

Constelaciones y parpadeos. Una aproximación a las formas de mirar la poesía chilena

Constellations and Flickers. An Approach to Ways of Looking at Chilean Poetry

Jorge Polanco Salinas
jorge.polanco@uach.cl
Universidad Austral de Chile¹

Rodrigo Eduardo Gómez Mura
Rodrigo.gomez@uach.cl
Universidad Austral de Chile

Enviado: 9 mayo 2024 | **Aceptado:** 16 mayo 2024

Resumen

El presente artículo busca «condensar» investigaciones precedentes respecto de las formas de leer los vínculos entre poesía e imagen visual. Apostando por la mirada en constelaciones, indaga una manera de aproximarse a figuras y paisajes en la poesía chilena a través de archivos, conceptos, fronteras y aparatos que dan cuenta de una sedimentación móvil de escritura y visualidad, estableciendo las posibilidades de leer materiales y técnicas en la historia de taxonomías imaginarias. El artículo sigue así dos movimientos: primero, una reflexión a partir de las formas consteladas de leer; segundo, una breve mirada acerca de los aparatos y técnicas en la poesía chilena.

Palabras clave: Constelaciones, poesía chilena, imagen visual, aparatos.

Abstract

This article seeks to «condense» previous research regarding ways of reading the links between poetry and visual image. Betting on looking at constellations, it investigates a way of approaching figures and landscapes in Chilean poetry, through archives, concepts, borders and devices, which account for a mobile sedimentation of writing and visuality, establishing the possibilities of reading materials. and techniques in the history of imaginary taxonomies. The article thus follows two movements: first, a reflection from the constellated ways of reading; second, a brief look at the devices and techniques in Chilean poetry.

Keywords: Constellations, Chilean poetry, visual image, devices

¹ Agradecimientos Fondecyt Iniciación 11190215.

«Uno puede tumbarse en la tierra y mirar un número casi infinito de estrellas en cielo nocturno, pero para contar una historia sobre esas estrellas es preciso verlas como constelaciones, deben darse por supuestas las líneas invisibles que pueden unir las».

JOHN BERGER, *PARA ENTENDER LA FOTOGRAFÍA*

1. Introducción

El presente artículo tiene un tono taxativo. Esta textura se debe a que, aparte de las características de este tipo de documentos, conforma, en primer lugar, una condensación de los resultados de investigaciones, creaciones y exposiciones que hemos llevado a cabo, a lo largo de los años, del entramado de imagen visual y poesía en Chile (apartados 2 al 6).² Al buscar dar cuenta de una forma de leer, se quiere colaborar en procesos de investigación, confiando en la enorme cantidad de trabajo por hacer en los archivos visuales de la llamada «poesía chilena». En el punto de mira que se articula sobre el «legado», se configura una posición política de las imágenes y, al mismo tiempo, la investigación colabora en los radios de lectura futura para que aparezcan nuevos tipos de creación e inscripción de obras que remuevan los campos de interpretación (como se colegirá en el texto, «obra» no se reduce al sentido artesanal). Creación, recepción y comunicación están así íntimamente ligados en la experiencia. En segundo lugar, este artículo propone de manera muy resumida una forma de leer archivos de la poesía chilena a partir de técnicas y aparatos –como hemos realizado en otras publicaciones con diferentes distribuciones–, que pretende continuarse en textos posteriores (apartados 7 al 8). Así, se sugieren taxonomías y archivos imaginados, configuraciones posibles que elaboren siluetas de constelaciones entre poesía y visualidad. Una confianza política sobre los modos de leer y mirar una cultura en movimiento articulada en procesos de creación poética.

2. Recepciones en movimiento

La lealtad respecto de una experiencia de pensamiento quizás sea uno de los aspectos más complejos de plasmar en el camino de una escritura. Usualmente el método de exposición recorre su interpretación a partir de singularidades o miradas panorámicas, desde obras o análisis generales, desde preguntas o resultados, etcétera. Estas formas de exposición tienen sus consecuencias metodológicas: por ejemplo, el privilegio de lo deductivo por sobre lo inductivo, el discurso por las imágenes, la crítica por las obras,

2 Hemos abordado el concepto «imagen visual» en diferentes textos, entre ellos: «Poéticas de la imagen visual y políticas del montaje», en Referencias.

entre otras. La posición que se adopte, sin embargo, no deja ver a menudo el continuo y las constelaciones implícitas entre los procesos de creación, investigación, pesquisa de archivos, recepción o legado. Este es un primer asunto sobredeterminado que se plantea en la aproximación a las imágenes: los procesos dialécticos de toma de distancia e inmersión que llevan consigo, desde ya, una trayectoria no lineal de pensamiento. Estas constelaciones unen hilos entre nubarrones, saltos o regresos de figuras y conceptos.

A pesar de las diferencias entre imagen fija, imagen en movimiento, elipsis poética y secuencias narrativas, quizás exista actualmente una continuidad propiciada por el acendramiento de una cultura de las imágenes que ha ampliado y sedimentado recursos que antes se percibían distantes, directamente contradictorios o leídos desde una concepción sublime-siniestra sobre el «poder visual»; mientras que hoy la mutua atracción entre imágenes y textos repercute en la continuidad entre figuras, conceptos y narraciones, así como los modos de saber entre creación, investigación y formas de comunicación.³ En relación con las imágenes, este legado de la experiencia es una discusión que Walter Benjamin enfatizaba en «La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» a propósito del quiebre que articula la expansión técnica del capitalismo en la segunda mitad del siglo diecinueve y principios del veinte, complejizando la comunicación conflictiva de las ideas en la superestructura social de la metáfora del edificio, esquematizada pedagógicamente por Marx en el citado «Prólogo» a la *Contribución a la crítica de la economía política* en los aspectos que contendrían la estructura y la superestructura en la producción material de la vida. Hasta el día de hoy, la reflexión benjaminiana sobre las imágenes y los aparatos involucra una mirada teórico-práctica acerca del legado y la enseñanza a partir de los nuevos medios tecnológicos de comunicación de las ideas.

No desacoplados, en una ida y vuelta, estos procesos conforman un camino integrado que a menudo, para ser mostrados, requieren de una escisión analítica, tal como a veces separamos las relaciones entre discursos (conceptos y proposiciones), imágenes (lingüísticas y visuales) y narraciones (relatos). Los pliegues y migraciones entre estas zonas fronterizas de figuras y conceptos pueden recorrerse como órbitas con sus atracciones. No obstante, mirados de un modo no analítico, estos aspectos próximos de la experiencia son, en cierto punto, indiscernibles. La comunicación no es necesariamente una mera transmisión, sino precisamente esos momentos frágiles de los instantes de cognoscibilidad que retoma lo expuesto *en obra*. A mediano plazo, creación, investigación y los métodos de exposición propenden a la renovación del «legado» activo entre generaciones. Es la confianza secreta del archivo: en algún momento

3 En términos de sedimentación –y no delimitación conceptual–, puede observarse que si bien no hay una bibliografía exhaustiva que oriente de manera detallada la introducción de la imagen visual en la poesía chilena, existe un registro de publicaciones pertinentes respecto de los estudios visuales que se han incrementado. Aunque no podemos detallar las referencias –ante los límites de páginas–, es posible consignar la existencia de dos fuentes bibliográficas, primaria y secundaria, y una estética filosófica que aglutinan una sedimentación de estudios visuales en la poesía chilena: a) Las fuentes de los trabajos literarios y artísticos (un archivo siempre en crecimiento); b) Las lecturas críticas o interpretativas; y c) El corpus bibliográfico de estética y visualidad.

podrá retomarse un hilo perdido, poner en circulación una obra que exige calladamente ser leída desde el presente. En lo inmediato, la investigación crea espacios de lectura y formas de inscripción que abren rumbos a la creación y, a su vez, ya con la publicación o formas de exhibición, la comunicación se presenta como momento de continuidad polisémica de la experiencia de «obra». Hacer circular una edición no considerada habitualmente modifica no solo nuestra mirada sobre el pasado, sino también de la actualidad. Así, es posible leer el vínculo de poesía y visualidad en la poesía chilena, no tanto como desgaste o crisis de la palabra en una mirada sublime-siniestra frente al dominio de las imágenes –querella planteada en parte de la poesía chilena durante la dictadura⁴–, sino más bien como una con/fabulación en las prácticas poéticas que permiten mirar desde otro lugar los vínculos de pensamiento entre visualidad y poemas. Un conglomerado que conjuga diferentes ángulos en constelación.

Desde este punto de vista, las recepciones de Walter Benjamin han propiciado en Chile –y no solo en el país– un perfil de interpretación que permite acrisolar el entramado de textos y visualidad, articulando una relación no jerárquica entre discursos y figuras.⁵ Esta forma de leer constituye una comprensión sobre la historiografía; el pasado retorna en relatos, conceptos o figuras, todo a la vez, tejiendo un recorrido que, a pesar de las lagunas o ausencias, hace de *lo sido* un pasado que no cesa de acontecer. Los saltos involucran, como señalaba Walter Benjamin, un instante de peligro (*La dialéctica en suspenso*). Visto así, el relumbrar de las imágenes puede observarse a partir del ángulo del/la lector/a, que configura sus maneras de seguir los recorridos de las prácticas poéticas en órdenes y taxonomías, siempre nuevas y por construir. En estos modos de organización se configura la política de las imágenes, gracias a la renovación de las fuerzas expresivas a través de los puntos de mira. Tal como la enciclopedia china borgeana, las múltiples clasificaciones se abren a infinitas combinaciones de acuerdo con el radio de preguntas y distribuciones del tiempo histórico de la lectura.

No obstante, las figuras que ofrecen una reinterpretación y un paisaje nuevo donde mirar las poéticas del pasado provienen de movimientos que articulan conceptos, figuras y prácticas. Es decir, el arco de las imágenes de lo considerable en poesía chilena requiere de una toma de posición. Si interrogamos sobre la vigencia de la visualidad en la escritura del siglo veinte, en vez de la usual conceptualización ya disciplinaria de «poesía visual», nos daremos cuenta de que la posición sobre una legibilidad comienza a expandir materialidades, operaciones, formatos, aparatos o técnicas, que no caben dentro de un género. Este doble rasgo entre ediciones que no ingresan en el rótulo de

4 Esta visión se acentúa en el trabajo de escombros de Juan Luis Martínez, al plantear una concepción apocalíptica de nuestra época.

5 En cuanto al ámbito de «recepciones» en Chile, durante la dictadura de Pinochet se pueden consignar las tempranas lecturas de «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», de Walter Benjamin, en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, y las lecturas de Martín Cerda sobre la ciudad, Benjamin y Baudelaire. A pesar de las críticas al término, hemos conservado en el texto la palabra «recepción», comprendiendo el lado pasivo como una manera de hospitalidad, y, a la vez, el aspecto activo a través de los movimientos de la lectura. En cierto modo, «recepción» da cuenta de dejarse afectar por una «obra» e intentar atender a su singularidad.

la disciplina y, al mismo tiempo, requieren de una forma de leer los archivos apilados en la enorme herencia de la cultura visual y escrita establecen un amasijo que convoca ordenamientos que ya no se reducen a la lucidez o, en su defecto, ceguera, sino a una especie de parpadeo que hila figuras entre los índices de una biblioteca infinita. Se trata de un doble juego: por una parte, recabar la enorme cantidad de publicaciones sin taxonomías, de pasquines, folletos, libros, revistas, panfletos, folletines, etc. y, por otra, la mirada que construye sus interpretaciones poniendo en órbita una manera de establecer tensiones y continuidades como una forma de volver a traer a presente las fugacidades del pasado. Este perfil de lectura constelada indica que lo actual y lo sido, el futuro y lo olvidado, lo indisponible y lo dispuesto se entrelazan en una experiencia del tiempo, espacio y materia, a partir de una recepción que remece lo precario y singular. La lectura enciende los silencios de la imaginación.

3. Archivos imaginados

La doble exigencia entre un horizonte inabarcable de publicaciones y la necesidad de un límite decanta en la experiencia de situar un ángulo de la mirada. El mar de publicaciones necesita de un perfil que oriente el horizonte de lectura. En cierto modo, es lo que hacemos habitualmente como seres vivos: establecemos un recorte de observación para alcanzar un mínimo marco de orientación. La enorme cantidad de publicaciones en el entramado de textos e imágenes visuales requiere la elección de los materiales. Esta es una primera dificultad: el trabajo de archivo. Si se quiere construir, por ejemplo, una heurística de las ediciones del siglo veinte, es decir, en su producción analógica, la noción de «poesía visual» –que pretendía ser abierta en sus comienzos⁶– resulta hoy estrecha. Su categoría incide en una práctica determinada que, en cierto modo, procede de una poética llana; es decir, la claridad discursiva del poeta en la conformación de sus procedimientos. Este discernimiento, en el caso chileno, no ha sido tan habitual como suele considerarse y, en cierto modo, reduce el paisaje de las lecturas posibles sobre las prácticas artísticas entre textos y visualidad. Más bien, en las mismas necesidades de exploración, la escritura poética ha conformado una especie de «argamasa» donde las imágenes y las palabras se articulan en la densa superficie editorial. Con todo, el término «poesía chilena» ayuda, en nuestro caso, como límite taxonómico de las imágenes organizadas en una biblioteca posible. Cada archivero construye su horizonte en las grillas de lectura.

La taxonomía reporta una virtuosa ambigüedad: en las clasificaciones de los materiales, la insuficiencia de archivo implica una pesquisa imposible en las institu-

6 Klaus Peter Denkler señalaba: «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», (41).

ciones estatales. Al no corresponder a las categorías disciplinarias e interdisciplinarias habituales (poesía visual, artes visuales, plástica, entre otras), la expansión de las rejillas que implican los conceptos desbordan los márgenes interpretativos y vuelven inútiles los diagramas de la conformación de los archivos nacionales, salvo como una enorme bodega de objetos por descubrir. Sin embargo, esta misma dificultad de extravío en el mar de escombros de las publicaciones hace que la lectura revitalice ediciones dormidas en los estantes, adquiriendo vigencia a través de la creativa manera de reordenamiento de los supuestos «objetos inútiles» que cada investigador/a *puede* llegar a reavivar, sumergiéndose en las orbitas consteladas de los archivos. Conceptualizaciones y prácticas inciden una en otra. En las relaciones de distribución entre las imágenes, materialidades y escrituras, los/as historiadores/as visuales pueden organizar sus ficheros alternativos a las taxonomías legadas, gracias a los debates que cada tiempo histórico renueva sobre los archivos pertinentes a su actualidad, que comienzan a canonizarse como modelos de lectura correcta. Cada época requiere armar y desarmar su biblioteca.

Por otro lado, el coleccionismo juega un rol fundamental en estas taxonomías. Habitualmente, las publicaciones más difíciles de encontrar, aquellas que han pasado de mano en mano, que se comentan como rumores o que se plantean como legibles por azares del/la historiador/a, provienen en Chile de bibliotecas privadas, editores/as o creadores/as que, gracias a los regalos de pares, almacenan sin saberlo necesariamente un tesoro para los/as lectores/as de imágenes. Estas «bibliotecas de las delicias» también se abren al mundo de las «ferias de cachureos» que, en el ámbito del coleccionismo, son fundamentales para encontrar publicaciones extraviadas o no valoradas en su dimensión visual. En términos metodológicos, las entrevistas a editores/as, artistas, poetas, coleccionistas, y, en general, personas que propician una circulación en el ámbito de las publicaciones, conforman un modo de pesquisar archivos heterogéneos que, en Chile, no podría llevarse a cabo por los canales institucionales habituales, como sucede en Europa o Estados Unidos, a partir de bibliotecas, museos o fundaciones. En la construcción de archivos posibles, por lo demás, se encuentran igualmente las ediciones desconocidas al haber sido publicadas fuera del ámbito metropolitano. Usualmente, estas ediciones no tienen recepción o bien la construyen en espacios pequeños gracias a referencias acotadas, como amistades o escritores/as que realizan tanto el trabajo de creación y de crítica como de recopilación local. Las bibliotecas privadas constituyen un aspecto clave en estos rastreos. Solo para citar ámbitos descentralizados, Samuel Maldonado ha registrado en sus archivos las publicaciones de Curicó y Talca; Ricardo Mendoza, en tanto editor de gran parte de la literatura del sur a partir de Editorial Kultrún, es una fuente fundamental en dicha zona del país; Patricio González, editor de Altazor, conserva un archivo relevante de Viña del Mar y Valparaíso; Fernando Rivera, en Copiapó, a partir de la Sech, conoce gran parte de las publicaciones del Norte grande; Verónica Zondek, poeta viajera residente en Valdivia, posee una biblioteca con una enorme cantidad de publicaciones de las últimas décadas, tal como Rosabetty Muñoz, en Ancud, al conservar revistas y publicaciones en el mismo periodo, entre muchos

otros. Esta fertilidad de la provincia –parafraseando a Andrés Sabella– aún busca sus archiveros en una biblioteca imaginaria que permita leer los deseos y materialidades albergadas en las diversas comunidades a lo largo del país.

4. Obras y paisajes

Los instantes de legibilidad no se modifican solamente por el cambio de taxonomías. Existen diferentes capas históricas que permiten seguir estos giros en los ángulos de lectura. Los instantes de legibilidad como los de creación pueden irrumpir a partir de saltos radicales y sobredeterminados. Nos referimos a paisajes y no a panoramas, por el carácter implícitamente constructivo y siempre en fallas del primero, en lugar del rasgo exhaustivo del segundo, asociado usualmente al registro de generaciones y la pugna sobre las dominaciones canónicas. Si bien es relevante este aspecto como frontera limada en el movimiento, nos interesa resaltar las lagunas de la mirada, su fragilidad en la interpretación histórica. Por cierto, existen muchas formas de establecer una historiografía visual, como hemos sugerido brevemente. Sin embargo, en las aproximaciones a la lectura de obras o paisajes –y sus conjuntos de problemas y figuras–, los ángulos caóticos de interpretación pueden avizorarse como una constelación, ya sea si se parte desde la lectura singular o de un conjunto de publicaciones. Estas formas de leer no se enfrentan una con otra. Por el contrario, en su mutua conexión asoman los problemas estéticos y políticos de una época; ofrecen hebras interpretativas que permiten mirar ciertas continuidades y también lagunas.

En los movimientos inconclusos de los instantes de legibilidad, una manera de articular el hilo de las poéticas en juego consiste en detenerse en uno de los puntos de estas constelaciones; la mirada que fija su visión en una particularidad o, si se prefiere, en una «obra». Es un flujo que profundiza un radio de problemas que una edición cristaliza. No se trata de pensar un «autor», sino los problemas que una escritura condensa. Un libro, una obra, un registro, un poema, una imagen, una publicación, una materialidad, en general, contienen una densa textura de pensamientos y afectos. A propósito de Marcel Duchamp –así como la experiencia del poema en Gabriela Mistral (en *Regreso y derrota*)–, Pablo Oyarzún aludía a la radical criticidad de la experiencia de arte (*Anestésica del ready made*); esta criticidad está conformada por la misma «obra», por su carácter exigente.

Al leer de esta manera un poema, un libro, las imágenes o las múltiples correspondencias que articulan los recursos expresivos, las relaciones entre visualidad y palabras son permeadas desde lo singular a lo general, o de lo general a lo singular, dicho *grosso modo*. Partiendo de una «obra», la lectura abre indagaciones históricas, poéticas, estéticas y materiales plasmadas en la misma publicación, complejizando un extraño horizonte social o epocal. Considerando esta singularidad densamente significada que cada edición contiene, es preciso, sin embargo, mirar el trabajo de una

«obra» en el hábitat en que asoma su presencia; el ambiente artístico de su época y el trabajo en conjunto con otras ediciones.⁷ La mirada en paisajes –ya no solo monográfica– incide en la discusión en torno a la relación entre estética y política. Al resaltar el «hábitat» que introduce la imagen visual en una publicación, se integran concepciones artísticas en disputa que dialogan y ponen en tensión mutuamente escrituras y visualidades. Aquí resulta fundamental no solo la época, sino el legado de formas y prácticas que articulan la presencia inquietante de una publicación, tanto en la mirada hacia la actualidad, el pasado y, sobre todo, las aperturas a campos de trabajo futuro. Quizás sea pertinente mencionar un ejemplo: la peculiar situación del surrealismo en Chile. Si bien no ha tenido la relevancia que en otros países ha suscitado, el legado de formas, modos de trabajo y los usos expandidos de la poesía surrealista sobrepasan lo enunciado o manifestado por los mismos poetas que se agruparon en sus filas (por ejemplo, las imágenes técnicas de Ludwig Zeller, *Sueños del contrabando*). Las proposiciones taxativas de los creadores no corresponden necesariamente a las prácticas de las formas que las recepciones poéticas utilizan posteriormente.

¿Cómo leer entonces una periodización? Una lectura constelada de poesía y visualidad chilena implica un descalce con las linealidades comprendidas como fronteras excluyentes; no obstante, se requiere a la vez considerar acontecimientos políticos, historias intraformas, el ingreso de nuevos aparatos técnicos, las poéticas en disputa, las creaciones desplazadas o las conformaciones de cada localidad. Visto así, el desplazamiento hacia el trabajo visual en la poesía chilena reviste diversos propósitos y exigencias, de acuerdo tanto con la lectura histórica como con la singularidad de las poéticas, sobre todo cuando las y los escritores y artistas han decidido ampliar los registros y recursos expresivos. Los paisajes artísticos chilenos entrecruzan influencias y diálogos diversos cuyo merodeo visual incita la transformación de los signos; aunque también, en algunos momentos, ha implicado la «adecuación» al tiempo de una generación. Los recortes históricos colaboran en establecer ciertas determinaciones en paisajes sobredeterminados, pero no son los únicos de considerar. Por ejemplo, en la lectura de la dictadura en Chile la violencia militar es un eje interpretativo fundamental para comprender obras como las de Jorge Torres, Rosabetty Muñoz, Elvira Hernández, Enrique Lihn, Rodrigo Lira, entre otros, pero a su vez la periodización no agota las respectivas poéticas si las relacionamos con el hábitat de cada espacio de conformación de escritura y visualidad; la herencia de discusión con el surgimiento de los cine club en los sesenta; o la relación implícita con referentes menos conocidos (Sergio Escobar, Arturo Alcayaga, Raquel Jodorowsky o el grupo cinema, etc.); o con las formas de impresión, técnicas y materialidades; o la circulación de revistas de arte contemporáneo y exposiciones; o las amistades y asociaciones artísticas ya sea chilenas o extranjeras; o bien la biografía atravesada por la violencia y la censura; entre otras capas

7 Una lectura clave de este tipo es la realizada a través de entrevistas, y anotadas luego de una investigación minuciosa, de Soledad Bianchi; en Referencias.

que sedimentan una interpretación que no responde a recortes precisos, dando cuenta de cómo las continuidades y saltos –no solo los acontecimientos– van estratificando una experiencia activa de la obra como una miniatura abierta del tiempo histórico.

5. Tramas

Si los hilos que construyen una lectura indican una temporalidad compleja, en cierto modo es porque la relación sujeto y objeto también está complejizada; la construcción histórica de una recepción detecta prácticas visuales que antes no se percibían de dicha manera. Esta forma de leer articula una mirada hacia el pasado sobre «objetos» que no ingresaban a la mirilla de una interpretación. Por cierto, estas obras existían ya «a la espera» de una recepción o casi completamente olvidadas; no obstante, muchas veces fueron publicadas sin que hayan recibido una mínima legibilidad o inscripción, en la medida en que la crítica sobre la poesía estaba circunscrita a una delimitación conceptual que permitía abrir ciertas obras y cerrar otras, como suele ocurrir en cada época. En la conformación canónica de las publicaciones de poesía y visualidad ha influido, por una parte, una construcción adánica sobre obras determinadas –un peligro de la lectura monográfica– que monumentaliza u organiza una interpretación desde el carácter original, único e inusual; modelo implícito de una forma de leer la mercancía traspasado al ámbito estético del genio, en lugar de mirar las singularidades y procesos poéticos constelados; por otra parte, las maneras de leer en «hábitat» cada publicación –con el peligro de supeditar la singularidad de una obra al panorama general–, provienen a su vez del entramado que las fuentes de los estudios visuales, poéticos, artísticos, técnicos y filosóficos fueron construyendo como pliegues interpretativos, sedimentando una mirada visual correspondiente a una expansión de las imágenes. Se requirió tiempo para leer las obras desde horizontes visuales y no como excepciones, lo que ha implicado, a su vez, una dislocación desde la versión estética sublime de la relación textos e imágenes –la crisis de la palabra como apocalipsis del lenguaje– a una naturalización de estas relaciones. Dicho de otro modo, la estética de lo sublime que repercutía en la rivalidad entre palabra e imagen visual se ha desplazado y diluido en una cotidianidad que muchas veces hace de la visualidad poesía y de la poesía visualidad. Los nuevos aparatos, que han expandido y multiplicado el anuncio evolucionista técnico de Walter Benjamin sobre el giro de la percepción audiovisual (*La obra de arte*), también han incrementado una habitualidad entre texto y visualidad, como ocurre hoy con los algoritmos y el espacio digital. Así como las obras condensan problemáticamente una época, las recepciones críticas articulan modos de leer en una mutua atracción que logra establecer correlaciones en los tejidos de mundo.

La paradoja es que la dialéctica sujeto y objeto, cuestionada desde la llamada posmodernidad y las filosofías posestructuralistas, todavía funciona en los diagramas de los modelos de investigación; y, por otro lado, las nociones de «dialéctica», «sub-

jetividad» y «objetividad» han sufrido redefiniciones implícitas que ya no permiten reducirlas a las concepciones cartesianas o hegelianas. En cierto modo, en términos epistemológicos, la «dialéctica» contemporánea no plantea una síntesis o una superación. La particularidad de las constelaciones benjaminianas y adornianas, las más recurridas conceptualmente,⁸ es que dan cuenta de una mirada sobredeterminada entre tensiones que no permiten una inclusión de una tesis en otra, sino más bien una suspensión o daño, respectivamente. Estas dialécticas, leídas como paisajes, muestran antítesis sociales, pero no una determinación uniformadora de las múltiples relaciones en la configuración de la superestructura. No hay un eje central, sino un despliegue que tensa obras, subjetividades, conceptos, sonoridades, imágenes o figuras. Al emplear el término «sobredeterminación», de cierto modo se da cuenta de una versión no ortodoxa o de «marxismo vulgar» sobre la superestructura. Como se sabe, proveniente de la lectura de Freud acerca de los sueños, el concepto «sobredeterminación» alberga la posibilidad de leer sin reducirse a la contradicción lógica; del mismo modo, una interpretación sobredeterminada en el marxismo ha mostrado que la ideología no se limita –aunque es clave– a los cimientos de la infraestructura, sino a una compleja relación de las múltiples capas de presión y circulación, que se reconfiguraron a partir de los nuevos medios y aparatos que surgieron en la segunda mitad del siglo diecinueve. Este es uno de los aportes de Benjamin y Adorno –con sus diferencias fundamentales– a la discusión sobre el complejo lugar del arte en el capitalismo.

Sujeto y objeto ya no son lo mismo en esta mutua relación en las constelaciones de lectura social. Si asoman como figuras posibles, sería en la medida de su escisión o distancia, como momentos o juegos de posición. Con suerte, «el sujeto –dice Baricco– es un terminal por el que corre el índice de una época» (49). Al dibujar un campo de vectores, no hay una esencia que ofrezca una autonomía clara y distinta, sino ubicaciones dentro de las gravitaciones desplegadas en una práctica cultural. Las líneas invisibles que son necesarias de recorrer en una historia visual –como señala el epígrafe de John Berger citado al comienzo (121)– convergen en las miradas donde se ubica el momento inventivo de una singularidad interpretativa respecto de las distintas publicaciones vistas como pequeños astros en movimiento; las órbitas se atraen y repelen, tejiendo una densa trama de poéticas materiales que hacen de las letras pictogramas y de las imágenes visuales escrituras por observar. Profundamente implicado/a, cada lector/a articula una órbita donde fijar sus centros de gravedad en la compleja trama de las constelaciones.

8 En relación con el concepto de constelación, ver: Benjamin, «El origen del "Trauerspiel" alemán» 230 y *Libro de los pasajes* 465; Adorno 177-181; Buck-Morss; y el libro-constelación de Marcela Rivera Hutinel, ya citado, entre otros (en Referencias). Sobre este concepto en Adorno, Marta Tafalla señala: «En la figura de la constelación reverbera la promesa perdida del nombre, de una forma de lenguaje capaz de decir lo más concreto sin perderlo» (32). Sobre el legado de prácticas visuales consteladas: <https://vimeo.com/763108476>

6. Coordenadas y siluetas

En estos modos de tejer las historias, una manera de perfilar la lectura resulta sugerente en términos paradigmáticos –no como modelo excepcional o ejemplo inusual–: la forma en la que George Didi-Huberman coordina las relaciones entre imagen lingüística e imagen visual. En gran parte de sus libros que refieren, de una u otra manera, a la supervivencia de las imágenes o al crisol que permite pensar la historia y pueblos a partir de visualidades, Didi-Huberman va desenmarañando las figuras a través de la continuidad de pensamiento que las poéticas despliegan sobre los trastornos del tiempo, estableciendo proximidades entre visualidad y palabras más que fronteras excluyentes. El punto que podría destacarse es cómo el pensamiento *en obra* confluye en la imaginación poética a través de textos e imágenes. Visto desde el ángulo de las expresiones verbales, sería articular los recursos expresivos de la carga de sentido a la manera de Ezra Pound –la *fanopeia*, *logopeia* y *melopeia* (Claro 418-458)– con los procedimientos de los trabajos visuales –poemas visuales, soportes, formatos, libros, etc. (hemos desarrollado en estos aspectos en «Poéticas de la imagen visual»)– por medio del pensamiento que suscitan, en un contexto determinado de obra, las distintas experiencias interruptoras y emancipadoras del arte.

He aquí un aspecto microscópico de cómo la creación, investigación y aprendizajes están imbricados en las relaciones entre discurso, figuras y comunicación (lo que hemos llamado provisoriamente «legado»). En un ámbito de discusión similar respecto de estas mutuas repercusiones entre presente y pasado, frente al tótem del autor, la obra auténtica y el prestigio del original en cierta mirada inmovilizante de la «música culta», Alessandro Baricco señalaba la importancia histórica de la interpretación: cada época deja su huella en la obra, «una constelación de hormas en las que las originales no son de hecho distinguibles de las otras» (42). El intérprete le da vida a la obra, la hace acontecer; en cierto modo, es lo que a su vez el antropólogo Roy Wagner descubriría en la invención de la cultura, así como en el jazz –según Pedro Pitarch– la improvisación y la variación se sucede en un tema base (Wagner 20). Estos pliegues temporales no solo ocurren en continuidades, también en saltos y conformaciones que retoman recursos expresivos del pasado. Más que la rivalidad entre conceptos y figuras (los primeros sintetizarían las imágenes, y las segundas plasmarían en la representación lo que el concepto no alcanza), el vínculo entre unos y otras conformaría una densa argamasa que hace del pensamiento artístico una profundización discursiva, y de la especulación conceptual una inmersión imaginativa de las visualidades, tal como puede leerse en varios pensadores –sobre todo contemporáneos– que integran en su pensamiento imágenes visuales o lingüísticas. En cuanto a filósofos «clásicos», baste mencionar el uso de imágenes a través de figuras y la importancia de definir la verdad como metáforas en Nietzsche; las imágenes dialécticas y las ilustraciones en Benjamin, sobre todo en sus reflexiones sobre los libros álbum y la infancia; los paneles de Aby Warburg –y las lecturas visuales de Didi-Huberman–; el carácter ecléctico de Pasolini en tanto

escritor de poesía, cineasta y ensayista; hasta la actualidad, donde las y los pensadores trabajan en curatorías de arte o establecen su reflexión desde las imágenes y las artes. No son representaciones de conceptos o alegorías supeditadas al logos, sino más bien recursos expresivos en sí mismos que ofrecen una radical fuerza de pensamiento. Un estremecimiento del tiempo creativo de las imágenes.

A pesar de las escisiones, en *Discurso, figura*, Lyotard indica una manera de «comprender» cómo los discursos asoman perforados en el fondo con aquello que no pueden llevar a lenguaje (86 y 118), y cómo la poesía aparece creando un espacio ilegible cuyo carácter inusitado abre un radio de lectura convocando la concreción figural, sin responder a la utilidad de lo comunicado. En cierto modo, como también muestra Auerbach, las figuras recorren los fantasmas del lenguaje, atravesando tiempos y espacios, dando saltos, continuidades y perfilando los tropos atmosféricos de una «cultura» que concreta en las imágenes sus potencias expresivas (*Dante, poeta del mundo terrenal; Figura*). Incluso los conceptos contienen un entramado sensible.⁹ La figuración incorpora las proposiciones, y estas requieren a su vez de las primeras, en un movimiento que no termina en tanto no hay domesticación o subsunción (la invitación a deslizarse por la sombra, los blancos o las siluetas, parafraseando a Rivera Hutinel y Lyotard en sus lecturas sobre Mallarmé), indicando que la invención y la realidad conjugan una con-fabulación compleja, sobre-determinada y a veces antitética –no necesariamente contradictoria– en las maneras en que la creación e investigación se unen en el/la creador/a o investigador/a en los alborotos de tiempos y espacios, legando esta heterogeneidad a generaciones presentes y futuras que pueden –o no– retomarlas en sus formas de leer.

Un lazo recorre la trayectoria entre creación, investigación y «comunicación» de una sociedad, en la medida en que sus movimientos perfilan una mutua atracción que ronda lo legible e ilegible, en una ida y vuelta que convoca discurso y figuras en las resonancias del lenguaje sin nunca concluir. Una constelación conforma un asunto de posiciones, el lugar «donde se ubica cada uno, cómo se ubica con respecto a cada uno, y cómo todos con respecto de todos» (Wizisla 50). Esta mutua dependencia y movilidad señala cómo la creación puede ser también una forma de investigación, cómo la investigación un modo de creación, cómo la historia está entrelazada con estas trayectorias, al rearticular y dar a conocer aquello que no tuvo relato o crítica. Lo ilegible convoca su lectura de lo imperformativo, y la legibilidad necesita tener presente las lagunas de aquello que no reconoce. Sin embargo, esta dialéctica frágil, material y figural permite percibir el horizonte de tensiones y relaciones. Ni lucidez ni ceguera total, sino el parpadeo inmerso en los paisajes que pueden ser descritos desde el ángulo de visión de una mirada, como si la mano recorriera el trazo de un dibujo entre puntos que se mueven.

⁹ En *Aisthesis*, un libro que sigue en cierta medida la estela de Auerbach, Jacques Rancière señala: «Este tipo de conceptos (arte, belleza, etc.) dependen en sí mismos de una mutación de las formas de la experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectados. Formulan un modo de inteligibilidad de esas reconfiguraciones de la experiencia» (9).

En lugar de seguir planteando el carácter excluyente del saber en la creación –desde su herencia platónica– y de la investigación como la fuerza crítica que subsume lo no expresado, y la comunicación del relato histórico como mera expresión, la frágil dialéctica da cuenta más bien de ritmos que se despliegan en los mares de una constelación sin el afán de totalidad discursiva. Este afuera del resabio, de la rémora, de lo irreductible frente al discurso universal de cierta filosofía moderna atravesada por una recepción de Hegel es la que hace, por una parte, privilegiar un lenguaje de lo sublime (como se puede sopesar en la discusión que establece Lyotard en *Discurso, figura*). Las alertas sobre aquello que no puede reducirse –como las imágenes y lo ilegible del poema– expresan a su vez el carácter epocal de una imposibilidad. Por cierto, este sublime ha tenido como clave de lectura lo siniestro en momentos históricos como la dictadura en Chile, haciendo de las imágenes una potencia gráfica como forma de respuesta. Sin embargo, la huella que indica la marca de lo ilegible convoca la persistencia de la lectura –a pesar o gracias a su labilidad– como correlato poético, político y social. El silenciamiento del trazo y el apagón cultural tuvieron como respuesta, por ejemplo, una «resistencia gráfica» (Cristi y Manzi) entre imagen visual y escritura poética. Cada época puede inaugurar tradiciones heterodoxas de prácticas de lectura que alumbren nuevos legados, historias y políticas materiales en las coordenadas que trazan las invenciones de nuevas taxonomías conceptuales y sensibles, incluso sus derrotas o, más aún, justamente en sus derrotas. La evocación radical de las figuras como un lugar no totalizante. Una constelación –señala Josep Casals– es «una forma diseminada en puntos que brillan con diversos grados de proximidad y que a veces dejan una estela que se apaga para reaparecer luego» (9).

7. Poesía de aparatos y técnicas

Como en *Un coup de dés*, de Mallarmé, las letras danzan en las constelaciones de las páginas. El desplazamiento de la mirada en las hojas en blanco con las tintas negras sugieren la negrura invertida de la noche: las estrellas brillando en el firmamento. La cámara oscura que requiere la inversión de la imagen para ser dibujada en la tela. Estas formas de leer que trazan mapas imaginarios en los infinitos de la página dan cuenta de cómo una cultura inventa figuras que singularizan la historia. Las lecturas en constelación no solo se encuentran en el trazado de tensiones y poéticas, sino también en la producción del mismo texto. El término «producción» muestra, por una parte, cómo una publicación ha requerido de las relaciones sociales y materiales que hicieron posible su circulación. Por otra, expresa la experiencia concreta con que ciertas ediciones buscaron consignar el gesto y la imagen en la conformación poética. Así, tomando en cuenta lo dicho en los acápites anteriores, es posible advertir relaciones visuales de la poesía chilena que señalan la importancia de técnicas y aparatos en la confabulación plástica de escritura e imagen. Sin pretender reducir o cristalizar de manera exhaustiva

un posible ordenamiento en el ritmo de una taxonomía posible, esta forma de abordar el denso entramado de poesía y visualidad indica el enlace que una poética determina y abre a la vez. De estas formas materiales de trabajar, destacaremos sucintamente cuatro prácticas y nombres que corresponden históricamente a las épocas de aparatos analógicos, entre muchos otros posibles de consignar.

7.1 Poesía grabada: Carlos Hermostilla

El grabado en Chile ha tenido una historia ligada a la poesía con nombres y prácticas precisas. Ya sea Pablo Neruda, Pablo De Rokha, Raquel Jodorowsky, Alicia Galaz, José Venturelli, Julio Escámez, Carlos Hermostilla, Rolando Cárdenas o Guillermo Deisler, entre muchos otros, han establecido una mutua relación entre poesía y grabado como formas expresivas que tensan y coordinan imagen visual e imagen lingüística. Esta lista podría ampliarse sumando más obras colaborativas. Lo peculiar del grabado es que ha acompañado el registro gráfico a través de soportes precarios en periodos de opresión política o escasos medios económicos.¹⁰ Esta compañía entre letra e imagen visual ha posibilitado, por una parte, un trabajo de representación gráfica en los pliegos provenientes, conflictivamente, de la construcción popular –y cierto halo anarquista de educación social–, no solo en Chile.¹¹ Por otra, ha colaborado en la experimentación visual entre técnicas que hicieron de la incisión el recurso expresivo por antonomasia, donde la representación del mundo proletario permitió pensar un Chile democrático antes del golpe de Estado y persistió frente a la dictadura.

El caso de Carlos Hermostilla es singular: da cuenta de la persistencia biográfica y visual de una colaboración permanente. Por casualidades de la historia nació un 18 de octubre, lo que daría pie desde ya a una interesante novela de formación del grabado que aborde su biografía. En cierto modo sería continuar la labor que emprendió Antonio Romera sobre Hermostilla, aunque en su caso con filiaciones españolizadas. El arte de la incisión poética de Carlos Hermostilla consta de heridas y movimientos. Su compromiso y lealtad de clase marcó al grabador desde su juventud, nacido en Valparaíso en 1905, un año antes del primer terremoto del siglo veinte que asoló a la ciudad. A los quince años, ya había vivido su primera guerra. Luego de asumir de pequeño responsabilidades familiares, debió enfrentar una larga y dolorosa enfermedad que terminó dejándolo con un brazo y una pierna profundamente dañados. Este

10 En la dictadura de Pinochet, Pedro Guillermo Jara y Oscar Galindo ocuparon una papa como medio de impresión para sus publicaciones estudiantiles contestatarias al régimen. Testimonio de Sergio Mansilla, Investigación Fondecyt.

11 Si bien no se refiere al grabado específicamente, los pliegos de la lira popular fueron valorados –según Pedro Araya– por Recabarren como participación en contingencia, un contrarritmo del poder del mundo obrero (143). Es sugerente, en este sentido, que uno de los editores más importante en Chile, Mauricio Amster, haya sido el diseñador de la *Cartilla escolar antifascista* para la educación de los trabajadores que lucharon por los republicanos en la guerra civil española. En relación con Argentina, Silvia Dolinko destaca la comprensión que se ha otorgado al grabado como difusión social y posibilidades técnicas, al mismo tiempo que el debate respecto de las concepciones estéticas de representación (en Referencias).

desastre del cuerpo lo llevó a dedicarse, casi con exclusividad, al dibujo, la pintura y la estampa. La radical experiencia personal no impidió que buscarse expresar las representaciones del pueblo; que se esforzase como maestro y sensible artista en las líneas de expresión de los rostros comunes y sus acciones cotidianas (a menudo rodeadas de épicas marxistas y proletarias). Hermosilla deseaba trascender la representación del drama personal a la lucha colectiva. En la *Pintura social en Chile*, el hermoso libro perteneciente a la colección «Nosotros los chilenos», de Editorial Quimantú, Ernesto Saúl rescata una frase del maestro: «Toda obra de arte puede considerarse lograda cuando su calidad de fondo y forma trasciende el drama creador del artista» (73). La belleza de sus composiciones, la labor pedagógica y sus capacidades como creador sugieren una sensibilidad en busca de los retratos del pueblo chileno. Con la mitad de las extremidades mutiladas, Hermosilla logra trasuntar una visión generosa de los más desposeídos y los héroes proletarios.

Formador de las imágenes y retratos de varios libros de Pablo de Rokha, entre poeta y grabador comparten una mirada que fue acompañando la construcción del trabajador chileno del siglo veinte. Ya sea desde una vertiente cristiana, en la versión de *Jesucristo 1930-1933* (1935), en la amplitud de *Idioma del Mundo* (1958) o la mirada planetaria de *Mundo a Mundo. Epopeya popular realista estadio primero Francia* (1966), estos libros totales y desmesurados de Pablo de Rokha conjugan con la gráfica de un país que fue diseñando una concepción profética de la cultura obrera. De esta manera, la poética y visualidad de estos libros pueden observarse en constelación con la gráfica de las arpilleras de Violeta Parra, los grabados de Guillermo Deisler y sus colaboraciones con poetas como Alicia Galaz, Oliver Welden, Ariel Santibañez, Rolando Cárdenas, entre muchos otros. En un momento de construcción social, el grabado y la poesía confabularon en el arte de la incisión, zahiriendo de tinta las páginas como materialización del tiempo histórico o, mejor dicho, encarnando el tiempo material.

Más que la rivalidad y sometimiento del grabado a la poesía (Justo Pastor Mellado, *Novela chilena del grabado*), lo sugerente es cómo estas fuerzas expresivas fueron articulando una colaboración en la conformación de una política popular. Rostros comunes, lavanderas colgando ropa, calles en perfiles de vértigo, pescadores en movimiento, retratos de poetas, desplazamientos de la gubia en la expansión de la matriz, propiciaron en Hermosilla una profundización gráfica y una escritura poética, en concordancia con técnicas precapitalistas en términos de reproducción, aunque insertas en la moderna impresión del libro. Esta característica hace que el reconocimiento popular pueda tener mayor repercusión que la unicidad del cuadro. La técnica de la copia, muchas veces con medios modestos como la xilografía, permitió abrir las irradiaciones de la visualidad, tal como los versos hicieron con la escritura. Memorias del corte y el trazo, la poesía grabada legó como posibilidad prometeica la danza de la página. Así como Hermosilla ilustró a varios de sus pares poetas, también cultivó el verso como en *Junto a cierto anhelo* (1979) o *Caminos al andar* (1982), entre

otras publicaciones.¹² Es interesante observar cómo la escritura pasa de un trazo a otro; cómo el antiguo rito de la caligrafía se coordina con las marcas de la gubia. El carácter artesanal del poema y del grabado conjugan en sus formas de marcar la página. Un golpe de incisión, más que de suerte, la herida que inicia la entrada al mundo a través del lenguaje en la infancia, nunca deja de renovarse gozosamente en letra y dibujo, como sucede con Carlos Hermosilla y otros poetas del grabado.

7.2 Tijeretazos: Luz Sciolla y Bruno Serrano

Las tijeras también juegan con el corte como el encabalgamiento versal de los poemas y los surcos que la gubia profundiza en la matriz. Se trata de gestos materiales como si los artistas bailaran en la página. Cortar el verso para dar con esa especie de puñalada de significaciones del poema constituye el delicado estilo que cada poeta sigue con su ritmo, escapando a la explicación y la fácil comunicación. Un gesto similar pareciera acompañar el uso de las tijeras en los recortes. A partir de la dictadura, en Chile apareció un tipo de escritura de duelo y testimonio que ha trabajado con el archivo; una poesía que documenta en la página las violencias y desapariciones. Llamada actualmente «poesía documental» (Daniela Dorfman), gran parte de estas escrituras trabajan con los recortes de noticias y la composición en las imágenes como poemas encontrados.

Entre la gran cantidad de documentos, existen en los archivos dos libros –no son los únicos– que quieren rendir justicia a través de las páginas. Aunque ambas publicaciones dan cuenta de la violencia, se distinguen en los montajes de las noticias: *Retratos hablados* (2016), de Luz Sciolla y *Exhumación del olvido* (2013), de Bruno Serrano; este último sigue una secuencia cronológica de la temporalidad en dictadura; en cambio, el primero complejiza los tiempos y los espacios que revuelven los inventarios de la violencia. Si nos quedáramos en una cómoda posición que enfatice unilateralmente lo ilegible, no tendría sentido volver a recordar a los muertos, a los desaparecidos, las torturas y articular las formas de representación de la memoria. Aun cuando predomine un relato siniestro del pasado, con su carácter sublime monstruoso –el lugar irremontable de la violencia dictatorial–, es preciso que los «encajes» de la lectura busquen procedimientos de composición para rendir justicia. El arte y el testimonio juegan un rol clave frente a los perpetradores. Bruno Serrano lo señala en la nota de introducción: «Hoy asoma el sol, humean aún los restos del siniestro, el pueblo, la gente se alza desde los escombros, los muertos son pasado» (7). Sin embargo, el libro procede como se busca un cuerpo

12 El artista Hugo Rivera Scott se refiere a las múltiples dimensiones de Carlos Hermosilla, su maestro y amigo, recordando los siguientes libros de poesía: «En 1963 aparece su poemario *Tras el sol enarbolado* que publica Andrés Sabella en los cuadernos Hacia N° 63; 1965 aparece en una antología preparada por Luis Fuentealba Lagos: *Poetas porteños* (1968); 1981 *Valparaíso a sotavento*; 1983 *Fotosonetos*; 1984 *Digame la voz*; 1988 *Eidólons, imágenes*» (Polanco, «Migraciones entre poesía y visualidad» 28).

desaparecido: exhuma el olvido, recompone los hechos, enmarca las circunstancias de los asesinatos, le da una cronología.

Los recortes con los que trabaja Luz Sciolla se expanden a las distintas formas de la violencia, desde 1973 a 2015, y no solo en Chile. Es como si el Golpe fuera el inicio del archivo que crece y crece al recabar las noticias. Un *punctum* que agrieta la manera de mirar la historia de la que se es testigo. En el enorme libro de Sciolla, los recortes e imágenes ocupan todo el radio de ambas páginas desplegadas como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg; paneles que parecieran convocar caudales de una historia entramada desde diversas partes del mundo. En el montaje de *Retratos hablados*, los inventarios ocupan un lugar fundamental: por una parte, abren un recuento y registro entre la gran cantidad de recortes y, por otra, le dan una secuencia que convierte en poemas la clara parquedad de la recolección. Sin embargo, algo murmura en las listas, un ritmo discreto y a la vez sorpresivo en la prosodia del recuento y la enumeración. Extraño fenómeno de la desmesura de la violencia.

Tanto Bruno Serrano como Luz Sciolla extraen las noticias del periodismo que cumplió la tarea de informar la opresión y asesinatos. A diferencia del rol que durante el régimen de Pinochet desarrollaron los diarios oficiales –y suelen ejercer también en democracia–, ambos poetas trabajan con los materiales que la prensa disidente empleó para contrarrestar la información oficial. Ocupando el formato tabloide para establecer los hechos y devolver a *El Mercurio* lo propiciado por este medio –uno de los principales instigadores del golpe de Estado y encubridor de las violaciones de los derechos humanos–, Serrano emplea las dimensiones de la página como una forma de memoria. La desmesura del libro de Sciolla, por su parte, da cuenta de la perduración de la violencia; el libro podría haberse continuado o ya dejar de ser una edición en formato de ejemplar. Estas publicaciones testifican cómo la visión y las manos fueron recabando una a una las imágenes, las noticias y los tijerazos de la violencia, restituyendo en las páginas la importancia de los nombres, listas, desclasificaciones y combinaciones en una poética de contragolpe.

Por otro lado, en términos de la cifra estética derivada de lo sublime kantiano, los dibujos de Susana Wald y las tijeras de Ludwig Zeller se diferencian de los recortes de Luz Sciolla y Bruno Serrano: las tijeras surrealistas de lo maravilloso y los recortes de lo siniestro, respectivamente. Dos épocas distintas que marcan las escisiones entre los collages surrealistas y los golpes de la violencia. Mixtura de códigos visuales y verbales, las tijeras de Sciolla incitan al pensamiento de las imágenes visuales como un retorno que abre el porvenir gracias al montaje. Pliegues de la historia que se aluden mutuamente: por una parte, el trabajo de Wald y Zeller antes del golpe de Estado y la elaboración de justicia y duelo de Serrano y Sciolla, publicadas cuando ya habían pasado cuarenta años del inicio de la dictadura. Las tijeras cumplen aquí un rol de recorte y justicia.

7.3 Lana de Ariadna: Hedly Navarro y Tatiana Álamos

¿Si los hilos que dejó Ariadna para salir del laberinto fueran hechos de lana? Al parecer, eso nos quisieran decir Hedly Navarro y Tatiana Álamos en las publicaciones que llevaron a cabo de manera colectiva. Las dos artistas emplean la lana para las respectivas ediciones: *Palabra de mujer* (desde 1989 a 1996), revista editada por Hedly Navarro –y Alicia Salinas, en los primeros números–, así como *Boris Vian* (1979), libro ilustrado por Tatiana Álamos. El uso de la lana para compaginar las publicaciones contrasta con el grueso alambre de cobre que empleó Pablo de Rokha en *Mundo a Mundo. Epopeya popular realista estadio primero* (1966). En la lana se materializa el gesto: el tejido con que las madres y abuelas aprendieron por generaciones a vestir a sus seres queridos. Rito precapitalista, tejer e hilar concita la concentración y la tradición oral (Benjamin, *El narrador*), junto con el ritmo familiar de la demora del mundo campesino preindustrializado que, a pesar del traslado a la ciudad, logró conservar ciertas prácticas y trabajos, como fueron la costura y las labores de cuidado en general.

A diferencia de la experiencia del mundo obrero en el siglo veinte, marcado ejemplarmente con la producción del cobre en Chile, la lana sugiere otro espacio laboral de afectos en la construcción de clase, como es el caso de las abuelas que comienzan a ejercer de cuidadoras de niñas y niños frente al empleo de padres y madres. Dentro de la división sexual del trabajo, el cuidado ha tenido una larga tradición femenina. Entre el espacio público de la fábrica y el espacio privado de la casa, cobre y lana yuxtaponen las labores de mantención. Sin embargo, esta primera entrada de lectura contrasta con las poéticas de la lana en las ediciones mencionadas. La revista *Palabra de mujer*, comenzada a fines de la dictadura y editada durante los primeros años de la transición, tenía escrito en letra cursiva –simulando la mano– el subtítulo «Una revista de poesía latinoamericana»; este dato muestra que las pretensiones de la revista no eran la reducción a la casa. Las lanas usadas con diversos colores, de acuerdo con el número de publicación, sostienen los papeles y referentes literarios, enfatizando las escrituras de poetisas mujeres, pero no excluyente en términos territoriales o de género. La construcción política es la clave de lectura donde Karl Marx, Julieta Kirkwood, Ivonne Zúñiga, Lorenzo Peirano, Emily Dickinson, Rosabetty Muñoz, entre otras y otros, se desplazan en las páginas con sendas entradas gráficas –muchas de ellas creadas por la misma Hedly Navarro– que pretendían intervenir poética y políticamente el discurso literario.

Calificada con exageración de «terrorista, perversa e ingobernable» (Simón 53), Navarro es, además de poeta, una artista plástica y reconocida militante que hizo de las materialidades una elección política: el papel kraft escogido tiene una conocida carga popular, empleado en los años sesenta por alguno poetas –como Eduardo Parra o Tito Valenzuela– para aterrizar el arte al espacio social, en la medida en que este modesto *tipo de papel* se usaba para envolver pescado. También el color del papel kraft tiene un parecido al roneo, con el cual toda una generación se educó en la educación pública, y fue empleado por grupos de poetisas para sus publicaciones (la llamada «generación del

roneo», Hugo Metzdorff); materializando con su uso la herencia afectiva con la cual la revista se identificaba. Doblados en el medio, los papeles se amarraban con la lana, dándole hilo al despliegue visual. Lana, soporte, sentido, legado, van literalmente de la mano.

En un procedimiento similar, pero con otros materiales, la publicación de *Boris Vian* (1979), ilustrada por Tatiana Álamos –tal como otros libros editados por la artista–, concreta un trabajo de diseño manual y de pequeño tiraje. Con un grueso cartón de portada y la «O» de «Boris» sobre un corazón en formato apaisado, la edición artesanal se asemeja a un cuaderno abriéndose con los poemas de Vian y los dibujos de Álamos, reproducidos e intervenidos a mano con colores fosforescentes. La gráfica es carnal, cuerpos entrelazados en posiciones sexuales y un juego sinuoso con la línea. En este aspecto, los dibujos de Heddy Navarro y Tatiana Álamos reportan ciertas similitudes: destacan las poses femeninas, juegos deseosos y cuerpos amplios, acordes con el movimiento que traza el lápiz entre figura y fondo. En *El gesto enamorado* (1980), publicado en conjunto entre Alberto Pérez y Tatiana Álamos, la técnica gráfica y dibujos continúan el mismo pensamiento material: serigrafías iluminadas a mano, las mujeres entrelazadas con otros cuerpos –ya sean masculinos, femeninos o de naturalezas achuradas que despuntan en la imagen–, conjugando con florituras terrestres. En lugar de emplear los corchetes, ambas publicaciones –la lana en *Boris Vian* y el cordel en *El gesto enamorado*– concitan el vínculo amoroso y sexual que fusiona a los seres vivos en el trasfondo de poemas y dibujo. Quizás no sea casual que tanto Navarro como Álamos emplearan la lana para sus publicaciones colectivas. La revista conforma, desde ya, una pretensión de trabajo en bloque (Hermosilla, D. 162), mientras que las publicaciones de Álamos reunieron las complicidades de poetas, artistas o traductores (como el vínculo con Tristán Altagracia, Alberto Pérez, Jean Jacquet, entre otros y otras), propiciando voces colectivas e imágenes dispuestas para la dialéctica de la mirada y el tacto. Es provocador palpar cómo la lana y las materialidades recogen una transformación del deseo a través de las páginas, desmontando la representación estereotipada del entramado que urden las palabras, el abrigo y la casa. Si el capitalismo fuera un laberinto, la lana sería el secreto hilo colectivo que rima con Ariadna para las prácticas de la ternura.

7.4 Paisajes sonoros de la máquina de escribir

En la exposición *Enrique Lihn por fuerza mayor*, montada en la Galería Gabriela Mistral de Santiago, desde el 30 de agosto al 15 de diciembre del 2023, el ingreso se encontraba enfrentado con la máquina de escribir del poeta. No se trataba solo de un fetiche anacrónico, sino más bien una aproximación a la poesía de Lihn, para quien este aparato jugaba un papel fundamental en la memoria familiar, una especie de «imaginación ágrafa» (Risco, 18). A diferencia de la historia amorosa que escribe Paul Auster sobre su compañera, *La historia de mi máquina de escribir* –ilustrada por Sam Messer (2013)–, Lihn teclea con los signos el ruido que lo remonta a las primeras huellas mnémicas y al desprendimiento maquinico que significó en *Diario de muerte* amarrarse el lápiz a la

mano. «Sin dejar más que el rastro de su resplandor en tu memoria / eso era la muerte y la muerte advino y devino / el click de la máquina de memorizar esa repugnante devoradora / acicalada en palabras como éstas tu poesía, en suma es la muerte» (15). Las letras de la máquina conformaron el signo de varias generaciones, caracterizando la imagen del escritor: su soledad frente al aparato de memoria que ya no dependía necesariamente del trazo, sino de la adecuación a la «línea», el párrafo, el calco y la cinta, «donde toda incomodidad tiene su asiento» (15).

Tecleo constante que ambientaba a través de la herramienta la pregnancia de su sonido; un ritmo a veces apabullante que resquebrajaba el silencio de una habitación. Máquina que creó a su vez el oficio de la dactilógrafa –trabajo ejercido sobre todo por mujeres¹³–, con la velocidad y el sello que las marcas hundían a través de la letra. Este rasgo maquínico ofrecía en el aparato una visión del proceso físico y material: a diferencia de los actuales computadores, el escritor podía ver el interior de la herramienta de escritura. Este es el ruido que golpeteaba en la memoria sobre el que Lihn advierte un silencio; lo que no podía alcanzar a plasmarse en el rectángulo de la página, «el sueño de la letra» que lo privaba del amor «escrito silenciosamente en el muro» (15). Esta memoria maquínica propiciaba, frente a una memoria orgánica o, quizás, más bien latente, un rastro de recuerdo que asomaba trastornado, imposible de llegar a perpetuar en el poema. No se trataba, en este sentido, del mito de la escritura del Fedro platónico: la pérdida del ejercicio oral del recuerdo, sino más bien algo más inasible que Lihn exigía a la poesía. Una especie de restitución vital, una utopía que acontezca absolutamente en la letra, un deseo amoroso que sobrepase las figuras retóricas.

Quizás justamente este rasgo de negatividad es el que el abrió en Lihn la búsqueda incesante de otras formas expresivas, ya sea el teatro, las películas, los recortes de periódico, el trabajo con fotografías, sus mismas ilustraciones y dibujos, la lectura pública, la pedagogía, la representación de la radio, la complicidad en general con otros artistas, el insaciable deseo de fuerza expresiva. «Los momentos que imprimaron la memoria» (15); esa extraña capacidad imaginativa y fáctica de los seres vivos por *recordar*, tirando la cuerda del corazón, de seguir los hilos de constelaciones poéticas. ¿Qué habría pasado si Lihn hubiera seguido la pintura, su primera motivación expresiva, cuando ingresó adolescente a estudiar bellas artes? La máquina de escribir jugó en el poeta un rol transformador; sin embargo, siguió conjugando otras complicidades visuales, sobre todo en sus últimos años. Injusto consigo mismo, tal vez, sobre el lugar de la escritura, el poeta logró ampliar los impulsos creativos sin dejar de integrar recursos como la mano del dibujo, la cámara del video, la voz del teatro y la máquina de escribir en poesía y narrativa. Esta precariedad que advertía en la escritura poética es la que, por otro lado, devoraba sus deseos; una negatividad que lo subvertía a seguir escribiendo

13 La tesis de Friedrich Kittler sobre el fin del dominio masculino en la literatura gracias a la máquina de escribir es matizado por Martyn Lyons (30). En Chile, la dactilografía se enseñaba –junto con el oficio de secretaria– hasta los años noventa en los colegios comerciales.

y a explorar fuera de la máquina de escribir, como si la suma de click alimentara el torrente de otros golpes de la imaginación con aparatos.

La impronta de la máquina de escribir sirvió también, a diferencia de la desilusión creativa de Lihn, como respuesta poética al régimen dictatorial. Gracias al uso del mimeógrafo, los grabados, los dibujos, los papeles de distinto tipo, el calco y toda la batería de materiales disponibles en la época, las revistas conformaron un tejido de articulación poética y secretamente político al denominado «Apagón cultural». La máquina de escribir no solo conformó una alusión de sorpresa –ya sea positiva o negativa– frente a sus usos, como detalla Rubén Gallo para la literatura mexicana en *Máquinas de vanguardia*, sino también una forma de uso material, ya sea en hojas de poesía, en ediciones artesanales de voluntariosa factura o publicaciones semejantes al panfleto; de estos diversos formatos, la revista *Poesía Diaria* (1984- 1988) empleó la letra típica de la máquina de escribir, incluyendo portadas con retratos de autores que colaboraron en el número.

Editada por Elicura Chihuailaf y Guido Eytel desde Temuco, *Poesía Diaria* marcaba, en cierto modo, la necesidad de la escritura como urgencia personal, social y su rasgo cotidiano –a diferencia de las exigencia de Lihn– que la poesía puede cumplir. Más cercana a la poética de Teillier –quien colaboró en algunos números–, la escritura y la lectura se necesitan como «un pan fresco» (como dice Teillier en el poema «El poeta de este mundo», *Los dominios perdidos* 93) que puede traspasarse entre unos y otros, enriqueciendo la vida a través de una experiencia hecha en comunidad. «Lectores: hay poesía para todos, su verdad última será siempre una página por escribir» (*Poesía Diaria*, n° 10, p. 3), señala la editorial de presentación. El diseño de la máquina de escribir da cuenta de este rasgo sencillo de las publicaciones de poesía frente a la dictadura; incluso contrasta con ciertas formas que comenzaron a efectuarse en otras esferas del arte con papeles como el cuché o recursos más prestigiosos. Pero también caracteriza las técnicas de época. Guido Eytel, entrevistado por Horacio Eloy, indica: «para que los textos quedaran marginados a ambos lados (Elicura) se daba el trabajo de contar los espacios de cada línea y después repartirlos. Aparte de eso también se repasaba a máquina dos veces cada poema» (Eloy 190). Casi como un pie forzado, pareciera que la máquina condensa y formaliza en la página lo que puede entrar en la edición, inclusive la laboriosa corrección. Quizás este rasgo sea el que Juan Luis Martínez sintonice en la página con la carta mecanografiada de Ezra Pound al censor del campo de detención en Pisa (146), así como las lágrimas que el papel secante invierten de la máquina fotográfica en «Portrait a Lady» (140-141). Ambos aparatos, máquina de escribir y máquina fotográfica, imprimieron la memoria, tejiendo la imaginación y el testimonio que recorren las letras e imágenes visuales. Pies forzados que hacen del click un paisaje sonoro para la memoria material.

Justo cuando se estaba acabando el siglo de la máquina de escribir (1880-1980, según Lyons 34), las ediciones de poesía chilena marcaban la importancia de estas publicaciones ante un régimen que pretendía modernizar el país; curiosamente, sin

embargo, al usar estos recursos analógicos daban cuenta de una «desublimación» del arte. La máquina de escribir recoge el testimonio de materiales precarios y potentes de la poesía; un modo de responder que concita en la revista y talleres de los años ochenta una manera de agruparse y comenzar a organizar un tejido de comunidad. Es lo que se puede ver también en uno de estos trabajos colectivos: el taller literario, folletos y cuadernos *Ariel*, quienes publicaron a mano la primera edición de una joven poeta chilote: Rosabetty Muñoz. *Canto de una oveja del rebaño* (1981) constituye un ejemplo de estas bellas ediciones a máquina de escribir; publicación confeccionada desde Santiago por esta asociación de escritores, Luis Alejandro Iglesias denomina a esta labor un «esfuerzo mutuo» en la nota introductoria a esta primera edición (s. n.). Con las típicas hojas de roneo de la época, al hojear la publicación afirmada con dos pequeños corchetes, los títulos subrayados y las letras de la máquina cristalizan ya en su materialidad la generosidad de las personas que editaron el libro. La producción colectiva artesanal, junto con la circulación y difusión manual de poesía, adquiere así una lectura política en el tecleado que timbra las páginas de roneo. Su sola presencia en una biblioteca concita admiración por la resistencia gráfica.

8. Consideraciones finales

En estas prácticas descritas, la configuración entre poema e imágenes visuales entretejen relaciones singulares y complejas. Los aparatos y técnicas pueden seguir constelándose, ya sea profundizando las mencionadas obras o agregando otras en la historia de las tecnologías. Solo para citar dos posibilidades sobre las que falta una detención mayor en el rastreo de aparatos en las lecturas sobre poesía en Chile, la fotografía y los fotopoemas han ingresado al itinerario de los recursos de escritura (*Una revisión del fotolibro en Chile*, 2018); sin embargo, a pesar de las hermosas ediciones de este tipo de formatos –como los de Osvaldo Rodríguez (*Estado de emergencia*, 1972) o Sergio Marras (*Fotopoemas*, 1986)–, quizás el cine y los medios audiovisuales sean los que más reportaron una influencia en la imaginación visual del siglo veinte. Como señaló Guillermo Riedemann (entrevista Fondecyt), los escapes a la sala de cine después del colegio consistieron en una actividad importante de formación en el ocio, sobre todo para aquellos/as jóvenes poetas de la segunda mitad del siglo veinte que empezaron a escribir. La poesía incorporó el fenómeno de la experiencia de estos medios masivos, ya sea en los íconos de actores y actrices (Jorge Teillier o Maha Vial, por ejemplo), cierta forma ajustada de escribir en imágenes precisas (Gonzalo Millán, por ejemplo) o los métodos de composición del libro (Sergio Escobar, por ejemplo); en diferentes planos, la influencia del cine puede observarse como experiencia de espectador, como modo de producción o el rasgo que reporta la imagen visual en las huellas de la memoria colectiva creada a través de personajes, aparatos, objetos y mobiliarios. La pose de escritor o escritora pareciera estar influenciada hasta el día de hoy por la historia

de las estrellas de cine. Las imágenes en movimiento han configurado una manera de comprender las formas de subjetividad. Dibujantes como Germán Arestizábal o el mismo Lihn exploraron fuentes del cine de los cincuenta, incluso este último alcanzó a realizar películas en los ochenta; Pedro Guillermo Jara escribió sus propios western desde el sur de Chile; Maha Vial, poeta y actriz, encarnó en sus performances y actitud de vida una imagen que remontaba sus acciones a los filmes, integrando la corporalidad en una escena feminista; entre otras maneras de advertir composición e imagen en movimiento que podrían seguir explorándose.

Otra mirada que puede advertirse en el ámbito de la tecnología es la influencia que los trenes han revestido en la imaginación poética. La usual fotografía de Jorge Teillier al borde de una línea férrea en Lautaro, empleada a su vez en el documental *Nostalgias del Farwest* (1987/2007) dedicado al poeta, junto con los dibujos de Germán Arestizábal que juegan con ferrocarriles en *Petit Teillier Ilustré* (2010) o *Un lugar aparte* (2024), muestran una imaginación común sobre un país que se construyó hasta el golpe de Estado gracias a durmientes, acero, sindicatos, funcionarios y cierta expectativa de industrialización. La carpeta de poesía *Tren del sur* (1989), de Raúl Mellado, que incluye un plegable con un dibujo «infantil» de una locomotora dividido en clases, creado por Guillermo Deisler, poetiza el embarque de la vida proletaria y sencilla de un país soñado. Raúl Mellado agradece la grabación en cassette, para el sello Raíces, a Aladinia Lara Cerda, Carlos Hermosilla Álvarez, Santiago Sánchez, y en la parte gráfica de la edición de la carpeta y el libro, a Luis Henríquez Rojas (Mico), Guillermo Deisler, Doris de La Cuadra (Cuqui) y Fulvio Hurtado. Esta edición, con múltiples dimensiones, puede vincularse al trabajo colaborativo de la hermosa publicación de *Altocopa. Cantata en 144 versos y una sed* (1970), donde participaron Andrés Sabella, Hans Stein, Pedro Olmos y Gustavo Becerra, en un formato que incluía poemas, dibujos y un disco de vinilo. Persistencia colectiva de imágenes y poesía, y un salto de sonido en aparatos.

Las figuras de poesía y técnicas dan cuenta no solo de la codeterminación de la escritura en relación con las materialidades históricas; también condensan un relato posible de las máquinas en las expectativas que abren los deseos, los afectos comprometidos, las maneras en que los sentidos van extendiendo las posibilidades de la escritura, imbricadas en estas experiencias táctiles, visuales y sonoras. En la liza de fuerzas y taxonomías, la lectura en constelación configura un movimiento siempre por diseñar, infinito en las exploraciones, perfilando un presente que puede ver en el pasado expresiones factibles de leer y mirar, entre la ceguera de nuestro conocimiento pleno y el parpadeo de los saberes que intentamos remontar; sumergidos en las imágenes, en los paisajes de la memoria, en una política de *lo posible* por crear.

Referencias

- Adorno, Th. W. *Introducción a la dialéctica*. Eterna Cadencia, 2013.
- Álamos, Tatiana. *Boris Vian*. Autoedición, 1979.
- Álamos, Tatiana y Tristán Altagracia. *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*. Autoedición, 1987.
- Auerbach Erich. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Acantilado, 2008.
- . *Figura*. Trotta, 1998.
- Araya, Pedro. *Ficciones críticas. Antropologías, literaturas, visualidades*. Komorebi, 2023.
- Arestizábal. *Un lugar aparte. Curriculum de Germán Arestizábal*. Réplica, Uach., 2024.
- Arestizábal y Teillier. *Le petit Teillier Illustré*. Étnika /GrilloM, 2010.
- Auster, Paul. *La historia de mi máquina de escribir*. Ilustraciones de Sam Messer. Seix Barral, 2013.
- Baricco, Alessandro. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Siruela, 2016
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1993.
- . *La dialéctica en suspenso*. Trad. Pablo Oyarzun Robles. Arcis-LOM, 2000.
- . *Libro de Los pasajes*. N. Akal, 2005.
- . «El origen del “Trauerspiel” alemán». *Obras*, Libro 1, vol.1. Abada, 2006.
- . *El narrador. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun*. Metales Pesados, 2016.
- Berger, John. *Para entender la fotografía*. Gustavo Gilli, 2015.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelos para armar*. Alquimia, 2019.
- Buck-Morss, Susan. «El método en acción: la construcción de constelaciones». *Origen de la dialéctica negativa*. Eterna Cadencia, 2011.
- Casals, Josep. *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Anagrama, 2015.
- Claro, Andrés. *Las vasijas quebradas*. Universidad Diego Portales, 2012.
- Colectivo del cabo Astica. *Nostalgias del Farwest*. Documental. 1987/ postproducción 2007. <https://cinechile.cl/pelicula/nostalgias-del-far-west/>
- Cristi, Nicole y Javiera Manzi. *Resistencia gráfica - Dictadura en Chile. APJ - Tallersol*. Lom Ediciones, 2016.
- De Rokha, Pablo. *Jesucristo. 1930-1933*. Ilustrada por Carlos Herмосilla. Antares, 1936.
- . *Idioma del Mundo*. Ilustrado por Carlos Herмосilla. Multitud, 1958.
- . *Mundo a Mundo. Epopeya popular realista estadio primero Francia*. Grabados de Carlos Herмосilla. Multitud, 1966.
- Denkler, Klaus Peter. «Joan Brossa: letra→ objeto». *Bverso Brossa, Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Instituto Cervantes, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. J. Calatrava. Abada, 2009.
- . *Soulèvements*. Gallimard/ Jeu de Paume, 2016.
- . *Desear obedecer. Lo que nos levanta, I*. Trads. J. Calatrava y A. Vignoto. Abada, 2020.

- Dolinko, Silvia. «Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina», en repositorio Conicet: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/198456/CONICET_Digital_Nro.fafeed99-63bf-4908-a600-518454d04d21_C.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Dorfman, Daniela. «Denied in Toto. Poesía documental y colectivización de archivos en Chile». *Aisthesis*, n° 72, 2022, pp. 359-382. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812022000200359
- Eloy, Horacio. *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)*. Piso Diez, 2014.
- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia*. Sexto Piso, 2015.
- Hermosilla, Carlos. *Caminos al andar*. Autoedición, 1982.
- . *Junto a cierto anhelo*. Autoedición, 1979.
- Hermosilla, Daniela. *Revistas de artista. Reflexiones desde su legado documental*. Metales Pesados, 2023.
- Lihn, Enrique. *Diario de muerte*. Universitaria, 1989.
- Lyons, Martyn. *El siglo de la máquina de escribir*. Ampersand, 2023.
- Lytard, Jean-François. *Discurso, figura*. La Cebra, 2014.
- Marras, Sergio. *Fotopoemas. Sobre textos de Nicanor Parra*. Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Ediciones Archivo, segunda edición, 1985.
- Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política*. Siglo Veintiuno editores, 2008.
- Mellado, Justo Pastor. *La novela chilena del grabado*. Economías de guerra, 1995.
- Mellado, Raúl. *Tren del sur*. Claridad impresores, 1989.
- Metzdorff, Hugo. «Thomas Harris y la «generación del roneo». *La Mañana*, p. 6.
- Muñoz, Rosabetty. *Canto de una oveja del rebaño*. Ariel, 1981.
- Oyarzún, Pablo. «Regreso y derrota». *Revista Nomadías*, n° 3. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Programa de Género y Cultura en América Latina. Editorial Cuarto Propio, 1998.
- . *Anestésica del ready-made*. Arcis-LOM, 2000.
- Pérez, Alberto, y Tatiana Álamos. *El gesto enamorado*. Autoedición, 1980.
- Polanco, Jorge. «Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones en la poesía chilena». *HYBRIS. Revista de Filosofía*, vol. 9, n° 1, mayo 2018, pp. 115-149.
- . «Migraciones entre poesía y visualidad». *Revista de Poesía, Ensayo y Crítica W40*, n° 6, Valparaíso, invierno, 2023.
- Polanco, Jorge y Rodrigo Gómez. «Constelaciones». <https://vimeo.com/763108476>. 20 mayo 2024. 15:41.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Manantial, 2013.
- Riedemann, Guillermo. Entrevista Fondecyt Iniciación 1190215, Migraciones visuales entre artes visuales y poesía en Chile, durante el periodo 1973-1989. (2019-2022)
- Rivera, Marcela. *Figuras anómalas de la lectura*. Ediciones Macul, 2024.
- Risco, Ana María. *Luces equidistantes. Enrique Lihn y las artes visuales*. Mundana, 2022.

- Rodríguez, Osvaldo. *Estado de emergencia*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Romera, Antonio. *Carlos Hermosilla*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile, 1959.
- Sabella, Andrés. *Altocopa. Cantata en 144 versos y una sed*. Editorial Universitaria, 1970.
- Saúl, Ernesto. La pintura social en Chile. Colección Nosotros los chilenos. Quimantú, 1972, p. 73.
- Sciolla, Luz. *Retratos hablados*. Eds. Luz Sciolla y Constanza Jarpa. 2016
- Serrano, Bruno. *Exhumación del olvido*. Ceibo, 2013.
- Simón, Francisco. «La guerrilla femenina: estrategias de emancipación política en la poesía de Heddy Navarro y Teresa Calderón». *Universum* [online], 2022, vol. 37, n° 1, pp.49-65.
- Tafalla, Marta *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Herder, 2003.
- Teillier, Jorge. *Los dominios perdidos*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- VV. AA. *Revista Poesía Diaria*, 1984.
- VV. AA. *Palabra de mujer. Revista de poesía latinoamericana*, 1989.
- VV. AA. *Cartilla Escolar Antifascista*. Manuel Rodríguez Rivero, 1997.
- VV. AA. *Una revisión al fotolibro chileno*. Fundación Sud Fotográfica, 2018.
- Wagner, Roy. *La invención de la cultura*. Nola editores, 2019.
- Wizisla, Erdmut. *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Paidós, 2007.
- Zeller, Ludwig. *Sueños del contrabando*. Bordelibre, 2020.