

Constelaciones visuales entre poesía y arte. Cuatro figuras de la mano en ilustración, dibujo y poesía chilena¹

Visual constellations between art and poetry. Four hand figuras in illustration, drawing and chilean poetry

JORGE POLANCO SALINAS^a

^a Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Filosofía.
Correo electrónico: jorge.polanco@uach.cl

El artículo aborda cuatro figuras de la mano en la poesía y el arte chileno, a partir de constelaciones en la creación y recepción artística que contempla trabajos colectivos entre poesía y visualidad, así como temporalidades y poéticas diversas que dialogan en torno a figuras que retornan y sedimentan la mirada. Mano y baraja, mano y cama, mano y caricatura, mano y ensoñación; conforman las cuatro constelaciones de lectura de este artículo sobre el trabajo migratorio entre dibujo, ilustración, formatos, materialidades y poema, en general, que permiten advertir una persistencia en la integración de letra e imagen visual en las publicaciones de literatura chilena.

Palabras clave: poesía, mano, ilustración, dibujo, figuras, constelaciones.

The article adresses four hand figuras in poetry and chilean art, from constellations in artistic creation and reception that contemplates colective works between poetry and visual art, as well as temporalities and various poetics that dialogue around figuras who return and sediment the look. The hand and the deck of cards, the hand and the bed, the hand and the cartoon, the hand and the intonation; these are the four constellation of reading in this article and shows migrations between drawing, ilustration, format, materialities and poem. These migrations allow to see a persistence in the integration of letter and visual image in the chilean literature.

Key words: poetry, hand, ilustration, drawing, figuras, constellations.

¹ El artículo corresponde al Proyecto Fondecyt Iniciación 11190215. “Migraciones visuales entre artes visuales y poesía en Chile, durante el periodo 1973-1989”.

1. INTRODUCCIÓN

“El gesto que crea ejerce una acción continua sobre la vida interior. La mano lo saca de ahí y lo toca en su pasividad receptiva, lo organiza para la experiencia y la acción”

Elogio de la mano, Henri Focillon

“Libres de la carga del pasado, alegremente oscuros no obligados a justificar lo que hacían respecto a los antiguos maestros sino sólo respecto a un coleccionista decidido a no perder dinero (...) los ilustradores navegaban en el reino de las imágenes sin siquiera la necesidad de pronunciar la palabra ‘arte’”

Roberto Calasso, *La Folie de Baudelaire*

Este artículo aborda cuatro figuras de constelaciones gráficas y poéticas. En lugar de una lectura generacional y lineal, se ha preferido una mirada discontinua y anacrónica sobre la confluencia de poéticas visuales y literarias. De este modo, se busca cierta fidelidad con el trabajo poético en cuanto creación compleja y disímil, donde el diálogo intergeneracional y, por cierto, sus diferencias (hasta disputas), cumplen un rol clave en la configuración de la mirada acerca del pasado tanto en sus anacronismos como vigencias, desde un punto de vista más amplio que los géneros y disciplinas. El interés se encuentra en la comunicación, los trabajos colectivos, las comparaciones y persistencias. Al mencionar el anacronismo, se indica que ciertos hilos del pasado regresan —parafraseando a Walter Benjamin— como promesas incumplidas, adquiriendo una perspectiva nueva al incorporarlas a la recepción como momento de legibilidad. El pasado, visto así, no es un asunto de anticuarios; por el contrario, ofrece una potencia y actualización que repercute en la mirada sobre la comprensión siempre precaria del presente (Benjamin 2009)².

El anacronismo, en el caso específico de las obras y prácticas abordadas en el artículo, implica una vuelta a la revisión desde los archivos y materialidades, a los trabajos desarrollados por poetas y artistas plásticos (no solo visuales) en Chile. Esto quiere decir que, en vez de aceptar sencillamente la tesis de una pérdida de vigencia de ciertas formas de producción, se vuelve hacia el legado que abren las obras que transitaron por maneras de hacer artesanales, materialmente precarias y que remiten a una tradición de resistencias gráficas y poéticas, con su propia efectividad en la acción y ensoñación política.

No se trata de un “mero” coleccionismo, sino de un legado que sigue operando hasta el día de hoy en diversas zonas del país, donde incluso a veces la palabra “arte” queda rebasada. En este sentido, dibujo, letra, juego, imágenes gráficas, páginas en blanco, formatos

² Respecto de la historia como pesquisa de anticuarios (que se distingue de la concepción monumental y crítica), ver: Nietzsche, Friedrich. 1998. *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*. Córdoba: Alción. En relación con los conceptos constelación y anacronismos, ver: Didi-Huberman, G. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas, según Aby Warburg*. Abada: Madrid; Benjamin, Walter. 2006. El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, *Obras Libro 1*, vol.1. Abada: Madrid, 230; *Libro de Los pasajes*, N. Akal: Madrid, 2005, 465; Th. W. Adorno. 2013. *Introducción a la dialéctica*. Eterna Cadencia: Buenos Aires, 53; 177-181, entre otros.

y montaje, conforman un mapa de herramientas colectivas tanto en la escritura poética como en la visualidad (aspectos indiscernibles en algunas publicaciones a las que aludiremos). Este hábitat de colaboraciones, conversaciones y modos de producción, sugiere que ciertas formas de trabajo —algunas vienen incluso de la infancia— permiten que técnicas preindustriales como el dibujo, el trazo de la letra, el juego de naipes, las caricaturas, el enfrentamiento a la enfermedad o las confabulaciones entre letra e ilustración, por ejemplo, den testimonio de una labor que ha resistido a los borramientos de los regímenes productivos y políticos.

En una sociedad que ve el progreso como superación del pasado, las figuras consignadas de la mano quieren sugerir prácticas políticas, poéticas y visuales a partir de las huellas deseantes de la representación. En el artículo se desarrollan estas figuras, como modo de aproximación a formas artísticas que requieren un pensamiento en imágenes, y no solo —o no tanto— en conceptos. El término figura, por cierto, tiene una larga historia³; en este caso se alude a partir de la aproximación que reúne imágenes y procedimientos a través de constelaciones discontinuas en la mutua atracción del pensamiento poético y gráfico; se cree que el campo de trabajo y herramientas que abren familiaridades —y sus extrañezas— en el espacio material de los libros permite aquilatar una historia colectiva de las migraciones visuales entre arte y poesía. Al mencionar “poética”, se quiere indicar un *pensamiento en obra*, y no leyes o normatividades sobre los modos genéricos de creación. Si bien el término proviene de Aristóteles, es preciso recordar que el filósofo no buscaba determinar necesariamente un reglamento ideal acerca de las funciones de la tragedia, sino más bien dar cuenta de cómo operaban en la experiencia los diferentes tipos de representaciones de su época. En este sentido, una poética implicaría una mirada que busca mostrar formas, procedimientos, expectativas, etc. en el pensamiento que se desprende del hacer. Por medio de estas cuatro figuras de la mano, que podrían ser mucho más, se espera recorrer hebras tejidas en las relaciones entre letras, páginas, imágenes visuales y formatos como un acercamiento que pueda agregar en el futuro nuevas constelaciones.

2. MANO Y BARAJA

En el dibujo se muestra la mano, el detalle singular del oficio, la fascinación de los colores, el trabajo de vida de una mirada, la poética de un silencio, los efectos de taller que se prolongan en el parpadeo. El pincel se agarra con las pinzas que hace la mano, tal como aprendemos a dibujar; el lápiz traza figuras, achurados; se aprende en la reiteración. Las letras se van siguiendo poco a poco a través de los pespuntos; bosques de números que se expanden, rectas que se desvían, círculos que se cierran con cuidado. Un mundo se va creando y cerrando a la vez⁴.

³ Ver. Auerbach, Eric. 1998. *Figura*. Madrid: Trotta.

⁴ Sobre esta ambivalencia de la escritura y la violencia de la letra, ver: Derrida, Jacques. 1986. *De la gramatología*. México DF: Siglo XXI; especialmente la discusión con Lévi-Strauss.

Quizás exista una mutua confluencia entre las dos formas de mirada en la poesía y las artes visuales o, más aún, consista en una experiencia surgida en un espacio creativo similar. Es el caso del trabajo de Hugo Rivera-Scott: las “Dieciséis viñetas para una baraja”, que acompañan los poemas visuales de Berchenko y Deisler (obra encontrada en archivos y editada recientemente en el año 2019), conforman precisos comentarios de prosa poética que vislumbran una doble mirada. Si diéramos un vistazo a la poesía, sobre todo aquella escrita en Valparaíso, tal vez nos daríamos cuenta de que esta prosa tiene una historia: una constelación de escrituras como las de Ximena Rivera, Ennio Moltedo, Luis Andrés Figueroa, Florencia Smiths, Lucy Oporto, entre otras y otros que habría que pesquisar, sintonizando entre ellas como síncope secretos en un cardiograma. Ennio Moltedo comentaba que la prosa corresponde a la imagen murmurante del mar. Oleadas de sentido que grafican en los bloques de palabras el resquebrajamiento del ritmo en las orillas del lector⁵.

En sus anotaciones, Rivera Scott (2019) también alude al “centro de ese mar conformado por la página” (11), donde la letra A puede unirse a la representación del dinero, si se piensa que el capitalismo tiene una traducción gráfica a través de los rectángulos de los billetes⁶. Los poemas ponen en circulación problemas y preguntas que venían de la Unidad Popular, acerca de la construcción del lenguaje, la economía y los medios expresivos. Visualidad y letra dan cuenta de un ritmo; una historia y persistencia en la escasa historiografía interdisciplinaria entre la poesía y el arte chileno. Deisler retorna como referencia de ese pasado⁷.

En efecto, siguiendo la herencia italiana de los sesenta y comienzos de los setenta, Berchenko y Deisler denominaron sus trabajos como “poemas visivos”; la publicación de este libro es sencilla y responde a la visualidad de la época. Las indicaciones sobre la visión, el pensamiento, las manos, el letrismo y la guerra, están presentes en esta edición como sucedía en el trabajo de esos años previos al golpe de Estado en Chile de 1973, donde el debate

⁵ Ver conversación entre Jorge Polanco y Jaime Pinos, en <http://letras.mysite.com/jpsa140322.html>. Respecto de las y los poetas mencionados, ver: Rivera, Ximena. 2013. *Obra Poética*. Valparaíso: Inubicalistas; Moltedo, Ennio. 2006. *Obra Poética*. Valparaíso: Ediciones del chivato. En el caso de Luis Andrés Figueroa, si bien *Al País de Poe*. Viña del Mar: Altazor, 2003, se inscribe como crónica, también se puede leer como poesía en prosa. Smiths, Florencia. 2017. *Estética del tajo*. Santiago de Chile: Pez Espiral; Oporto, Lucy. 2016. *La inteligencia se acrecienta en la Nada*. Valparaíso: Inubicalistas.

⁶ Benjamin dejó anotada esta observación como una tarea inconclusa: “comparación de las imágenes de los santos de las diferencias religiosas por un lado, y los billetes de curso legal de los diferentes Estados por el otro. Analizar el espíritu que habla desde la ornamentación de los billetes” (31). Benjamin, Walter. 2017. *Obras, Libro IV*. Madrid: Abada, p. 131. Pensador de las imágenes, Benjamin pareciera dejar enunciada la posibilidad de investigar la fase del valor de culto al fetichismo de la mercancía, a través de las representaciones icónicas del dinero.

⁷ Gracias a las publicaciones críticas, la creación del archivo Deisler y las reediciones de sus libros, el trabajo de Deisler se ha repuesto y, con ello, permitido una relectura de la poesía y visualidad en Chile. Ver, por ejemplo, Deisler, Guillermo. 2007. *Catálogo*, Valparaíso: Puntágeles; Deisler, Mariana, Varas, Paulina y García, Francisca. 2014. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción. Ocho libros*, Santiago de Chile; Deisler, Guillermo. 2019. *GRR*. Santiago de Chile: Naranja Publicaciones, entre otros.

político establecía un modo de convocar al lector a partir de la modernización popular de los símbolos y los nuevos aparatos. En *Poemas visivos y proposiciones a realizar* (1972), Deisler convoca ideológicamente al lector a construir y emanciparse de los mensajes, y pone en liza las formas de representación entregadas por la prensa. En un mundo dividido por la Guerra Fría, llama a la acción y a la crítica del imperialismo. Arraigado a los movimientos populares que condujeron al gobierno del presidente Salvador Allende, Deisler desarrolla su obra en la confianza de modificar la percepción y la superestructura ideológica a través de la potencia de las relaciones entre imágenes y letras. Conformando una diferencia notoria con las publicaciones de Juan Luis Martínez en el plano político. Si bien este último presume una lectura activa, el procedimiento —como las casas de la portada de *La nueva novela* (1977)— integra la catástrofe de la respuesta. En clave dadaísta y patafísica, Martínez mina las proposiciones, desarticula el logos que permite la acción de los enunciados. En cambio, desde el norte de Chile, Deisler tuvo la intención de colaborar en las transformaciones políticas; en todo su quehacer como editor y artista plástico, prevalece hasta el golpe de Estado una confianza en el montaje reflexivo de la visualidad en la página; concibe un lector que puede articular una nueva época donde los medios masivos requieren pensarse como formas activas y críticas de cambio social. En sus apelaciones al lector, Deisler expresa la confianza en la modernización popular, mientras Martínez el derrumbe de los significados⁸. Sin embargo, un aspecto clave en esta distancia, es la concepción del arte. Deisler opera en un trabajo plástico ligado a la mano; el oficio de grabador y su carácter artesanal, contrasta con el giro material en Martínez, cuyo énfasis en la reproducción técnica conforma un eje de lectura en *La nueva novela*. El empleo de la fotografía y la serie en cuanto trabajo de montaje da cuenta de una concepción estética que ha variado en sus modernizaciones y usos de aparatos técnicos.

Si se suma, además, a las comparaciones anteriores las “Dieciséis viñetas” de Hugo Rivera-Scott, la demora del archivo encontrado propicia, por su parte, el gesto de invitar a uno de los receptores a la misma publicación. Este hermoso acontecimiento de tardanza y extravío por más de cuarenta años muestra las expectativas que abriga un trabajo de obra que no llega a concluirse. En formato de baraja, los poemas pueden ser elegidos por el lector en un juego discontinuo y azaroso. Los comentarios acompañan los poemas visivos de Deisler y Berchenko sin explicarlos; expanden las miradas a partir de sugerencias y filamentos de interrupción que induce la prosa poética. Es interesante lo que ocurre aquí con la palabra “recepción”, habitualmente empleada en la hermenéutica, si se piensa en relación con la historia de esta peculiar publicación. La recepción se materializa e incorpora luego de los años de pérdida del archivo; la lectura se retarda, pero también conforma una acogida: cuida, recibe una mirada y, además, juega, a través de la prosa de Hugo Rivera-Scott, imitando el gesto creativo. Es una acción que convoca y propicia un hospedaje en la intensidad de la

⁸ Si bien en otro contexto y resonancias, ver la discusión sobre las modernizaciones en el arte chileno, en Valderrama, Miguel. 2008. *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*. Santiago de Chile: Palinodia.

demora. Las figuras de ojos y manos asoman en la gráfica, y son mencionadas por Hugo Rivera-Scott. “Los dibujos —dice John Berger— ofrecen hospitalidad a una compañía invisible que está con nosotros” (Berger 2011: 107). ¿Es el mismo ojo el que contempla un cuadro y lo traduce en mercancía?

Si se piensa en Mallarmé, la poesía alberga la potencia de suspender la transacción de la página (el rectángulo que también se usa en el dinero), convirtiendo las imágenes en una coreografía visual. Se trata de una extraña intervención: la hoja silenciosa transmuta la mirada en paisaje. Las letras pueden crear una taxonomía, una comprensión de mundo y también su desorden. Como en *Escrito a lápiz* de Robert Walser (2010), cuyos microgramas articulan, en la pequeñez de la caligrafía, una órbita de mónadas repleta de ventanas y legibilidades cotidianas, rellenando y segmentando las páginas. En estas secuencias de relatos, la mano expresa su propia pulsión. Es la misma pinza de los dedos la que traza el dibujo y las letras. El hilo del grafito —parafraseando a Rivera-Scott— juega en el papel como una marioneta; y esta imagen de Deisler incluida en la baraja lleva a otra, al gesto de Enrique Lihn en *Diario de muerte*: amarrarse el lápiz a la mano para seguir escribiendo.

“El ojo es más rápido que la mano dibujando” (19) advertía Walter Benjamin sobre la reproducción técnica frente a la artesanía; pero también la visión es un modo de ceguera o, mejor dicho, de parpadeo⁹. En tanto baraja, el naipe del libro de Deisler, Berchenko y Rivera-Scott, abre el conflicto entre la suerte y la perspicacia de asociaciones. En el dibujo y la poesía, la mano es un ojo que se libera de su vigilante; el libro abre la partida y el azar de las elecciones. En la versatilidad de la mano y el juego del mazo, la marioneta de grafito dibuja el baile visual del poeta. Poemas vivos y escritura se confabulan.

Es lo que se puede observar también en la caja *Cartas al azar. Muestra de poesía chilena* (1989), naipe publicado por María Teresa Adriasola (Elvira Hernández) y Verónica Zondek, creada a partir de éfrasis al revés. Postales de la poesía chilena, con el anverso y reverso del trazo, donde los ilustradores interpretan visualmente los poemas. El azar del título muestra la relación con “Un golpe de dados no abolirá el azar” de Mallarmé; la constelación de letras e imágenes cuya mimesis da cuenta de la consonancia que une el cielo y la página del poema. “Esta caja de poesía —dicen las antologadoras—, incluye, junto a las grandes cartas, todo ese juego sucio de la literatura: cartas falsas, marcadas, seguras, postergadas, infladas, de la misma pinta, codiciadas, etc., y la costumbrista y nacional carta blanca” (Adriasola y Zondek, s/p).

Faltó agregar aquí la carta robada, al modo de Allan Poe y Jacques Derrida: la visibilidad que se oculta a través de la presencia. El mazo ofrece un coro de voces y miradas disímiles en el mar del lenguaje; una doble tentativa de entrelazar el mundo de la visualidad y la poesía. La mayoría de las ilustraciones dan cuenta de su propia historia de filiaciones,

⁹ En su texto “Parpadeo y piedad”, Pablo Oyarzún alude a este fenómeno de la visión postgolpe, donde el parpadeo parece ser un aspecto clave en los clarososcuros perplejos de la mirada, que contrasta con la exigencia de lucidez en el arte (Oyarzún 1999).

ligadas al cine B o al cómic, aunque no logran un cruce dialógico con los poemas. La visualidad entrega interpretaciones literales y dislocadas; implícitamente ofrecen un registro gráfico de las representaciones de la época. Juego y baraja, conforman un elemento clave que remonta a vínculos afectivos más lejanos.

En efecto, letra e imagen no son separables en la primera infancia; el lápiz puede leerse como un falo y también como el espacio de juego entre la hoja y los movimientos de la mano, donde algo queda, algo se sedimenta, una traza alegre que hiere la memoria del papel. Gozo y corrección se conjugan; la imaginación infantil se expande, los números y las letras se escapan dibujando figuras soñadas de mundo. Recorrer los contornos de la mano con el lápiz sobre la hoja es un juego que la mayoría de los niños realizan, y repiten como uno de los indicios gráficos de reconocimiento del cuerpo. Ciertas ilustraciones pueden apreciarse en tanto continuación de estas experiencias. El juego es un elemento clave si se combina gráfica y poema. Es el caso, por cierto, de *Cartas al azar. Muestra de poesía chilena*.

Lanzar las cartas: el comienzo del juego y la pretensión de encontrar algunas pistas del futuro como en el tarot. La serie y la combinatoria conforman un rasgo fundamental: la diferencia en la repetición. *Fort-da*, “ahí está”/ “ahí no está” (se diría en el habla chilena), el placer que Freud observó en su nieto que se preparaba en la ausencia de la madre, haciendo aparecer y desaparecer el juguete de la visión (Freud 1992). Es lo que hace el juego de cartas y, desde ya, el mazo de naipes. Oculta y muestra. Letra e imagen. Repetición y diferencia lúdica, creadora de subjetividad, en la mirada interrumpida de lo que se ve y no se ve como el parpadeo. Abraham, Torok y Canetti, prolongan la observación de esta figura uniéndola al tocar. Imaginan a la madre arcaica y zoológica, a la que el hijo quiere agarrarse y que, gracias al entrenamiento a largo plazo en “hurgar en el pelaje” (Canetti 330), fue preparando el camino al nacimiento de la mano. A la usanza del póker, “la verdadera grandeza de las manos —advierde Canetti— reside en su *paciencia*” (Ibid.) Las variaciones en la repetición inciden en la poesía y el dibujo; sinestesias y confusiones anteriores a las palabras renuevan las concordancias. Letras e imágenes retornan a la madre que acoge los disparates del hijo pródigo: la hoja blanca. La lírica, hoy puesta en cuestión, implica una sugerencia inconsciente del murmullo de la lengua materna¹⁰. La gráfica del naipes de *Cartas al azar*, responde a la ornamentación de los rectángulos del dinero; no significan más ni menos que una interpretación visual. Inciden solo en el goce conjunto de poema e imagen. Como en la baraja de Deisler y Berchenko, memoria y pueblo se entrelazan aquí en esta primera comunidad poética del juego, donde los versos riman musical y visualmente la experiencia de mundo. Apelaciones a los lectores a que se integren al *trabajo del libro* como Freud hablaba de *trabajo del sueño*.

¹⁰ Ver los conocidos estudios de Walter Benjamin sobre Baudelaire en este desplazamiento de la poesía lírica en la ciudad moderna.

3. MANO Y CAMA

La enfermedad y la cuarentena tienen una vasta historia en las artes. En Chile existe una tradición de “encamados”, partiendo quizás por Pezoa Véliz, siguiendo con Juan Emar, Diamela Eltit, Enrique Lihn, Gonzalo Millán, hasta hoy; podría perfectamente darse cuenta de una sala de espera que habita en la literatura chilena. El poema “Tarde en el hospital” indicaría así una condición de existencia en el interregno de violencias y lutos. En el ámbito de la poesía y la visualidad, *Poemas Renales* (1993) de Jorge Torres conjuga la expresividad de la escritura con el dolor corporal. El libro introduce páginas blancas que siguen la secuencia de la numeración, tanto en el anverso de algunos poemas como en la hoja completa, asimilando las interrupciones de la diálisis y la proximidad de la muerte. A esta materialidad de la enfermedad podría sumarse de nuevo el gesto de Lihn: la mano que escribe la muerte requiere ser amarrada para continuar el diario, que el poeta no verá publicado. En el caso de Jorge Torres, el tono de los versos se puede vincular con Machado; la articulación del libro con el dueto del grito y la proximidad del estertor; las palabras se expanden en la página, Torres alude a su retrato en los límites entre conciencia, cuerpo y enfermedad; el libro presupone la máquina que drena el sentido. La imagen técnica se confabula con el silencio, al suspender y alimentar el organismo vivo que sintomatiza el libro. Asociaciones que se perciben en los poemas como secuelas. Las páginas en blanco de *Poemas Renales* dialogan con escrituras que muestran una crisis del sentido; hojas que testimonian una peculiar forma de interrumpir el trazo de las letras y las imágenes.

En *Poemas encontrados y otros pre-textos* (1991), la página en blanco conforma también un testimonio de la escritura amordazada por la dictadura (el libro fue armado, supuestamente, entre 1980-1990). El título *Poemas encontrados* muestra la labor de archivo y documentos, donde el lector puede interactuar y sumar más páginas. De ahí que sea importante que no contenga la serie numerada. La primera versión se exhibía en casas de amistades en formato de diapositivas, en reuniones secretas como una respuesta a la censura del régimen. La paradoja de la “manifestación de la mano invisible” (Cabrera 46) sugiere la amenaza al libro; por una parte, da cuenta de la autocensura y, por otra, manifiesta el rasgo corporal de la escritura. En ambas publicaciones, Torres emplea este recurso de los límites del lenguaje; violencia y dolor corporeizan los poemas, expresando aquello que los rebasa y excede en la representación de las páginas. Juan Luis Martínez también estuvo en cama y durante dicho periodo leyó *Altazor*, de Huidobro; es decir, el espacio literario de la poesía entre el derrumbe de las onomatopeyas y la alteración transformadora de los signos. La tachadura de los nombres de autor y la página en blanco en Martínez, ofrecen una mirada al estatuto del arte, a la violencia histórica chilena, frente a la cual se responde con la superficie del humor.¹¹ Si bien la transparencia en *La nueva novela* no interviene en la compaginación —a diferencia de Torres en *Poemas Renales*—, la conmoción proviene del formato discontinuo del libro. Las influencias de las vanguardias

¹¹ Se parafrasea aquí a Gilles Deleuze en *La lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós, 2010.

históricas, parecieran confluír en la respuesta de Martínez a la línea infranqueable de la violencia, como señala en su segunda publicación, *La poesía chilena* (1978). Enfermedad, violencia y juego, articulan así claves de una escritura que hace del dolor corporal un espacio poético. La página pareciera ser excedida; las imágenes vienen a enunciar un lugar distinto del poema, donde las letras adquieren materialidad gráfica y participación en la mirada visual. La literatura escrita en la cama, como se mencionó anteriormente, puede extenderse hacia otras escrituras y latitudes (Proust, serían en este caso, el modelo más reconocido de esta figura); la mano conforma la ortopedia que enfrenta la enfermedad a través del *pharmakon* que ocupa el veneno como terapia sin remedio del cuerpo.

4. MANO Y CARICATURA

Tito Calderón hizo un grabado de Enrique Lihn que se sale de los moldes prefabricados sobre el poeta. Titulado *For ever Lihn*, y datado en 1990, es una representación con una mujer y calaveras alrededor, que le dan un carácter gótico de cine B. Lihn parece un actor rockero de los setenta, un transgresor que cruza el erotismo con la muerte, vestido con un sobretodo a rayas, las manos llegando a los genitales y la chaqueta abierta. Se ve la hebilla punki de la correa, la mujer cruza sus manos por los pectorales con los labios abiertos. Los rostros del cuadro aparecen mirándonos, desafiando la moralidad del espectador. Es una escena clásica a lo James Dean, aunque con el rostro cincuentero del poeta, que contrasta con la juventud de la mujer. Coincide con la mejor época de Lihn en la creación poética, artística y política, cuando había llegado a convertirse en un crítico cultural importante de Chile, logrando entrelazar e integrar sus diversas escrituras y trabajos artísticos a su exigencia de pensamiento situado.

La pulsión del dibujo de Tito Calderón está relacionada con el achurado linheano. Las obras de Calderón son excesivas; los dibujos expresan un deseo que se desborda y contiene a través de las líneas. Los grandes formatos realizados a través de lápices, con detalles y personajes sacados de la bohemia de los ochenta y noventa en Santiago, muestran una familiaridad con el pop y la contracultura. Filiación que puede leerse también en Lihn a través de sus ilustraciones. Sin embargo, si Calderón prefiere la línea, Lihn la deformación de figura y fondo. Un ejemplo es la novela de Braulio Arenas *El castillo de Perth* (1969), ilustrada por Lihn. La portada es simple: combina dos manchones de tinta negra con un castillo amarillo en el fondo. Ofrece un rasgo infantil, misterioso y ensoñado. Las ilustraciones del interior, en cambio, poseen una estética adolescente rebelde; insinúan erotismo y potencia de muerte, con una visualidad de cómic y novela gótica. Los dibujos no difieren de su peculiar forma de trabajo recargado de líneas que aparecerán en publicaciones posteriores. Aun cuando Lihn afirmó que no comprendió la invitación a ilustrar el libro (Arenas también dibujaba) (Lihn 1997), la gráfica permite leer su persistencia en la imaginación esperpéntica y barroca que cruza su escritura.

El trazo abigarrado de *El Castillo de Perth*, es parecido al pensamiento visual de *Roma, la loba* (2011) y *La aparición de la virgen* (1987), en la 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* entre la atmósfera recargada del Lihn visual y poético¹². En lugar de plantearse en términos de subordinación entre texto e imagen —como usualmente se entiende—, la ilustración diseña un mensaje secreto en los libros: pueden mirarse como una coordenada de época, la virtuosa exigencia de “contaminación” de escrituras e imágenes y, sobre todo, la preeminencia de una visualidad contestataria que anticipa los poemas linheanos de los ochenta.

En efecto, la filiación entre Tito Calderón y el poeta en la experiencia visual se expresa en la singular contracultura chilena: las imágenes que Calderón expone en cuadro, Lihn las lleva a libro. La rapidez del trazo en la caricatura, la composición de la imagen en un relato y la sátira como espíritu de respuesta negativa al curso del mundo, corresponde a esta constelación de ilustradores y dibujantes con espíritu punk. En el periodo en que estaba dibujando el cómic, Lihn publicó *La aparición de la virgen*, donde también asoman figuras en un fondo excedido y achurado, parecido a sus historietas e ilustraciones. ¿Cómo habrá percibido la línea? ¿Cuál será la ópera de las representaciones —que tanto amaba— que quería recalcar en el papel?

Si bien una de las claves de lectura es la relación con la violencia de la dictadura, mencionada por Montealegre y Bisama en los sucesivos prólogos a las ediciones de *Roma, la loba*, es interesante igualmente observar los dibujos vinculados con el carácter abigarrado del trabajo discursivo y una resistencia gráfica frente a una cultura autoritaria¹³. Existe una especie de poética literaria y visual que conjuga. Aquello se observa especialmente en la *Aparición de la virgen*, pero también podría seguirse la pista del trazo y una suerte de “puntillismo” de las líneas en otras ilustraciones. Por ejemplo, en los libros colaborativos: las fotografías y los dibujos son fundamentales en *El Paseo Ahumada* (1983); tanto así que las fotos de Paz Errázuriz y los dibujos de Germán Arestizábal no solo dialogan con la escritura, sino que en algunos momentos llegan a determinarse mutuamente en el poema y la puesta en página entre texto e imagen.

En este sentido, es posible contemplar la importancia del pensamiento visual de Lihn en un recorrido más largo; cuando trabajó durante la Unidad Popular como editor de la *Revista Nueva Atenea* (1970) y, junto a Tito Valenzuela, diseñaron una gráfica moderna, desbordante de colores y una disposición espacial que anticipa la *Revista Manuscritos* (1975), editada por Ronald Kay y Catalina Parra. O, años antes, en relación con su ingreso

¹² Este trazo también puede observarse en las ilustraciones de juventud. Por ejemplo, las que Lihn hizo del libro de Jorge Onfray. 1951. *Este día siempre*. Santiago de Chile: Nascimento; cuando el poeta apenas tenía 22 años. Entre otras publicaciones, en *Los Poemas de Athinulis* ³/₄publicado en coautoría con Rigas Kappatos, en 1986³/₄ incluye igualmente dibujos sencillos de Lihn; pulsión visual que no dista demasiado de la gráfica incorporada en *Derechos de Autor* (1981).

¹³ Ver Bisama, Álvaro. 2011. “El temblor en el trazo”, en Enrique Lihn, *Roma, la loba*, 6.

a la escuela de Bellas Artes y su escritura sobre artes plásticas, que realizó desde muy temprano¹⁴.

Dentro de este panorama, resulta sugerente su colaboración en la revista 6 de *La Castaña* (1986), en la cual participa como dibujante y escritor. Lihn ilustró poemas de Pedro Lastra y escribió sobre Coré. En términos de edición, en esta revista la resolución de sus ilustraciones es llamativa. Los poemas breves de Lastra se ubican abajo y los dibujos de Lihn en la mitad de arriba, invirtiendo en un doble sentido el orden del disciplinamiento gráfico: la visualidad ocupa primero el espacio en la mirada, la página negra hace resaltar las letras, y los dibujos conjugan con la materialidad precaria del papel kraft. Como se señaló, en esta hermosa revista Lihn colabora además con el artículo “Coré, un poeta visual”. Coré se asemeja a Lihn como coreógrafo de la página en la evocación de la imagen fija del grabado, que hace emerger la luz en el vértigo de la sombra. Tal como advierte Lihn sobre Coré, esta imaginación con reminiscencias prerrafaelistas y Art Nouveau, quiere crear una representación emancipada, una visualidad opuesta a Walt Disney; una “óptica de la ensoñación desinteresada” (1986 *s/p*) a través de historias convertidas en fábula.

El *Silabario Hispanoamericano* (1945) es un antecedente. Ilustrado por Coré, con su portada en hermosos colores que pareciera pintada en acuarela y tinta, conforma una experiencia visual de generaciones de primeros lectores; la pareja de un niño y una niña, sentados sobre las vocales, miran embelesados el triunfo de la lectura. La ilustración muestra la procedencia social del mundo infantil, retratada desde esta parte del mundo. Siguiendo la mirada al Coré de Lihn, se nota el reconocimiento de una visualidad entrañable: poetas de una imaginación situada y a la vez libre en la búsqueda de referentes, quieren soñar una cultura distinta —más allá de los resultados— a la que comenzó a tutelarse por la herencia de los personajes infantiles de Disney.

En todos estos trabajos, Lihn exploró los múltiples deseos de los oficios, sin dejarse limitar por la categoría de la poesía visual o las disciplinas del arte. Hay algo que supera estas fronteras, un deseo de situación y un amanecer creativo que se amplía con los años. Como dibujante de periódicos, libros y revistas, y luego en la relación expresa con la ilustración, el dibujo y la poesía; la crítica de arte, la literatura y, desde allí, al conjunto de la cultura chilena, Lihn se fue transformando en uno de los pensadores importantes de las últimas décadas del siglo veinte. Tito Calderón buscó una relación filial con Lihn, con sus diferencias y modos en la representación, buscando un dibujo situado y a la vez imaginativo, donde la ensoñación expresa la jovialidad que quiere transformar en las palabras y la visualidad el espacio enmarcado del cuadro y la página¹⁵. Quizás preexista en el arte más interesante

¹⁴ Ver. Risco, Ana María. 2004. *Crítica situada. La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales*. Santiago de Chile: Departamento de teorías de las artes. Facultad de artes. Universidad de Chile; Lihn, Enrique. 2008. *Textos sobre arte*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales; Lihn, Enrique. 2020. *¿Qué nos ha dado con Kafka? Crónicas, ensayos y otras intervenciones sobre literatura, arte y política*. Recopilación y notas de Andrés Florit. Santiago: Overol.

¹⁵ Enrique Lihn reconoció, por su parte, el trabajo de Tito Calderón: “Un cuadro de Calderón es un cómic en grande, más bien grandioso, dividido en tomas que ninguna historia articula, a menos que la historia fuera un estilo” (Lihn 2008: 523).

de Chile la pulsión por salir del modelo; una mirada que quiere cambiar la caricatura prefabricada a través de la cual los latinoamericanos hemos sido imaginados y seguimos imaginándonos.

5. MANO Y ENSOÑACIÓN

No se pueden fotografiar los sueños, pero sí se pueden dibujar, comenta Lihn sobre Coré (1986). En el “Trabajo del sueño”, Freud se refería al mundo onírico como un pictograma que pareciera concitar una lectura poética. Es una labor interminable, con muchos sedimentos y mecanismos de interpretación. Implícitamente, Freud conjuga el carácter figural de las imágenes con la urdimbre de las palabras. Consigna una doble ruta entre imágenes lingüísticas y oníricas¹⁶; tiempo y espacio muestran una relación sobredeterminada e infinita.

Al escribir, en realidad, no hacemos otra cosa que dibujar nuestros pensamientos —señala Julio Ramón Ribeyro en *Prosas apátridas*—, convertir en formas lo que era sólo formulación y saltar, sin la mediación de la voz, de la idea al signo. Pero tan prodigioso como escribir es leer, pues se trata de realizar la operación justamente contraria: temporalizar lo espacial (Ramón Ribeyro 80).

Los dibujos de los pensamientos y los sueños cubren un tejido más amplio de lo que usualmente comprendemos. ¿De dónde vienen las imágenes? ¿Cómo colaboran las letras y las representaciones gráficas en la ensoñación? ¿De dónde viene esta especie de fondo del lenguaje?

Respondiendo a una tradición francesa de la soledad y procedimiento de la escritura, Pascal Quignard alude en *Pequeños tratados* al aislamiento figurativo: “El libro es un pedazo de silencio en las manos del lector. Quien escribe calla. Quien lee no rompe el silencio” (69). No habría relación entre texto e imagen; la ilustración sería en cierta medida una forma de corromper el arduo desarrollo de las palabras, que requieren de un modo autónomo de imaginación irrepresentable. Pero aquí, en este pasaje, parece que Quignard elude este carácter anterior del lenguaje: la ilustración también es una forma de lectura. Es, quizás, lo primero que hacemos antes de la escritura. Así como los poemas retrotraen a una constelación gestual anticipatoria de la lengua, la narración nos lleva a secuencias poéticas —y viceversa—; la ilustración nos muestra ese espacio común de la mirada, su gestación indiscernible.

¹⁶ Al señalar las imágenes lingüísticas y las oníricas, queremos indicar la diferencia analítica -no esencial- entre las imágenes creadas a partir de palabras y las imágenes mentales, que fluctúan en el sueño. Ver: Freud, Sigmund. 2013. *Obras Completas, IV, La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu. A este grupo, además, se suman las imágenes visuales con las cuales trabaja la poesía visual y la gráfica.

Esta búsqueda es lo que se intuye en la poética de Maha Vial. Quizás exista una reminiscencia “bestial” en las imágenes ligadas a lo animal o, incluso, a lo inerte. La mano, otra vez, entrega una pista. Los dibujos de Maha Vial incorporados en *Jony Joi* muestran este deseo sexual de la página. Una labor táctil, erótica, que pugna con las rejas del libro. “No imaginas cómo gozo mezclando dibujo y palabra” (124), comenta Maha Vial a Yanko González al comienzo de la conversación de *Héroes Civiles & Santos Laicos*, asociando en la misma frase el dibujo con escuchar música y bailar. Esta danza, en todo caso, no se asocia en su poesía a una figura frágil y estilizada a la manera de Degas, sino más bien al shock, a la performance de la violencia y el erotismo, cercana al teatro de Antonin Artaud y al punk o, si se prefiere, al modo como Günther Anders describe la pulsión visual de George Grosz acerca del dibujo como un golpe. “Lo que ha llevado a Grosz a golpear —es decir a dibujar—, no ha sido otra cosa más que la realidad; o, exactamente, nunca ha sido más que el disgusto y la rabia que provoca esa realidad” (Anders 16). Es lo que podemos observar sobre todo en los libros finales de Maha Vial, es decir, *Fuerza Bruta* y *Territorio Cercado* (2015 y 2019, respectivamente). En este último, sus poemas y los dibujos de Germán Arestizábal, combinan con el rastro de la enfermedad y la violencia.

A diferencia de las ilustraciones de Arestizábal sobre la poesía de Jorge Teillier —su filiación poética— o las que publicó en la revista *La gota pura*, cuyas imágenes dan cuenta de una imaginación utópica infantil en un temple poético similar al de Marc Chagall, la gráfica de Arestizábal en *Territorio Cercado* ofrece una mirada oscura —como sucede con el expresionismo— que se transmite a través de colores brillantes. Oposiciones cromáticas como si su conjunto fuera un oxímoron poético.

Si bien en *Territorio Cercado* conserva el imaginario pop y el cine negro, el grotesco se desprende de la lírica y el surrealismo, que Teillier y Arestizábal visitaban a menudo como referentes visuales. Con Teillier, Arestizábal establecía una intimidad de mundo; una ensoñación ligada al sur, a la memoria del espacio perdido, a los trenes y aparatos industriales en un país desarrollista, a la felicidad de la utopía, a sueños que transitan a la hoja. “Dibujar es anotar sobre el papel un día menos que nos queda. Pero es también, un niño apuntando con el dedo a los objetos y a las gentes que acaparan su atención” (Arestizábal y Teillier s/p), dice Germán Arestizábal; aquello se nota en *Le Petit Teillier Illustré*, el maravilloso libro donde el dibujante incorpora los versos de Teillier en historietas. “El poema es otro poema” (Arestizábal y Teillier s/p), advierte el editor de la tercera edición. ¿Dónde comienza la palabra y cuándo termina en dibujo? Estos poetas y pintores confabulan; imagen lingüística e imagen visual adquieren una complicidad que prolonga letra e imaginación gráfica. Tal como la maravillosa coincidencia poética y visual entre Carlos Hermsilla y Pablo De Rokha o Raquel Jodorowsky y Julio Escámez, Germán Arestizábal y Jorge Teillier habitaron espacios similares de imaginación y memoria¹⁷. Esta fortuna de tiempo y espacio, entre poeta y

¹⁷ Ver. De Rokha, Pablo. 1936. *Jesucristo (1930-1933)* (ilustraciones de Carlos Hermsilla), Antares, Santiago de Chile, Segunda edición; De Rokha, Pablo. 1958. *Idioma del mundo*. Multitud, Santiago de Chile; De Rokha, Pablo. 1966. *Mundo a mundo. Epopeya popular realista estadio primero*. Francia. Multitud, Santiago de Chile; Jodorowsky, Raquel. 1950. *Dimensión de los días*, Nascimento, Santiago de Chile.

dibujante, genera fascinación. No dejan de sorprender los alcances de estas confabulaciones en nuestra breve historia de la ilustración. La edición de *Para un pueblo fantasma*, de 1978, tiene ese acierto: el editor de la hermosa colección Cruz del sur, Allan Browne, incluye dos pequeños dibujos de Arestizábal en la portada y portadillas, como si flotaran y jugaran con lo ausente. Leído desde hoy, tanto el pez volando como los poemas sobre los muertos y la naturaleza, adquieren vigencia frente los alcances destructivos del neoliberalismo.

En *Territorio Cercado*, las imágenes de Arestizábal son más bien lúgubres y sardónicas. Aun cuando el dibujante hizo de la metamorfosis una orientación hacia un ensoñado quiebre de límites entre animales, seres humanos y cosas, casi en un rito alegre de malditaje, en este libro los personajes adquieren una figuración al modo de Francis Bacon. Poema y gráfica conjugan en una tensión, en gestos de violencia visual y poética. Humor negro y colores estridentes. Es un libro que sigue la tradición irónicamente “hospitalaria”; es decir, Chile es visto a través de la alegoría del hospital. La imagen del cerco y la ocupación da cuenta del país como un campo de concentración. “El territorio es un pequeño mapa/ tan pequeño que cabe en el bolsillo de un niño/ sus minúsculas particiones/ poblaciones y monstruosas edificaciones”, dice el poema “Territorio ocupado” (Vial 31), frente al cual se ubica el dibujo de Arestizábal “Veraneo en la posta”. La pose de dos personajes en la puerta y la sordidez del título (que integra la serie “Hospitales” de Arestizábal), muestra el paso de un surrealismo utópico al siniestro.

En cambio, *Jony Joi* (2001), el libro con los dibujos de Maha Vial, es jugueteón, libre y satírico; busca en la caricatura y el cómic una respuesta sexual a las imágenes de las mujeres chilenas. Se resalta chilenas porque aparecen dibujos y apodos reconocibles. Aquí se podría intercalar las palabras “dibujar” por “escritura”, así como el “dibujo” por “goce”. Son trazos simples, ingeniosos y alegres; un llamado al reconocimiento entre mujeres donde los cuerpos —a diferencia de *Territorio Cercado*— asoman en su humor y esplendor. Sus ilustraciones se unen a una lectura feminista de la visión. A los estrambóticos dibujos y poemas de Raquel Jodorowsky en circuitos integrados y futuristas, junto con sus poemas ilustrados por Julio Escámez; a los libros de arte y colaborativos de Tatiana Álamos, continuando la materialidad de Deisler; a la gráfica manierista y expresamente femenina de Heddy Navarro y Alicia Salinas, en la revista *Palabra de mujer*; a la sinuosidad y erotismo de las ilustraciones de Susana Wald (dialogando a menudo con los poemas de Ludwig Zeller, pero también Humberto Díaz-Casanueva y otros poetas); los poemas de Alicia Galaz, ilustrados a su vez con los grabados de Deisler, o Carmen Orrego en diálogo con los dibujos de Roser Bru, y el formato de edición en calendario de poemas publicados por Nana Gutiérrez y Winston Orillo, entre otras¹⁸.

¹⁸ Ver. Jodorowsky, Raquel. 1964. *Alnico y Kemita*. México: Cuadernos del viento; Palabra de mujer, núm.1. *Revista de poesía latinoamericana*. Santiago de Chile, 1989. Directora Heddy Navarro, Subdirectora Alicia Salinas, Diseño Gráfico Jano; Álamos, Tatiana y Altagracia, Tristán. 1987. *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*. Santiago de Chile: Autoedición; Zeller, Ludwig. 2020. *Sueños del contrabando. Poemas, collages, caligramas*. (Susana Wald ilustraciones). La Serena: Bordelibre; Humberto Díaz-Casanueva. 1980. *El hierro y el hilo* (ilustraciones de Ludwig Zeller y Susana Wald). Toronto: Oasis; Lihn, Enrique. 1969. *La musiquilla de las*

Es sugerente, en este sentido, pensar en las letras manuscritas y los dibujos en *Jony Joi*; indican una experiencia disímil con la imprenta. Como si el libro pudiera volver a una etapa anterior a la industrialización. Calasso señala algo interesante al respecto: “El movimiento de la mano que escribe sobre el papel es una extrema, miniaturizada variante del de la mano que dibuja. Mientras que el repiqueteo de la mano que teclea se parece al de un reloj” (Calasso 39). Pensado al revés, la sinuosidad de la mano que se expande en la hoja expresa cierta artesanía. Inserta en el espacio una experiencia previa a la fotografía. El ojo es más rápido que la mano dibujando —reiteramos la frase de Benjamin— en los nuevos aparatos técnicos. Y, de ese modo, eclipsa el carácter aurático de lo irrepetible y, por cierto, de cierta mirada que busca, en todo momento, el acompañamiento de la mano en la duración del trazo. Son dos tipos de mirada que se entrecruzan en la fugacidad e instantaneidad de la foto, y la continuidad y singularidad del dibujo publicado en el libro. Pensamiento visual de la repetición y la expansión.

Así como la mano piensa sin palabras al moverse, mientras realiza la disección de un organismo, del mismo modo obra cuando dibuja y hace visibles los diseños de la fantasía, la cual crea lo que no podía encontrarse de antemano en la naturaleza. Tal como el pensamiento, que no consiste en conceptos sino en las significaciones de líneas, formas y figuras es el conocer visual activo (Jaspers 12).

Actividad, se puede agregar, que conjuga con lo pasivo, cuando se observa el carácter artesanal del dibujo y la extraña temporalidad humana. Es decir, los surcos, las líneas y la creación de la mano frente a la garra, que permite a su vez articular la pinza para agarrar el lápiz. Maha Vial muestra este momento previo; la pulsión de una imagen a punto de nacer. Fondo del lenguaje; un pozo de lo indistinto, gravitando en los zócalos inconscientes y corporales de la significación. Poesía discursiva, discursos poéticos; visualidad de imagen literaria y literatura de la imaginación visual; ¿dónde se encuentra el “origen” en las oscuras aguas de la formación del sentido?

6. CONSIDERACIONES FINALES: LA MIRADA

Las cuatro figuras de la mano no pueden desligarse de la mirada. No solo en la creación de imágenes y escritura (manos, ojos y dibujos van unidos); en la misma lectura que reúne estas formaciones, pervive una opción que podría seguir ampliándose infinitamente. Por ejemplo, las poetisas dibujantes mencionadas en el artículo podrían ampliarse en un estudio extenso, cuya tarea podría consistir en indagar más archivos, poéticas y prácticas. La

pobres esferas (Ilustración de cubierta Susana Wald). Santiago de Chile: Universitaria; Galaz, Alicia. 1972. *Jaula gruesa para el animal hembra*. Arica: Mimbres-Tebaida; Orrego, Carmen. 1981. *Retratos Cardinales*, Dibujos de Roser Bru. La gaya ciencia, Barcelona; Gutiérrez, Nana y Orillo, Winston. 1972. *Calendario*. Autoedición. Arica; entre otros posibles de rastrear.

labor de Andrés Sabella como dibujante, poeta, editor, cronista y ensayista podría investigarse asimismo desde un punto de vista situado y migratorio en su forma de trabajo colectivo. Es decir, desde su labor en el norte de Chile, sus asociaciones en revistas, las ilustraciones que llevó a cabo a partir de sus peculiares dibujos parecidos al muralismo y, en cierto punto, a ciertas figuras de Paul Klee, aunque trasladados a páginas y portadas; inclusive el lector podría detenerse en su postura sobre el dibujo y los ensayos dedicados a la plástica¹⁹. Lo mismo podría considerarse de *Cinepoemas* (1963), de Sergio Escobar, libro que propicia una interpretación sobre los nuevos medios, la importancia del cine, la poesía visual y la edición colectiva. En conexión, quizás, con las publicaciones de Raquel Jodorowsky y su poesía futurista el *Alnico y Kemita* (1964), hecha de alucinantes circuitos, antes de internet y el proyecto Synco en el gobierno de Salvador Allende. Así como el amplio desarrollo de la obra de Carlos Hermsilla como ilustrador, grabador del mundo popular y escritor de poesía, entre otras constelaciones por considerar.

Más común de lo que a menudo se piensa, estas migraciones entre arte y poesía inciden en la conformación de la mirada sobre el canon, los nombres de autor y los tránsitos entre discursos y prácticas. Para aquello se tendría que repensar los nombres de autor como un punto en un hilo, o un astro en una constelación; el trabajo de poéticas —en lugar de la creación solitaria— conforma una clave interpretativa en la medida en que la escritura y la visualidad incorporan las diferentes capas de las conversaciones entre creadores, las ideas en común y cruce de referentes, materialidades y códigos, expandiendo las posibilidades de formatos y lecturas. Discursos y prácticas, en este sentido, se retroalimentan a partir de poéticas que se van sedimentando en hebras frágiles de sentido.

No deja de ser relevante, en esta perspectiva, la poética de la mirada. Es decir, los modos críticos desplegados en el arte chileno, que por mucho tiempo han privilegiado —sobre todo desde la dictadura— una interpretación disciplinaria, a pesar de la discusión sobre los géneros y disciplinas. Las y los poetas han generado discursos y recepciones sobre la visualidad, muchas veces gracias a encargos y colaboraciones, pero no existe una cartografía histórica de estas escrituras. Desde la dictadura ha primado en Chile un discurso sociológico²⁰ y, en algunos casos, filosófico, dejando en desmedro la historia del arte, el recurso de los testimonios de los artistas y la lectura literaria.

Este quiebre entre formas de enunciación conlleva omisiones y oclusiones que requieren de nuevos paradigmas discursivos con el objeto de que la recepción ilumine zonas

¹⁹ Es ejemplar, en este caso, la publicación de *Altacopa. Cantata en 144 versos y una sed*. Universitaria, Santiago de Chile, 1970. Textos: Andrés Sabella. Gráfica: Pedro Olmos. Música: Gustavo Becerra, publicación que incluye un disco de vinilo. Así como sus diversas publicaciones en *Revista Atenea* de Concepción (sobre todo 433, 1976) y *Hacia*, en Antofagasta, de la cual era director, dedicándole textos a la visualidad. Las hermosas ilustraciones de Sabella al libro de Marino Muñoz Lagos, *Los rostros de la lluvia*. Autoedición. Punta Arenas, 1970, entre otras. En cuanto a formatos, podría explorarse la relación con la obra expansiva de Pedro Guillermo Jara y el trabajo de las revistas *Caballo de Proa*.

²⁰ Ver: Oyarzún, Pablo. 1999. “Arte en Chile de veinte, treinta años”, en *Arte, Visualidad e Historia*. Blanca Montaña. Santiago de Chile.

olvidadas en la historia del arte chileno. Incluso para repensar la noción de “arte”, “poesía” y el significado de la sedimentación entre letra e imagen visual. Desde el punto de vista pedagógico y político, una cartografía histórica de las escrituras sobre arte realizada por poetas (o escritores, en general), y, por cierto, la efectuada a través de los testimonios de mismos artistas, podría colaborar en desmadejar desde otro ángulo las dicotomías diseñadas a partir de la distancia entre discurso y creación, conformando nuevos problemas sobre la construcción de la imaginación y el pensamiento de sus figuras.

OBRAS CITADAS

- Anders, Günther. 2005. *George Grosz. Arte revolucionario y arte de vanguardia*. España: Maldoror.
- Abraham, Nicolas y Torok, María. 2005. *La corteza y el núcleo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Arenas, Braulio. 1969. *El castillo de Perth*. Santiago de Chile: Orbe.
- Arestizábal, Germán y Teillier, Jorge. 2010. *Trenes que no has de beber. Le petit Teillier Ilustré*. Chile: Étnika/GrilloM.
- Adriasola, María Teresa y Zondek, Verónica (editoras). 1989. *Cartas al azar. Muestra de poesía chilena*. Santiago: Ergo Sum.
- Benjamin, Walter. 1993. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- _____. 2009. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Oyarzún, Pablo. Santiago de Chile: Lom.
- _____. 2017. *Obras, Libro IV*. Madrid: Abada.
- Berchenko, Gregorio, Deisler, Guillermo y Rivera-Scott, Hugo. 2019. *Poemas visivos*. Santiago de Chile: Lom.
- Berger, John. 2011. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cabrera, Alfredo. 1994. “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*, ed. Sergio Mansilla. Valdivia: Ediciones Barba de Palo.
- Calasso, Roberto. 2021. *Cómo ordenar una biblioteca*. Barcelona: Anagrama.
- Canetti, Elias. 2010. *Masa y Poder*. Madrid: Debolsillo.
- Deisler, Guillermo. 1972. *Poemas visivos y proposiciones a realizar*. Antofagasta: Mimbres.
- _____. 2007. *Catálogo*, Valparaíso: Puntángeles.
- _____. 2019. *GRR*. Santiago de Chile: Naranja Publicaciones.
- Deisler, Mariana, Varas, Paulina y García, Francisca. 2014. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago de Chile: Ocho libros.
- Dufflocq, Adrián. 1945. *Silabario Hispanoamericano*. Santiago de Chile: Zigzag.
- Escobar, Sergio. 1963. *Cinepoemas*. Valparaíso: Redes.
- Freud, Sigmund. 1992. “Más allá del principio de placer”. *Obras Completas. Vol. 18*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Gutiérrez, Nana y Orillo, Winston. 1972. *Calendario*. Arica: Autoedición.
- González, Yanko. 1999. *Héroes civiles & santos laicos. Palabras y periferia: trece entrevistas a escritores del sur de Chile*. Valdivia: Barba de Palo.
- Jaspers, Karl. 1956. *Leonardo como filósofo*. Buenos Aires: Sur.
- Jodorowsky, Raquel. 1950. *Dimensión de los días*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Kappatos, Rigas y Lihn, Enrique. 1986. *Los Poemas de Athinulis*. México D. F.: Premiá.
- Lihn, Enrique. 1981. *Derechos de autor*. Santiago de Chile: Yo Editores.
- _____. 1983. *El Paseo Ahumada*. (Fotografías Paz Errázuriz. Ilustraciones: Germán Arestizábal) Santiago de Chile: Ediciones Minga.
- _____. 1987. *La aparición de la virgen*. Santiago de Chile: Cuadernos de libre elección.
- _____. 1997. *El circo en llamas*. Santiago de Chile: Lom.
- _____. 2008. *Textos sobre arte*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- _____. 2011. *Roma, la loba*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- _____. 2020. *¿Qué nos ha dado con Kafka? Crónicas, ensayos y otras intervenciones sobre literatura, arte y política*. Recopilación y notas de Andrés Florit. Santiago: Overol.
- Martínez, Juan Luis. 1977. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- _____. 1978. *La poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- Oyarzún, Pablo. 1999. *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: Blanca Montaña.
- Quignard, Pascal. 2016. *Pequeños tratados I*. Sexto Piso: Madrid.
- Ribeyro, Julio Ramón. 2019. *Prosas apátridas*. Barcelona: Seix Barral.
- Risco, Ana María. 2004. *Critica situada. La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales*. Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes.
- Teillier, Jorge. 1978. *Para un pueblo fantasma*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Torres, Jorge. 1991. *Poemas encontrados & otros pre-textos*. Valdivia: Paginadura.
- _____. 1993. *Poemas renales*. Valdivia: El Kultrún/ Barba de Palo.
- Valderrama, Miguel. 2008. *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Vial, Maha. 2001. *Jony Joi*. Valdivia: El Kultrún.
- _____. 2015. *Territorio Cercado*. Ilustraciones Germán Arestizábal. Valdivia: El Kultrún.
- Walser, Robert. 2010. *Escrito a lápiz*. Microgramas 1. Madrid: Siruela.