entre ellos, Nefthalí Agrella, Julio Walton, Marko Smimoff, Salvador Reyes, el dibujante mexicano Carlos Soto y el húngaro Zsigmond Remenyik. Si bien declaran una herencia huidobriana, esta vanguardia porteña está más bien vinculada al activismo y al futurismo en las inserciones propagandísticas colectivas y directas en la ciudad. En cuanto a los procedimientos, es interesante observar como en sus libros Remenyik agrega *poemas carteles*, ilustraciones expresionistas de Jesús Carlos Toro y sus propios diseños y dibujos. En el anuncio comercial de *La tentación de los asesinos*, estos artistas vanguardistas se presentan como el “activista húngaro” y el “dibujante mexicano” (Remenyik y Toro, respectivamente), cuyo extraño libro “se vende

³⁸ MARTÍNEZ, Juan Luis. *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético*, Santiago de Chile: Ediciones Nómade y Galería de arte D21, 2010.

en todas las librerías y especialmente en los teatros y los cines”³⁹ Es decir, pensaban sus publicaciones para ser distribuidas en los espacios públicos y la aglomeración, otorgándole al libro un rol dinámico en la transformación política: el ejemplar activa la multitud y vice-versa. De modo parecido, en los años cincuenta, los collages de surrealismo popular de *El quebrantahuesos* (Parra, Lihn, Berti, Sanhueza, Jodorowski) fueron exhibidos como carteles en una vitrina de la calle Ahumada, y veinte años después, estos carteles fueron incorporados a la revista *Manuscritos* (1975)⁴⁰. El flujo entre espacio público y libro contiene una historia de interrelaciones que permiten hacer una lectura política de los cambios de soporte; igualmente, estas relaciones entre poesía y ciudad pueden seguir explorándose, tanto en la visualidad de la lira popular como en los panfletos políticos⁴¹.

E.- *Espectáculo*: Las prácticas que van del poema a los soportes de la galería y la calle también tienen su ámbito de incidencia en la relación con el teatro. Guillermo Deisler es, quizás, el poeta que más conoció el oficio de los libros de arte en Chile, desplegando un trabajo colectivo a través de diversos tipos de ediciones, como la participación en la revista *Tebaida*, la creación de la editorial *Mimbre*, el arte postal, la elaboración de tarjetas y afiches para las exposiciones artísticas, entre otros soportes y formatos, donde Deisler reunía el oficio de artista visual con el poético. Después de desplegar su actividad en el norte de Chile, y transitar por varias zonas del país con las exposiciones visuales e intercambios poéticos, Deisler tuvo que partir al exilio -como la mayoría de los poetas de *Tebaida*- y explorar modos de trabajos ligados a sus capacidades artísticas. En Bulgaria, Deisler se incorpora como escenógrafo a obras teatrales. A pesar de que puede entenderse como una actividad opuesta al libro, desarrolla una labor que conecta el teatro y la edición. Así como el escenario puede verse como un libro, donde el lector ocupa un lugar determinado para mirar, el lector a su vez puede disponerse a ver el libro como un espectáculo de las letras (tal como Mallarmé piensa “Un coup de

³⁹ REMENYIK, Zsigmond. *El lamparero alucinado*. Edición de Làslò Sholz. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert. 2009. p. 28.

⁴⁰ *Revista Manuscritos*. Director Cristian Huneus, editor Ronald Kay. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos, 1975.

⁴¹ Véanse los trabajos de VALDEBENITO, Francisca. *Tinta papel ingenio. Panfletos políticos en Chile 1973-1990* (2010) y MALACCHINI, Simoné. *Lira Popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno* (2015)

dès n'abolira le hasard" de 1897). En sus *Proyectos de libro* (1991), Deisler bosqueja ejemplares para ser expuestos como cuadros o para montarse como instalaciones—al modo de otros trabajos que realizó tempranamente de esta manera—, haciendo de la edición un espectáculo poético; es decir, las ‘páginas’ son desplegadas como en un escenario, donde el lector se ubica a la manera de un espectador⁴². Así, Deisler conjuga la galería, el teatro y la poesía.

Igualmente, Enrique Lihn vinculará su poesía con el teatro, pero llevará a cabo un procedimiento diferente en el itinerario de la edición. En la representación de Gerardo de Pompier, personaje creado para la revista Cormorán con German Marin y utilizado como recurso de sus novelas, Lihn pone en escena un “Happening contracultural” en dictadura. Como una manera de dar cuenta del vacío del lenguaje y eludir la censura —uno de los objetivos era mostrar los abusos y la manipulación lingüística—, este personaje le sirve en varias ocasiones para elaborar discursos sinuosos y alusivos a la situación política. Luego de un trabajo colectivo en el Departamento Humanístico en la Universidad de Chile, Eugenio Dittborn cumple la función de editor de *Lihn & Pompier* (1978). Enrique Lihn denominó a este libro *book action*, en la medida en que consistía en una conjugación con la realización del espectáculo. Ante la primera actuación de Lihn personificando a Pompier (28 de diciembre de 1977), el álbum contiene una “progresión aumentativa”⁴³ que da cuenta de la interrelación entre libro y puesta en escena (esta obra fue montada por segunda vez 16 de enero de 1978). Se muestran fotos e imágenes de Pompier, de los participantes en la edición y el espectáculo, las ilustraciones abigarradas y el diseño de Dittborn en formato de álbum familiar (próximo en la materialidad y soporte a la edición de sus catálogos *VISUAL*). Como describe Francisca Lange, la estética de *fin de siècle* articula la edición⁴⁴. Los achurados, ornamentos y el énfasis del cliché resaltan aún más el blanco y negro, simulando el aparato fotográfico decimonónico. En su carácter circense, la figura caricaturesca -resaltada por

⁴² Este proyecto se encuentra disponible en el Archivo Guillermo Deisler bajo consulta. Puede revisarse, además: DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina; GARCÍA, Francisca. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Ocholibros, Santiago de Chile, 2014. DEISLER, Guillermo. *Catálogo*, Valparaíso: Puntángelos, 2007, junto con el catálogo en línea: www.guillermodeisler.cl

⁴³ LIHN, Enrique. *Lihn & Pompier*. 1978. Sin numeración.

⁴⁴ LANGE, Francisca. “Nadie habla, nadie escribe. Apunte final sobre *Lihn y Pompier*”, en *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2010. p. 91.

Lange- muestra el estado del lenguaje y, en cierta medida, los tonos de la época de la dictadura, dando cuenta a la vez de la importancia de las ilustraciones y la experiencia del cómic en Lihn. De esta manera, la relación entre espectáculo –que, en sus últimos años, el poeta fue explorando cada vez más -, el lenguaje estrambótico, la máscara del personaje, el soporte y las imágenes visuales, inciden en la lectura política de esta escritura.

F.- *Ilustraciones*: En estos parentescos visuales, es preciso resaltar un punto de vista obliterado habitualmente: la relevancia de las ilustraciones. Tal como mencionamos anteriormente, en la escritura de Lihn persiste una relación con la gráfica que el mismo poeta exploró. Primero, como dibujante de periódicos, libros y revistas, cuyo trabajo fue conocido gracias a sus estudios en la Escuela de Bellas Artes; y luego en la relación expresa con la ilustración, el dibujo y la poesía. Por supuesto, lo más conocido ha sido *Roma la loba*, cómic que el poeta dejó inconcluso; publicado y expuesto en 1991, vuelto a reeditar el 2011. Justo en el periodo en que estaba dibujando el cómic, Lihn publicó *La aparición de la virgen* (1987), donde resaltan dibujos con un estilo de achurado parecido a su historietas e ilustraciones. Aparte de lo dicho por Jorge Montealegre y Álvaro Bisama en relación con la dictadura, en los sucesivos prólogos a las ediciones de *Roma, la loba*, es interesante observar cierta forma de sus dibujos que guarda relación con el carácter abigarrado del trabajo discursivo. Existe una especie de poética literaria y visual que conjugan⁴⁵. Aquello se observa especialmente en la *Aparición de la virgen*, pero también podría seguirse la pista del trazo en otras ilustraciones. Como, por ejemplo, la de los libros colaborativos: las fotografías y las ilustraciones son fundamentales en *El Paseo Ahumada* de 1983, tanto así que las fotos de Paz Errázuriz y los dibujos de Germán Arestizabal no solo dialogan con los textos, sino que en algunos momentos llegan a codeterminar el poema y la puesta en página⁴⁶. *Los Poemas de Athinulis* de 1986 -publicado en coautoría con Rigas Kappatos- incluye dibujos sencillos de Lihn representando al gato protagonista del libro, que no dista demasiado de otros dibujos suyos

⁴⁵ BISAMA, Álvaro. “El temblor en el trazo”, en Enrique Lihn, *Roma, la loba*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2011. p.6. En esta edición se incluye el primer prólogo de Jorge Montealegre de 1991.

⁴⁶ Al respecto, véase la sagaz lectura de Ángeles Donoso en <https://atlasiv.com/2017/11/02/marcas-borramiento-paz-errazuriz-enrique-lihn-paseo-ahumada/>

incorporados en *Derechos de Autor* de 1981; igualmente, las ilustraciones de trazo abigarrado del libro de Braulio Arenas *El Castillo de Perth* de 1969, es parecido al cómic *Roma, la loba* en su forma saturada de componer las figuras; si bien los dibujos dialogan con la narración del poeta de la Mandrágora, no deja de llamar la atención cierto *aire de familia* en la visualidad recargada posterior de Lihn⁴⁷. En lugar de plantearse en términos de subordinación entre texto e imagen, la ilustración diseña otra forma de establecer el eje de lectura: puede mirarse como una coordenada de época, trazado político o como exigencias de contaminación entre texto e imagen. No basta con señalar la “inilustratividad” sintomática en dictadura⁴⁸, o al menos no podría aplicarse como dictum, inclusive en obras realizadas por los artistas en idéntico periodo. Hoy en día, la subordinación de la ilustración al texto (o vice-versa) podría plantearse en torno a la política del montaje más que a una ontología de la representación. Los efectos de la práctica visual llevan a interrogarse acerca de *lo que tiene cabida en la representación y cómo es representado*, en la medida en que el eje de la lectura *ya* se desenvuelve en un mundo *en* las imágenes y las escrituras. Es decir, en la recepción actual ya no es tan relevante discernir si acaso las imágenes son posibles⁴⁹. El desplazamiento desde *este tipo* de interrogación ontológica hacia los usos de la percepción, implica aquilatar cómo se trabaja la relación texto/ imagen, y las poéticas que se despliegan en esta tensión. El enfoque que resalta la ilustración concita un tipo de recepción practicada particularmente en las ediciones de resistencia gráfica: el montaje editorial de Eugenio Dittborn en *Lihn & Pompier* muestra aquello justamente por medio de la ilustración y materialidad, que en la semejanza con los formatos de los catálogos de VISUAL patentiza desde ya la mutua contaminación entre poesía y visualidad. En lugar de plantear la discusión en términos de subordinación

⁴⁷ Este trazo también puede observarse en las ilustraciones de juventud. Por ejemplo, las que Lihn hizo del libro de Jorge ONFRAY *Este día siempre*. Santiago de Chile: Nascimento. 1951, cuando el poeta apenas tenía alrededor de 22 años.

⁴⁸ VALDERRAMA, Miguel. *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago de Chile: Palinodia. 2009, p. 81.

⁴⁹ La aporía entre representación y lo irrepresentable conforma un debate atravesado por la estética de lo sublime y/o lo ominoso, correspondiente a un momento de la recepción dictatorial. Tal vez este tipo de preguntas se deba en parte a uno de los efectos de la insuficiencia de archivo. Sin embargo, esto no quiere decir que en las mismas ‘obras’ no exista una reflexión sobre la representación -más todavía en el contexto violento de la dictadura-, sino que la recepción enfatiza ciertos ámbitos sobre otros.

entre palabra e imagen, estos libros requieren una revisión de las prácticas materiales de las imágenes visuales.

G.- *Revistas y trabajo colectivo*: es importante resaltar que muchos de estos modos de uso se desarrollan a través de trabajos colectivos que fragilizan el lugar de la autoría. Como muestra Roger Chartier, la edición de un libro implica una reflexión sobre los editores, libreros, correctores, imprenteros, dibujantes, escritores, entre otros que participan en el resultado de una 'obra'⁵⁰. Y aquello resalta aún más en el lugar que, por mucho tiempo, ocuparon las revistas y grupos poéticos en el caso de las prácticas poéticas en Chile. En *Modelos para armar*, Soledad Bianchi realiza una investigación paradigmática: por una parte, entrevista a la mayoría de los poetas principales que conformaron grupos literarios en los años sesenta; y, por otra, contrasta sus memorias y referencias con datos precisos de las ediciones. Ante la devastación dictatorial y la carencia a largo plazo de archivos, Bianchi entrevista a personas clave del panorama anterior al Golpe de Estado. A diferencia de la *Escena de Avanzada*, esta labor -contrastada con la documentación- permite *reconstituciones de escenas* en diversos lugares del país. En contraste también con las relevantes entrevistas de *Filtraciones* de Federico Galende, *Modelos para armar* ofrece una mirada más amplia de Chile, no solo centrada en el registro metropolitano. Aun cuando no es exhaustiva -y es muy difícil que esta pretensión pueda llevarse a cabo actualmente-, la metodología de Bianchi ofrece una revisión de las formas de trabajo a través de revistas y vínculos colectivos. Es posible sopesar las influencias mutuas de los parroquianos del café cinema, donde maduró su escritura Juan Luis Martínez y otros artistas de la región; las colaboraciones de los poetas que articularon el grupo *Trilce* en la Universidad Austral, donde publicó Ronald Kay (1966) y se organizó en el año 1972 un encuentro sobre escritores-pintores (Deisler, Lihn y Luis Oyarzún); igualmente, la reflexividad experimental de la *Escuela de Santiago*, relevante también después del Golpe de Estado en su reorganización poética en Canadá; los primeros atisbos de Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni en la *Tribu No*; así como el importante desarrollo colectivo en el norte de Chile de la revista *Tebaida* -dirigida por Alicia Galaz- donde participó Oliver Welden, Ariel Santibañez y Guillermo

⁵⁰ Ver: CHARTIER, Roger. "La prensa y las letras. Don Quijote en la imprenta" en *Inscribir y borrar*, Buenos Aires: Katz, 2006, p.69.

Deisler, por ejemplo, cuya labor en el plano de la edición como en el ámbito plástico resulta fundamental en la incidencia de la imagen visual en la poesía chilena; entre otras agrupaciones y colaboraciones dialógicas entre artistas. En general, estas formas de prácticas no pueden disociarse de los soportes y materialidades. Pero, sobre todo, estas familiaridades permiten aquilatar la fragilidad de los géneros, las disciplinas y, especialmente, de la visualidad; es decir, el paso sutil entre imagen literaria e imagen visual. Por último, es necesario resaltar que en todas estas familias y migraciones visuales prevalece una reflexión sobre los soportes y las materialidades. Las disciplinas se ven afectadas tanto por el legado e influencias disimiles de imágenes visuales y textos como por los aparatos que permiten nuevas formas de producción; transitan de una manera virtuosamente confusa, contaminándose mutuamente.

5.- Trazos de una tradición desperdigada

En la legibilidad de la recepción, es preciso contemplar al menos tres alcances en este momento de la lectura sobre la incidencia de la imagen visual en la poesía chilena, considerando la insuficiencia de archivos y aparato crítico en términos de panorama. En primer lugar, actualmente prevalece un desajuste de los 'objetos de estudios'. ¿Desde qué lugar leer las imágenes visuales en la poesía? Esta indeterminación es virtuosa en la medida en que amplía las posibilidades de lectura. El problema del archivo se renueva constantemente y, a la vez, implica una constatación: la relevancia de las recepciones y los trabajos colectivos dinámicos. Parafraseando a André Malraux, ¿cuál es museo imaginario de los poetas? ¿Qué es lo que ven los poetas y, en general, los artistas? ¿Cómo transitan los vínculos de lectura? ¿Cómo se da el paso entre la imagen literaria y la imagen visual? Estas preguntas requieren de investigaciones a largo plazo que todavía necesitan de consolidación hermenéutica; vale decir, de una tradición de lecturas que, como hemos señalado en el artículo, hace algunos años *comenzó a gestarse* por medio de estudios de prácticas visuales, pero que aún no tienen un acendramiento mayor en la instauración de investigaciones panorámicas.

Segundo, como hemos intentado plantear, sin un archivo exhaustivo por ahora de las prácticas visuales, solo es posible esbozar estéticamente conceptos

analíticos. Incluso, quizás esta sea la labor que la filosofía puede aportar: dar cuenta de una transformación de las lecturas estéticas, desde una ontología atemporal a una en que la percepción de la experiencia ha sido modificada, tal como Walter Benjamin discute en la primera parte del siglo veinte. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* es, en efecto, un antecedente relevante: puede leerse como el paso de una ontología del arte a una estética de la percepción (o si se prefiere, de la pragmática), cuya radicalidad remite a la temporalidad y a los efectos del ejercicio artístico. El giro desde las bellas artes a la reproducción técnica – si se lee la articulación del mismo ensayo como un montaje que va de la ontología a la política - decanta al final en un desplazamiento de la concepción normativa del arte al carácter político de las prácticas y, por ende, a los usos artísticos. Así, la poética de la imagen visual yace entramada con la política de las imágenes. En lugar de concentrarse en una conceptualización que perpetúe el trabajo poético en busca de una supuesta esencia, el texto de Benjamin ofrece un ejemplo de cómo poner atención a los preceptos que se desarrollan *en las prácticas*. Eso significa considerar la discusión sobre los géneros normativos de una manera lúbil e histórica, y a su vez aquilatar el pensamiento *en obra* que se despliega en la escritura de cada poética. Trabajar con conceptos analíticos implica evaluar términos que puedan ayudar a pensar la fragilidad de estas nociones, en un contexto heurístico precario y situado. Reconocemos que la misma expresión ‘poesía chilena’ presenta dificultades en cuanto a sus límites conceptuales, pero como señalamos al comienzo respecto de Auerbach, si esta conjugación funciona como discurso es porque ha permitido el ejercicio y dilucidación de prácticas de escrituras, consolidadas en este caso hace más de un siglo.

Por último, la familiaridad de las imágenes no significa evitar la extrañeza; por el contrario, la supone. La extrañeza está imbricada en la noción de familia, incluso en la descendencia. En la medida en que las prácticas proceden de múltiples efectos sobredeterminados en la época, no resulta relevante concentrarse en la *originalidad* de las influencias; la circulación de las imágenes visuales se despliega de una manera cada vez más inusitada, gracias a los aparatos técnicos actuales. Por otro lado, si se quiere plantear un origen de las prácticas, la dificultad de la delimitación se ve impedida por la insuficiencia de archivos, que en último término debieran ser tan amplios - considerando las infinitas relaciones con las imágenes- que no bastaría una

biblioteca. Por cierto, pueden establecerse radios de influencias y procedimientos específicos en el traspaso de técnicas y fuentes y, sobre todo, en el estudio del trabajo conjunto que realizan poetas y artistas (ya sea por amistad, participación en talleres poéticos o plásticos, estudios en escuelas o universidades, etc.) que hacen desconfiar de la autoría adánica y fundacional; a pesar de ello, o justamente por ello, las migraciones visuales ofrecen un interés mayor a través de la interpretación de las recepciones y usos, sobre todo cuando las reproducciones técnicas -hoy digitales- expanden las confluencias. ¿Existe alguien dueño del lenguaje? ¿Prevalece una disciplina que restituya para sí misma el dominio de las imágenes? En esta perspectiva, resulta sugerente la reflexión en torno a las *poéticas* al ofrecer una mirada filosófica acerca del quehacer del lenguaje, desplegada por medio de los procedimientos, el trabajo de los soportes, las materialidades, los aparatos técnicos, el tiempo y el espacio que estructuran la experiencia. En la legibilidad de las prácticas se juega una versión sobre el pasado y el futuro que constituyen trazos de una tradición abigarrada. Perfectamente, las representaciones de una época pueden retornar, aunque situadas y releídas en el contexto de emergencia actual. Pensar las prácticas no se desliga de aquilatar los procedimientos como las poéticas puestas en juego. Desde aquí emerge la importancia de la lectura filosófica de las imágenes visuales.

Bibliografía

ADRIASOLA, María Teresa, ZONDEK, Verónica (editoras). *Cartas al azar. Muestra de poesía chilena*. Santiago: Ergo Sum, 1989.

AAVV *Revista Manuscritos*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1975.

ARAYA, Pedro “Marcas expuestas, poéticas contestatarias. Escrituras en el espacio urbano chileno” en Teresa Orecchia-Havas (dir.), *Les villes et la fin du XX ème. siècle en Amérique Latine : Littératures, cultures, représentations*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 435-454.

AAVV. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Metales Pesados/ Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010.

AAVV. *Filosofía de la imagen*, Ana García Varas (ed), Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

AAVV. *El Giro visual de la teoría*. Cuadernos de teoría y crítica. 2. Viña del Mar, 2016.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Acantilado: Barcelona, 2008.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2010.

BELTING, Hans. *L’histoire de l’art est-elle finie?* Folio, Paris, 2013.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Obras Libro I vol. 2, Madrid: Abada, 2008.

BIANCHI, Soledad. *Memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago de Chile: Dibam, 1991.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras Completas* II. Buenos Aires: Emecé, 2007.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2010.

MANSILLA, Sergio editor. *En Libre Plática. Propuestas de lectura de una cierta zona de la poesía chilena. Aproximaciones a la poesía de Jorge Torres*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo. 1994.

CHARTIER, Roger. “La prensa y las letras. Don Quijote en la imprenta” en *Inscribir y borrar*, Buenos Aires: Katz, 2006.

CLARO, Andrés. *Vasijas Quebradas*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2012.

CRISTI, Nicole y MANZI, Javiera. *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile*. APJ-Tallersol. Santiago: Lom, 2016.

DE COSTA, René. *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911-1948)*. Alianza: Madrid, 1996.

DENCKER, Klaus Peter. "Joan Brossa: letra→ objeto" en *Bverso Brossa*, Joan Brossa, de la poesía al objeto, Instituto Cervantes, Madrid, 2008.

DEISLER, Guillermo. *Catálogo*, Valparaíso: Puntángeles, 2007.

DEISLER, Mariana; Varas, Paulina; García, Francisca. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Ocholibros, Santiago de Chile, 2014.

DIDI-HUBERMAN, George. *Soulèvements*. Paris: Gallimard/ Jeu de Paume, 2016.

DIDI-HUBERMAN, George *Sublevaciones*. Buenos Aires, Eduntref/ Muntref, 2016.

DONOSO, Ángeles en <https://atlasiv.com/2017/11/02/marcas-borramiento-paz-errazuriz-enrique-lihn-paseo-ahumada/> Consultado: 18/11/2018. 19:46.

ELIOT, T.S. "The tradition and the Individual Talent" /"La tradición y el talento individual", en *The sacred Wood. El bosque sagrado*. Traducción Ignacio Rey. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2004.

FOXLEY, Carmen y CUNEO, Ana María. *Seis poetas de los sesenta*. Santiago de Chile: Universitaria. 1998

GALENDE, Federico. *Filtraciones I*. Santiago de Chile: Arcis/Cuarto Propio. 2007.

GALENO, Claudio. "Deisler, liberando onomatopeyas", en *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80*. Vol. IV. Lom/Centro Cultural La Moneda, 2015.

LIHN, Enrique. *Eugenio Tellez, descubridor de invenciones*. Santiago de Chile: Ograma. 1988.

LIHN, Enrique. *Lihn & Pompier* Departamento de Estudios Humanísticos, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1978.

LIHN, Enrique. *Roma, la loba*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2011.

LIHN, Enrique. *La aparición de la virgen*. Santiago de Chile: Cuadernos de libre elección, 1987.

LIHN, Enrique. *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1983.

Madrid, Alberto. *Gabinete de Lectura. Poesía visual chilena*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2011.

MALACCHINI, Simoné *Lira Popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2015.

MARTÍNEZ, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1977/ Segunda edición: 1985. Anotada 2017.

MARTÍNEZ, Juan Luis. *La poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1978

MARTÍNEZ, Juan Luis. *Poemas del otro*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2003

MARTÍNEZ, Juan Luis. *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético*, Santiago: Ediciones Nómada y Galería de arte D21, 2010.

POLANCO SALINAS, Jorge. «Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones en la poesía chilena». HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 9 N° 1. ISSN 0718-8382, Mayo 2018, pp. 115-149

MARTÍNEZ, Juan Luis. *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2012. .

NORDENFLYCHT, Adolfo. “La vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia”. Valdivia: *Revista de Lingüística y Literatura Estudios Filológicos*, 2011.

ONFRAY, Jorge. *Este día siempre*. Santiago de Chile. Nascimento. 1951.

POLANCO, Jorge. “Imagen visual y montaje político. Martínez, Torres y Sciolla”, en “Image and Poetry in Latin America” en Revista *A Contracorriente*. North Carolina State University, 2018

POLANCO, Jorge. *Juan Luis Martínez, poeta apocalíptico*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2018.

POUND, Ezra. *El arte de la poesía*, México D.F: Joaquín Mortiz, 1970.

REMENYIK, Zsigmond. *El lamparero aluinado*. Edición de Làslò Sholz. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert. 2009.

RICHARD, Nelly, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales pesados, Santiago, 2007.

RUIZ, Raúl. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.

SETTIS, Salvatore. *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Barcelona: Ediciones La Central/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010

TORRES, Jorge. *Poemas encontrados & otros pre-textos*, Presentación David Miralles. Valdivia: Paginadura, 1991.

TORRES, Jorge. *Poemas renales*. Valdivia: El Kultrún/ Barba de Palo. 1993.

VALDEBENITO Francisca. *Tinta papel ingenio. Panfletos políticos en Chile 1973-1990*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2010.

VALDERRAMA, Miguel. *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago de Chile: Palinodia. 2009.

ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la Imagen. Lenguaje, Imagen y Representación*. México: UNAM, 2015.

ZELLER, Ludwig. *Preguntas a la médium y otros poemas*. Santiago de Chile. Cuarto Propio, 2009.