

Imagen visual y políticas del montaje. Martínez, Torres y Sciolla

Jorge Polanco Salinas

Universidad Austral de Chile

Itinerario doliente

En *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*, dictadas en 1909 en la Clark University de Worcester, y publicadas al año siguiente, Freud compara la memoria del aparato psíquico con el diseño de las grandes ciudades. Estas dos figuras contienen un “itinerario doliente” (13), es decir, símbolos mnémicos de vivencias traumáticas que, en el caso de las ciudades, se expresan en los monumentos, y en la tradición popular sudamericana se muestra—obviamente no referidas por Freud—en las “animitas”¹. Si bien esta observación concuerda en parte con la comprensión *monumental de la historia*, discutida por Nietzsche en cuanto que *lo grande* puede estancar el presente (una deriva del *egipticismo* que intenta fosilizar el devenir y de esta manera paraliza la vida), Freud aprecia esta forma de perpetuar el acontecimiento como una adherencia anímica. En vez de volcarse hacia *lo grande* como posible—modo positivo de asimilar lo monumental

¹ A pesar de usar expresiones arcaicas, tal vez la mejor definición de “animita” sea la establecida por Pablo De Rokha: “culto al muerto por asesinato, o por una desgracia, expresándose, con recuerdos aborígenes, en templetos míseros y mínimos, llenos de velas de sebo, debajo de la cruz, cargada de *exvotos*, en las cunetas y en las encrucijadas de los caminos”. *Poéticas del paisaje*, 56.

en Nietzsche²—, Freud sopesa el carácter traumático y a la vez activo de este símbolo mnémico. En London Bridge, *The Monument* todavía “perpetúa la memoria del incendio que en 1666 estalló en las cercanías y destruyó gran parte de la ciudad” (13-14). Esta fijación, que Freud denomina como un síntoma histérico, da cuenta del duelo en tanto símbolo mnémico que afecta al presente y al mismo tiempo ofrece una comprensión de la historia como apertura.

Así como el aparato psíquico reporta sus huellas mnémicas a través del sueño o de los síntomas, la ciudad contiene sus zonas de dolor (y, por cierto, de lucha, si pensamos en las barricadas) que se graban y actualizan como “recuerdo” inconsciente del pasado, principalmente en momentos de efervescencia política. “Un pasado que no pasa”—ocupando la expresión de Patricio Guzmán de su documental *Salvador Allende* (2004)—, que vuelve y retorna con sus diferencias, cada vez que el presente se agita y *revive*. Como Benjamin y Proust resaltan cada uno a su manera, el pasado no conforma un hecho cerrado o una cadena de datos progresiva, sino aquello latente que puede encenderse de modo insospechado como una chispa relampagueante³. Las ciudades consignan estas marcas a través de incendios, barricadas, monumentos, animitas y todas las manifestaciones que surgen de manera espontánea en los espacios transitados por la memoria social. Esta comparación de Freud entre la ciudad y el aparato psíquico, puede extenderse a otra obra *elaborada* por los hombres: el libro.

Aunque sobrepasa el límite de las analogías antes mencionadas, el libro-objeto es posible de ser leído como “animita” en el sentido que le asigna la costumbre popular o como un “monumento” a partir de la comparación freudiana (y no como “lo grandioso” o “grandilocuente” de lo monumental). Es decir, como un “itinerario doliente”⁴, zonas de dolor, cuyo trabajo de duelo consiste en ofrecer un “testimonio”.

² Véase el clásico texto de Friedrich Nietzsche *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, pensado por el filósofo como parte de *Consideraciones Intempestivas*.1999.

³ Respecto a Walter Benjamin, pensamos en “Fragmentos sobre la historia”, incluida en *La dialéctica en suspenso*, 2000; y en el conocido pasaje de la magdalena de Marcel Proust, donde el pasado se abre el pasado a partir del principio de la sinestesia y la memoria involuntaria, recogido también por Benjamin en sus estudios sobre Baudelaire. Marcel Proust, “Por el camino de Swann”, *En busca del tiempo perdido*, 1967, 44-47. En un proyecto realizado entre los años 2014 y 2015, el artista Christian Boltanski llevó a cabo en el norte de Chile una instalación con animitas que incluía campanas, concordando con el documental *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán. En los dos casos, el pasado retorna en las pequeñas almas que incitan la sinestesia: el sonido, la luz, el viento y el inquietante silencio del desierto en duelo. Véase Christian Boltanski, *Animitas*, 2015.

⁴ Recuérdese que el mismo Freud declara en el “Prólogo a la segunda edición” (1908) de *La interpretación de los sueños* (1900) que “para mí el libro posee otro significado, subjetivo, que sólo después de terminarlo pude comprender. Advertí que era parte de mi autoanálisis, que era mi reacción frente a la muerte de mi padre, vale decir, frente al acontecimiento más significativo

En ciertos momentos históricos, la utilización del libro puede “limitarse” a una compilación de los sucesos que, sin embargo, miran al futuro. Esta es la perspectiva que queremos ofrecer en el actual artículo. Basándonos en el último libro, publicado póstumamente, de Juan Luis Martínez, revisaremos otros textos “anómalos”, emparentados entre sí y diseñados por poetas chilenos durante la dictadura de Augusto Pinochet—aunque no editados ni supeditados exclusivamente a dicho periodo (1973-1990)—que trabajan las imágenes visuales y el montaje. Publicados de manera *retardada* y gracias a un largo aliento de elaboración, tanto *Retratos Hablados* (2016) de Luz Sciolla, *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (2012) de Juan Luis Martínez como *Poemas encontrados & otros pre-textos* (1991) de Jorge Torres, ocupan los artículos de prensa, revistas y libros, entre otros, como un recurso/recorte artístico que ofrece una respuesta a una crisis expresiva.

En términos estéticos, estos libros plantean la discusión sobre el uso de fotografías, el collage, las fotocopias y, sobre todo, la violencia de los recortes como procedimiento poético. La estrategia del montaje implica una manera de brindar testimonio por medio de escombros visuales y la reutilización política de la información. Pese a la fragilidad de los materiales, este procedimiento indica una necesidad de rebasar los límites de los géneros, la censura y la evanescencia de la prensa. A través de la selección de materiales cotidianos, los retornos de la información irrumpen en el presente con sus noticias supuestamente banales y pasajeras que, al articularse en el soporte del libro, reactualizan los acontecimientos. En esta perspectiva, es preciso examinar brevemente los términos y los problemas conceptuales que se juegan al poner en relación esta práctica con la labor testimonial, entendida en el sentido común—aunque suficientemente puesta en cuestión en el siglo veinte—como una descripción de un hecho, sin elaboración ni interferencia de la ficción; en esta comprensión positivista decimonónica, el testimonio se asocia a una estética desfasada de los requerimientos de los nuevos dispositivos y aparatos técnicos, toda vez que se concibe a partir de nociones cargadas como mimesis y representación⁵. Sin embargo, como puede observarse en las

y la pérdida más terrible en vida de un hombre. Después que lo hube reconocido, me sentí incapaz de borrar las huellas de esa influencia”. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños (I)*, en *Obras Completas*, Vol. IV, 20.

⁵ Respecto de la importancia de la ficción en la elaboración de la historia y, por ende, del testimonio, basta mencionar los debates planteados a propósito de los estudios de Hayden White. En la lectura que llevamos a cabo se presupone la relación entre estética y política, a partir de una doble vía de discusión. Por una parte, la línea que va desde Walter Benjamin a Didi-Hubermann e Imre Kertész (pasando por Agamben, Rancière y de refilón Foucault), donde el testimonio debe enfrentar posiciones religiosas y epistemológicas sobre la ética de la escritura y las imágenes. Tanto en Kertész, Semprún como el último Primo Levi, el testimonio no solo

publicaciones de Martínez, Torres y Sciolla, el testimonio implica un montaje de las imágenes visuales que cuestionan la temporalidad del progreso y se reafirman en el *retardo* del *recorte* de los medios de prensa, frente al *avance* de los *cortes* históricos de una supuesta modernización. Se podría jugar con los términos “retardados” opuesto a los “avanzados”, si no fuera porque estas palabras están magulladas por el menosprecio. A pesar de las diferencias, estos libros desarrollan una estética ligada al testimonio, donde la *configuración* visual busca abrir un legado al porvenir.

Imagen visual y montaje

En un concierto de largo aliento, la poesía chilena requiere de una mirada en conjunto sobre la introducción de las imágenes visuales en la escritura poética. Al carecer aun de una pesquisa detallada que rebase los rótulos y que problematice el quehacer poético en relación con su historia, a menudo la poesía es pensada en su *práctica e historiografía tradicional* bajo figuras adánicas, géneros y disciplinas plenamente delimitadas. Falta todavía un *registro acabado* sobre aquellas escrituras que plantean *en obra* una discusión del término “poesía visual” y sus consecuencias teóricas en el ámbito de la teoría del arte (en torno a los géneros literarios, los límites de las disciplinas, el estatuto del lenguaje, las políticas de las formas y la concepción del quehacer poético en relación con las prácticas visuales de la poesía), pero que no se reduzcan a términos ya resueltos como, por ejemplo, “poesía visual” o “experimental”. En cierta medida, estas fisuras de los lindes de las disciplinas y géneros responden a lo que Hans Belting sopesa positivamente a través de la “muerte del arte”—y, con ello, la emancipación de las imágenes de la historia del arte—para pensar de manera más amplia una antropología de la imagen que, en el ámbito de la literatura chilena, podría ponerse en relación con la escritura poética. Por una parte, previamente, no hay archivo que reúna y clasifique las publicaciones de poesía que abordan la visualidad—ni siquiera una antología de divulgación—y, derivado de lo anterior, no se conoce hasta el momento una *investigación comprensiva y panorámica* de las diversas ediciones que entrelazan la escritura poética y

remite a lo real fáctico, sino que es demandado a crear desde la ficción, articulando el montaje de la escritura. La discusión entre la justeza de lo dicho y la ficción imbrica una compleja toma de posición acerca de la política de la literatura. Por otra parte, esta lectura presupone un pensar situado, siguiendo la propuesta de la poesía situada de Enrique Lihn. Esto significa, al menos, dos aspectos: la relación de los enunciados con sus condiciones de enunciación (en un plano temporal, espacial y territorial, vale decir, histórico) y, en segundo lugar, un enfoque epistemológico en la obra (incluso en su desobrar) entendida como una *forma de pensamiento*, es decir, como una articulación y montaje. Nuestra actual propuesta es más bien modesta respecto del duelo y el testimonio; intenta situar las escrituras de Torres, Martínez y Sciolla en las condiciones del Golpe de Estado en Chile, conjugada con la discusión poética y política.

las prácticas visuales en Chile. Si bien existen archivos de escritores como Guillermo Deisler y, paulatinamente, la recopilación llevada a cabo en el Centro de Documentación de las Artes Visuales o Memoria chilena de la Dirección de la Biblioteca, Archivos y Museos, por ejemplo, no se ha creado un archivo *exhaustivo y especializado* en “poesía visual” que colabore en la reelaboración de su historiografía literaria. Dicho en términos sencillos: si no se ha editado una “antología de poesía visual chilena” ni tampoco se ha conformado institucionalmente una “biblioteca de poesía visual chilena”, es difícil a su vez establecer una investigación medianamente certera acerca de la incidencia de las imágenes en la escritura poética⁶. Con todo, a pesar de la dispersión de las fuentes y la consecuente insuficiencia del aparato crítico en cuanto a un recorrido global (aunque se publican cada vez más estudios monográficos y ensayos temáticos relevantes), luego de años de trabajo heurístico e interpretativo al respecto podemos sostener una hipótesis provisoria o, si se prefiere, débil: a partir de la segunda mitad del siglo veinte comienza a incrementarse en parte de la poesía chilena una introducción de las imágenes visuales heredera de los movimientos de vanguardia de las primeras décadas, provocando alteraciones acerca de lo que se comprende por nociones tales como géneros literarios, libro, autoría, incluso poesía, entre otros

⁶ Lo más próximo a una antología es la compilación de Alberto Madrid *Gabinete de Lectura. Poesía visual chilena*. 2011 y las entrevistas de Soledad Bianchi a distintos grupos poéticos a lo largo de Chile: *Modelos para armar*. Soledad Bianchi, *Memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. 1991. El primer libro permite delinear nombres canónicos en una supuesta historia de la poesía visual chilena, aunque sin establecer un panorama acabado ni obras señeras, y el segundo reconoce una conformación de grupos en que surgieron intelectual y territorialmente parte de estos trabajos y movimientos poéticos. Pues las primeras antologías llevadas a cabo por Deisler excedían el ámbito chileno, aunque fueron clave en la amplitud de los registros. Igualmente, *Tres poetas visuales: Claudio Bertoni, Juan Luis Martínez y Carlos Montes de Oca* (1997), leídos por Gonzalo Millán, María Teresa Adriazola y Eduardo Correa, consiste en un catálogo introductorio interesante, pero que no tiene propósitos antológicos. Esta diferencia se remarca cuanto comparamos estos libros con las sendas publicaciones llevadas a cabo en España, por ejemplo: AAVV, *Escrito está. Poesía experimental en España* (Valladolid: Artium de Álaba y Centro Museo de Arte Vasco Contemporáneo, 2009). AAVV, *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX* (Madrid: Instituto Cervantes, 2009). En términos críticos, el compendio *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*, es un acercamiento paulatino a esta relación. Otros trabajos monográficos o temáticos lo han llevado a cabo actualmente Felipe Cussen, Ana María Risco, Fernando Pérez, Valeria de Los Ríos, Francisca Lange, Ángeles Donoso, entre otros, donde los *Estudios Visuales* aparecen como enfoque de lectura, quizás por la importancia que la *recepción* de la imagen ha ganado en diversos ámbitos. Sin embargo, aún no es posible un rastreo a largo plazo que permita una recopilación exhaustiva de fuentes desde el ámbito temporal como territorial (es decir, que incluya una revisión tanto en provincia como en las zonas metropolitanas), debido quizás a la “novedad” interpretativa de las prácticas visuales. Según Böhm y Mitchell, en cuanto disciplinas, el estatuto de este tipo de crítica bordea recién tres décadas de conformación.

aspectos que se ven modificados y/o ampliados. En rigor, los usos de las imágenes no se reducen a la taxonomía de “poesía visual”.

En efecto, el concepto de imagen visual implica el uso de elementos textuales, fotográficos y objetuales, entre otros recursos provenientes principalmente de las artes visuales y los medios de comunicación, donde la mirada fija su atención en la materia visual más que en las letras, muchas veces vueltas objetos y/o medios táctiles. Fernando Zamora Águila denomina a este tipo de recurso como *imágenes sensibles (materiales)* en un sentido más amplio que el literario, referido a un panorama epistemológico sobre la filosofía de la imagen. Implícitamente, las imágenes visuales cargan el signo en el significante; en esta disposición hacia la materialidad prevalece un gesto que puede interrumpir o explicitar el lugar de la mirada. La imagen literaria, en cambio, indica la imagen mental comprendida en el uso literario de las palabras; y puede observarse con mayor precisión, según la tradicional clasificación de Ezra Pound, en la *fanopea*, donde el estilo poético *enfatisa* la imagen mental que suscitan las palabras, por sobre los giros contextuales e irónicos (*logopea*) o la música del verso (*melopea*) (Pound, 1970; Claro, 2012). Esta taxonomía no significa que los poemas sean unilaterales, en el sentido de ocupar solo uno de estos elementos, sino que el estilo poético tiende a *cargar* con mayor destreza la imagen o la música del verso o bien los juegos contextuales (irónicos, satíricos, expresiones de la inteligencia, etc.), aun cuando puedan aparecer todos los recursos en el mismo poema. En términos sencillos, el lenguaje apela a estos ámbitos *per se*; pero los poetas se destacan por poemas en que la escritura llega al límite de la música (*melopea*), o que pueden hacer bailar el pensamiento (*logopea*), o presentan una capacidad eximia de entrelazar imágenes (*fanopea*). En el complejo panorama de la poesía chilena, estos estilos de *carga semántica* delineados por Pound pueden observarse en la sonoridad de Gabriela Mistral y Violeta Parra, en la inteligencia poética de Enrique Lihn y Ennio Moltedo, o en la limpieza de imágenes de Jorge Teillier y Gonzalo Millán. Solo por citar escrituras señeras que, por supuesto, conforman una trama amplia y densa, incluso al interior de la trayectoria de los mismos poetas.

En una clasificación aproximativa, podríamos decir que en la poesía chilena prevalecen tres modos de articular las imágenes visuales: 1. el poema visual; 2. el poema objeto; 3. el libro objeto. El primero, es el texto compuesto por trabajos en que la *carga visual* prevalece en la forma gráfica de la hoja en poemas concretos o letristas (el alfabeto de Ludwig Zeller, por ejemplo), en un cartel (Zsigmond Remninyik), en un poema pintado y montado en una exposición (Vicente Huidobro), en una especie de panfleto (Rodrigo Lira), en una portada (Guillermo Deisler), etc. En el poema objeto, la *carga*

visual está enfatizada en una “cosa” que se desprende de su carácter utilitario para evocar, desplazar o ironizar un sentido, entre otras posibilidades sugerentes en que a menudo es relevante —aunque no imprescindible— la manera de titular. El ejemplo más conocido en la poesía chilena son los artefactos visuales de Nicanor Parra, semejantes a los de Joan Brossa. El tercero, el libro objeto *carga la visualidad* en el ejemplar, entendido ya no como un simple medio, sino como un soporte que tiene un valor por sí mismo (por ejemplo, en los libros de artistas de Martínez o Deisler), pero también en publicaciones en que, a pesar de la precariedad de los medios, pasado el tiempo adquieren valor por su relevancia simbólica y política (*La bandera de Chile* de Elvira Hernández) o los libros de editoriales independientes que desarrollan procesos alternativos de edición y distribución; o autoediciones que implican un desafío en el formato (como *Las Ferreterías del Cielo* de Arturo Alcayaga Vicuña, libro manufacturado en la cárcel de Valparaíso), así como poemas ilustrados en una mazo de naipes dentro de una caja (Verónica Zondek y Elvira Hernández, compiladoras, denominada *Cartas al azar*) o la caja de poetas de Valparaíso que reúne fotos y lecturas en cd rom (Eduardo Jeria, compilador, *Valparaíso, 30 años de poesía*) o las revistas literarias que desarrollan la visualidad, etc. A diferencia del poema objeto, el libro objeto puede no haber sido pensado como una forma de poesía visual; sino que el trabajo plástico demandado—muchas veces por la precariedad—llevó a sus creadores a la utilización del ingenio o la novedad. En estas formas de proceder, la historia de los soportes guarda relación con la marca de época. Esta clasificación puede establecerse como una aproximación a un estudio pendiente en Chile, teniendo en cuenta que la carga visual de las imágenes se conforma a través de los soportes y el montaje.

En un sutil desplazamiento, tanto Martínez, Sciolla como Torres, incorporan la visualidad en sus trabajos, instaurando una puesta en cuestión de los procedimientos poéticos y literarios, que pueden aquilatarse en cada uno de manera diversa. En lugar de seguir explorando en la *fanopea*, recurren a la imagen visual y al montaje como una manera de poner en crítica el presente y el correlato de legibilidad e interpretativo de su trabajo. Con esto queremos señalar que no es necesario comprender rápidamente sus escrituras bajo la inscripción de la poesía visual o experimental, sino detenerse a revisar sus procedimientos como una desestabilización de los géneros proveniente de una exigencia formal. Las imágenes visuales traspasan como requerimiento el formato prediseñado de una exploración a la que *posteriormente* puede asignarse el nombre (postvanguardia, transvanguardia, avanzada, etc.), surgida a menudo por una crisis expresiva que concuerda con la época. Si bien la incorporación de imágenes visuales no

es un recurso original en la poesía chilena (Guillermo Deisler ocupa un lugar sobresaliente en términos políticos y literarios), el deslizamiento llevado a cabo por los tres poetas mencionados tiene como pulsión el recorte, en tanto procedimiento de montaje violento que responde a la agresividad de la dictadura y el ambiente cultural. El trabajo de escritura y la urgencia política permiten extender la discusión, sopesando las alteraciones que, justamente, las imágenes visuales y el montaje introducen más allá de la *supuesta* ausencia de una tradición de poesía visual chilena. A pesar de la falta de rótulo, inscripción o nombre y, por ende, de reconocimiento conceptual, la elección de estos libros suscita interés en cuanto *exigencia de forma*, ínsita en la urgencia de reutilización de la *información*.

La inclusión de elementos y procedimientos visuales contiene una lectura compleja y disímil en el caso de los libros a los que aludimos, al emplear la recolección como un testimonio visual que demora la llegada de la noticia. En este sentido, el montaje constituye un aspecto fundamental en el empleo de un material lábil como el periódico. Proveniente principalmente de la influencia del cine, este procedimiento empleado por los poetas mencionados en los años setenta, ochenta, y hasta hoy en el caso de Sciolla, guarda un énfasis político implícito, distinguiéndolos de los recortes comenzados, producidos y utilizados en el decenio posterior, vale decir, con el triunfo del neoliberalismo y el desarrollo de medios tecnológicos desconocidos en el siglo pasado⁷. Estas son diferencias relevantes respecto del concepto “postproducción” de Nicolas Bourriaud (2007), que remite principalmente a artistas visuales de los años noventa que, si bien reutilizan materiales ya producidos, los soportes de la ruina, el desecho, el montaje y el reciclaje de la información, tienen a disposición medios técnicos más avanzados de reproducción (el mp3, por ejemplo) y, a mediados de los noventa, el surgimiento expansivo de internet (aunque los artistas puedan reutilizar—más que

⁷ Como señalamos, el montaje ha tenido un historia relativamente extensa, discutida y valorizada a partir de la fotografía y, principalmente, el cine. En *La Forma del cine*, Eisenstein establecía una relación fundamental entre el principio del ideograma y el film, cuyas colisiones de imágenes influenciaron a su vez a la escritura poética. Ezra Pound y T.S. Eliot, por ejemplo, desarrollaron sus poemas bajo este registro dislocado de secuencias lineales. A su vez, en el proyecto del *Libro de los Pasajes*, Walter Benjamin incorpora como principio la estrategia del montaje de citas como forma de dar cuenta de París del siglo XIX. Jean Luc-Godard elabora su *Historia (s) del cine* a partir de los retazos de películas y citas visuales como un medio de establecer una lectura que vaya en pos de una “imagen justa”. Y, por último, solo para citar teóricos claves, Didi-Huberman planteará la discusión del montaje a partir de las fotografías de Auschwitz en *Imágenes pese a todo* y los diarios de Brecht que combinan epigramas y fotografías, en *Cuando las imágenes toman posición*. El montaje implica aquí una articulación que busca salir del embotamiento visual y escritural, incidiendo en una reflexión sobre la política de las imágenes. Pareciera que no hoy no fuera posible discutir la práctica testimonial sin referirse a su vez al montaje.

como *posibilidades materiales*—otros recursos como propuesta artística). En el caso de Sciolla, Torres y Martínez, la superficie de inscripción consiste principalmente en fotocopias montadas en el libro, donde el recorte está elaborado con las manos, tijeras y las máquinas reproductoras en papel. Las fotocopias, a diferencia del papel *couché*, indican el carácter lábil de los recursos y, además, la forma en que los estudiantes conseguían los libros en esos años⁸. No obstante, a pesar de las diferencias con los supuestos tecnológicos de la postproducción, en su comentario sobre Peter Huyghe, Bourriaud da cuenta de un aspecto fundamental: “el montaje: una imagen nunca está sola, no existe sino contra un fondo (la ideología) o en relación con las que la preceden o la siguen” (Bourriaud, *Postproducción* 63). El libro pensado en esta perspectiva implica, por un lado, el vínculo político con su época, y, por otro, la correlación de imágenes insiste—al transitar por las páginas—en un sutil trabajo con la elipsis, la reiteración y sobre todo la movilización de un itinerario. El procedimiento del recorte y su articulación visual asume así la violencia por medio del testimonio precario de la información. Precisamente, antes de abordar los libros mencionados, nos detendremos un momento en esta compleja relación: visualidad y testimonio, concebida en un periodo difícil de datar como una estética políticamente anacrónica, en el sentido peyorativo del término.

Cortes y recortes

La discusión sobre el arte de los años de la dictadura en Chile está atravesada por lo que Nelly Richard denominó “Escena de Avanzada”. El libro fundamental de esta época es *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1986). A pesar de su importancia acerca de los años abordados, para la discusión preparatoria que nos

⁸ A lo largo de las conversaciones *Filtraciones 1*, sobre el arte de Federico Galende, a la que nos referiremos más adelante, aparece la discusión sobre la utilización que se abre en dictadura con la publicación de *Cuerpo Correccional* de Carlos Leppe. La polémica se abre porque, en dictadura, publicar con este tipo de papel implicaba una cierta pretensión estética que difería con la miseria de la época, y a la vez era legible como un guiño de modernización frente a la izquierda tradicional que empleaba materiales precarios como la fotocopia, el papel roneo, estencil, etc. Materialidades más cercanas en ese momento a los sectores populares, donde el panfleto era el mejor medio de comunicación de resistencia. A esta generación se ha solido llamar la generación del roneo. El año 2008, el poeta Rodrigo Arroyo publicó el libro *Chilean Poetry*, y en sus páginas interiores incluye, en señal de homenaje, una sección con dicho papel. Actualmente, tanto *Márgenes e Instituciones* (2007) de Nelly Richard como *La nueva novela* (2017) de Juan Luis Martínez han sido reeditados con papel couché. Al respecto, en las entrevistas de Galende, Mellado consigna la importancia de establecer una historia de los soportes, como respuesta a los cortes históricos en el arte chileno. Ver: Federico Galende. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)* (Santiago de Chile: Arcis/Cuarto Propio, 2007).

proponemos del testimonio visual, nos interesan sobre todo algunos artículos de *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007), libro de la autora que retoma desde la distancia al menos de veinte años la disputa teórica acerca del arte en los setenta y ochenta, aunque sin modificar su retórica y propuesta. De esta manera, resulta significativo que en este libro posterior la revisión de la memoria implique un menosprecio del testimonio en dos niveles: primero, como descrédito explícito a su rol a partir de una comprensión de la *izquierda tradicional* como martirizante y épica; y, por otra, a nivel de la *disposición retórica* que tiende a cubrir el espacio de la voz frágil y sin garantías del testigo, tanto por una comprensión fundante como por la competencia exigida entre discurso y práctica. Los referentes de esta la “fundación” crítica implican que los antecedentes del discurso de la Escena de Avanzada no sean abordados, es decir, los anticipos en la literatura de los trabajos de poesía con las imágenes visuales, por ejemplo, en un recorrido de más largo aliento gracias a filiaciones secretas o explícitas entre escritores y artistas. Sin embargo, más allá de esta discusión genealógica e histórica, por sí misma relevante en cuanto secuencia de las filiaciones, lo que interesa en este momento es discutir *el lugar y la temporalidad del testimonio*, menospreciado en Richard como una crítica a la izquierda—y su trabajo visual—que implican soterradamente una obliteración de ciertas escrituras provenientes a menudo de la poesía y otros registros que abordaron la visualidad en términos políticos. En general, el prejuicio sobre el testimonio viene dado en el arte como un legado de la representación, donde ésta se asocia a la *mera* ilustración, a la ingenuidad epistemológica del referente—cierta concepción del arte *demodé*—y un totalitarismo anclado en la izquierda tradicional que trabaja con “místicas solidarias” en un supuesto “nosotros” (*Fracturas de la memoria* 35). Soterradamente, estos términos implican una denostación, no solo artística sino también política, que describe como un *ethos* de cultura mártir y ritualizadora las obras de aquellos referentes ignorados.

Pero, ¿qué se entiende aquí tanto por “izquierda” como “tradicional”, en un contexto situado y no solo como una discusión en torno a la crítica de la representación? Si pensamos, por lo demás, este *carácter* (una de las etimologías de *ethos*) en la urgencia política de la dictadura, asociada a la palabra mártir, desde donde procede el testigo (testis) y, por otro lado, la ritualización que apunta al duelo de la Unidad Popular; la insistente oposición de Nelly Richard a la *izquierda tradicional* no deja de llamar la atención considerando que fue gran parte de esa izquierda la que colaboró en relacionar la cultura con los frentes populares, apoyando poética y gráficamente a Salvador Allende. Si bien es acusada como “totalitaria” y “ortodoxa” (similar al *tono* discursivo

de la derecha chilena en contra de los “comunistas”), ¿fue esa izquierda suficientemente ortodoxa en el momento del poder? De acuerdo a un libro anterior de Nelly Richard, *La insubordinación de los signos* (2000), el cuestionamiento del lenguaje conforma una señal de época trabajado transversalmente por algunos artistas y poetas durante la dictadura. “Haber formulado significados meramente contrarios al punto de vista del dominador sin atentar contra el orden de su gramática de la significación, era mantenerse inscrito en la misma linealidad dualista de una construcción maniquea del sentido. Era invertir la simetría de lo representado, sin llegar a cuestionar la topología de la representación” (17). Lo paradójico es que, para instalar su conceptualización, el mismo *estilo* de Richard tiende a ser dicotómico, y es *posible de enunciarse* ante la debilidad de la confrontación. Pues una política del arte que no mira hacia una política efectiva, puede recaer en una pugna encerrada en una fácil asimilación y en un esteticismo de clase (sugerido por Sergio Parra Paine con la denominación “crítica de la razón cuica”⁹). Frases como las siguientes: “un reduccionismo ideológico de la cultura militante que quería traducir y reducir el arte al realismo social de la contingencia” (25); “la izquierda tradicional sigue pensando en la relación entre cultura y política en términos de subordinación instrumental” (32); “la izquierda tradicional sigue alzando a la clase obrera como única portavoz de la Verdad revolucionaria y a lo ‘nacional-popular’” (a diferencia de la nueva izquierda conducida por intelectuales de las ciencias sociales) (33); “la izquierda tradicional recurre a la masividad de las organizaciones culturales de base”; la izquierda tradicional ritualizaba un “nosotros” y actividades comunitarias que conmemoraban el pasado al buscar “el rescate de la memoria histórica” y “nexos de sociabilidad de una comunidad ansiosa de compartir con el Chile sacrificial el *ethos* de su cultura mártir” (33); y, sobre todo, el rechazo del testimonio en cuanto a su “función protestaria y concientizadora de una narración de urgencia cuyo sujeto hablaba, vivencialmente, desde zonas de exclusión y represión sociales” (34), es decir, como una “verdad ético-simbólica del desgarramiento comunitario” (34). Todas estas afirmaciones terminan por interrogar acerca del lugar de su formulación y los prejuicios de clase, los espacios y las redes de la nueva izquierda y, por cierto, el discurso de la avanzada. El testimonio es

⁹ Sergio Parra Paine. “Potencia y resistencia en el Chile dictatorial: los paradigmas. Martínez y el grupo CADA”, en *Tensiones del Pensar* (Viña del Mar: Cenaltes Ediciones. 2016). En *Filtraciones II*, Federico Galende pregunta Carmen Berenguer y Pedro Lemebel si el CADA se integró al Coordinador Cultural, y este último responde: “Para sacarse la foto (risas). Los recuerdo en las primeras acciones con cámaras y filmadoras cuando esas cosas eran difíciles de conseguir. Los pobladores los miraban como si fueran periodistas extranjeros”. Federico Galende, *Filtraciones II. Conversaciones sobre arte en Chile. (De los 80’s a los 90’s)*, 210.

despojado de su brecha de sentido, en pos de una estética desvinculada de su relación con la urgencia y el legado histórico de las luchas sociales¹⁰. No obstante, a pesar de esta descripción, ¿no fue, precisamente, esa “izquierda tradicional” la que opuso más resistencia orgánica al tirano?, ¿No ha sido el testimonio una de las formas relevantes en que se ha organizado la izquierda insubordinada? En términos políticos, la supuesta “escena de avanzada” descrita por Richard, ¿tuvo incidencia fuera de la limitada esfera del arte? ¿Cómo entender esta avanzada en plena dictadura y su vínculo con la nueva izquierda?

Resistiendo a la terminología de época, Carlos Altamirano señala que los artistas no fueron héroes y no estuvieron por lo general en la avanzada política. En la conversación con Federico Galende, Altamirano afirma:

La vida era igual de dura para todos, independiente de su actividad. Piensa que probablemente ninguno de los que has entrevistado, incluyéndome, estuvo cerca de ser detenido. Entonces retratar el pasado como si hubiésemos estado en la primera línea de batalla, es falso y es inútil. Plantear la historia como si hubiésemos cumplido una labor excepcional en una situación excepcional, no ayuda a comprender por qué sucedieron las cosas. Más interesante me parece revisar qué tan excepcional fue—y continúa siendo—la Dictadura en nuestra historia; hasta dónde la violencia estaba—y continúa estando—instalada como medio, para muchos legítimo, de resolver conflictos. (*Filtraciones 1*, 284)

Altamirano delinea tres aspectos relevantes: por un lado, el concepto de primera línea o avanzada, más allá de la historia de la vanguardia, suscita la idea de una organización política y guerrillera creada por los artistas que hubiera hecho frente al régimen militar. La utilización del término en sí mismo resulta ya compleja. ¿Quiénes son los que avanzan en dictadura? En segundo lugar, la “excepcionalidad” que insinúa el término lo une a una versión monumental de la historia y sobre todo a un relato heroico, a la vez que la “izquierda tradicional” estaba siendo desaparecida. Por último, Altamirano da cuenta de un aspecto crucial: la pervivencia de la violencia en Chile, donde la ruptura convoca a lo inusitado, en vez de la latencia de conflictos no resueltos. En el párrafo citado, se origina una *sutil distancia* entre el testimonio del artista y las aseveraciones de Richard. En esta confrontación entre discurso y práctica, los artistas *parecieran* requerir una voz que los uniformice. De acuerdo a la interpretación de Galende, el testimonio

¹⁰ La cita de los últimos enunciados de Richard es determinante respecto del testimonio. La copiaremos íntegra: “Para la sensibilidad ideológica de la cultura militante, el arte debía levantar un *testimonio* de rechazo y denuncia: es decir, debía cumplir la función contestataria y concientizadora de una *narración de urgencia* cuyo sujeto hablaba vivencialmente, desde zonas de exclusión y represión sociales que se consideraban depositarias de la verdad ético-simbólica del *desgarro comunitario*”. Richard, *Fracturas de la Memoria*, 34. (Las cursivas son mías).

provoca una fisura en lo que Oyarzún cuestionó entre la homogeneidad del discurso y la heterogeneidad de las prácticas¹¹.

Si se examina la disposición retórica de los textos citados, se puede llegar a la conclusión que su estilo no es oscuro o complejo, sino que su conceptualización se *instaura* en el lugar de la plusvalía. Richard escribe desde la eficiencia capitalizada del saber, que se trasunta en una tendencia a concluir, a instalar e imponer la activación teórica que pareciera no presentar fisuras¹². Registro que, por lo demás, Richard sigue pensando en términos metropolitanos, como si la historia no hubiera pasado en otras ciudades de Chile; como si la historia del arte en regiones diversas no fuera historia. Es una discursividad que *demand*a implícitamente una vanguardia de las formas y un *progreso* del arte, debido al tono declarativo de ruptura radical y obsolescencia tanto temporal como territorial. Parafraseando a Gonzalo Díaz, esta disposición escritural conforma un terrorismo discursivo¹³. En la elaboración del programa retórico, los artistas parecieran quedar soterrados en la igualación intencional de la praxis. Esta eficiencia incita a una capitalización del saber, muchas veces opuesta a la incertidumbre del quehacer artístico. ¿Cuáles son a su vez las “fracturas de la memoria” de la escritura de Richard?

Por cierto, la disyunción que opera entre discurso y práctica artística no apunta a la oposición entre teoría y obra. En primer lugar, porque la “obra” no está desligada del pensamiento; bajo esta oposición se presume que los artistas—principalmente a través de su trabajo—no pensarán, o no investigarán y leyerán. Y segundo, el arte contemporáneo es en gran parte un pensamiento en obra o en la práctica, que interpela a una modificación de la percepción o a una interrupción de la cotidianidad arrasada de

¹¹ Apuntamos el carácter interpretativo de la formulación de Galende, porque en el texto citado de Pablo Oyarzún “Arte en Chile de veinte, treinta años”—incluido en *Arte, Visualidad e Historia* (Santiago de Chile: Blanco Montaña, 1999)—no aparece tan nítida esta atingente distinción entre homogeneidad y heterogeneidad, aunque puede desprenderse de la lectura general. El apresuramiento que Oyarzún destaca en la avanzada guarda relación con la necesidad de instalar conceptos y con el afán modernizador como *algo dado*. Y que podría ponerse en relación con otra discusión que Oyarzún apunta en Paul Celan entre discurso y poema, en su libro *Entre Celan y Heidegger*, 2005. Vale decir, el carácter gratuito, sin garantías del testigo y, por ende, la fragilidad del poema, que no puede traducirse fácilmente a discurso. La asimilación del concepto estriba en reconocer también su pérdida.

¹² Nos referimos a esta plusvalía, en comparación con la minusvalía del lenguaje que Blanchot observa en Raymond Roussel, que le permite trabajar obsesivamente al novelista desde la precariedad de la escritura. Maurice Blanchot. *La conversación infinita*, 2008.

¹³ Gonzalo Díaz afirma que “salí el mito de mi vínculo con la Avanzada, pero yo no tenía que ver con eso. Fue un mito tejido por gente aterrorizada por la inteligencia discursiva que no entendía nada (...) Mis problemas eran los procedimientos de la pintura vinculados a la representación de una escena ambigua, ambigua con respecto a su certeza narrativa”. *Filtraciones 1*, 174.

shocks. En otros términos, la dicotomía entre teoría y práctica es superflua. Sin embargo, al considerar las divergencias entre las declaraciones de los artistas y el discurso—como la cita anterior de Altamirano—, Richard pareciera asignar intencionalidades que en la práctica eran mucho más complejas y confusas, con referentes distintos a su aparato conceptual que reasigna términos, provenientes de una legibilidad instalada posteriormente (¿qué significa, por ejemplo, “deconstrucción” en *su lectura?*), incluso en términos de reflexión en torno a las materialidades. Esta disyunción entre revisión *panorámica conceptual y práctica artística* se observa principalmente en *Filtraciones*—la zaga de conversaciones sobre arte chileno elaborada por Federico Galende que hemos citado anteriormente—, donde a menudo la *exigencia de discurso* compite con la *exigencia de obra*, en lugar de complementarse¹⁴. En un pasaje crucial de la entrevista, después que Richard había matizado sus posturas sobre aquellos años, el filósofo le pregunta por el texto de Pablo Oyarzún que cuestiona la homogeneidad del discurso, y Richard vuelve a retomar la postura de la “táctica”, la “visibilidad”, el “posicionamiento estratégico” y el beneficio que significó para los artistas su “diseño articulario”, que requerían “marcas colectivas” (194-198). Así, más allá de los interesantes “tics” de sello neoliberal desplegados como un producto, la socióloga vuelve a cerrar las fisuras discursivas y a suturar los cortes, cuestionamiento que ella reprochaba a la “izquierda tradicional”. En varios planos, los testimonios de los artistas recogidos en *Filtraciones* son perspicaces respecto del sincretismo enunciativo que busca activar una escena, justo cuando un tipo de comunidad era derrocada. De esta forma, las declaraciones de “baches de sentido” (36) que pervivirían en la supuesta escena de avanzada, se oponen a la secuencia progresiva de enunciados concluyentes. Y el progreso, como se advierte a partir de Walter Benjamin, funciona dejando en las sombras a los seres anónimos, que construyeron sus cimientos y soñaron su subversión; es decir, la herencia del pasado cuyo trabajo en el arte implica reconocer el legado de la resistencia y la rabia¹⁵. De esta forma, el registro de este discurso a la manera de Richard consiste en una versión de la historia monumental, pero no en el sentido de Freud, sino más bien bajo la tipología de

¹⁴ En *Márgenes e Instituciones*, Nelly Richard había sostenido que en los últimos años de los setenta, el catálogo cobró una importancia fundamental: “el texto deviene obra que *compite* con el trabajo de arte al escenificarse mediante complejas retóricas editoriales, así como la obra exige ser su propio comentario cuando autoreflexiona visualmente acerca de sus procesos de elaboración artística” (55; las cursivas son mías). Es interesante que Richard emplee el término “competencia”, es decir, una práctica que se consumará en el neoliberalismo chileno, pero también en la relación de poder entre escritura y la visualidad, como sucede con los textos que comentamos.

¹⁵ Ver esta discusión en Felipe Moncada, *Territorios Invisibles*.

Nietzsche. En el aura de lo grandioso, que acerca a Richard con Zurita en su carácter monumental (a quien ella pone en tela de juicio¹⁶), el concepto de historia termina fosilizado por un tipo de escritura que mira el pasado como un corte, en lugar de un recorte con registros más amplios de resistencias y fisuras.

Con todo, y como mencionamos al principio, si bien elegimos solo un libro de su repertorio sobre los años 70-80, Nelly Richard es una lectora aguda de singularidades cuando discute asuntos ligados a la transición chilena. Incluso abordando polémicamente libros testimoniales, trabajos con la política de la memoria o estrategias televisivas de los victimarios, incluidos también en *Fracturas de la memoria*¹⁷. Sopesándolo de otra manera, el tono tanto de *Márgenes e Instituciones* como los artículos que refieren a este libro de *Fracturas de la memoria* conforman una avanzada, pero en un plano distinto: anticipan una peculiar “modernización” del arte y la curatoría, provista de un lenguaje que apela a una conquista directa de la visibilización de obras como producto de mercado, junto con un discurso que las exhiba y ofrezca sentido. Paradójicamente, a diferencia de los textos que aborda sobre los “costos” del desarrollo del neoliberalismo chileno y su profundización obsecuente en la transición, el discurso de Richard monumentaliza la historia como una resistencia aurática y, al mismo tiempo, como una extraña nostalgia de un momento inaugural, en vez de interrogar el significado de una *avanzada en plena dictadura*. ¿Existe aquí un complejo duelo que se identifica con la ganancia del arte, en detrimento de la pérdida del concepto de pueblo?

Desde este ángulo emerge una importancia sutil del testimonio: resquebraja el discurso, lo perfora y desvía en su desolación, retrotrae las afirmaciones del panorama retórico, y obliga a pensar la forma en que se construye e instala¹⁸. Los procedimientos

¹⁶ En *Filtraciones I*, Richard compara las acciones de Zurita y Rosenfeld, afirmando que “yo solía discrepar del tono profético-mesiánico que Zurita le imprimía a la discursividad del CADA, pues me parecía que tras la consigna vanguardista de arte/vida, consigna tras la cual se borraba cualquier límite de especificidad entre los diferentes regímenes de prácticas y discursos había un...¿cómo decirlo? Una suerte de maximalismo totalizante que analíticamente me parecía sospechoso. El trabajo de Rosenfeld, en cambio, siempre me pareció ejemplar, precisamente por su rigor en el desmontaje de una economía política de los signos” (203), *Filtraciones I*.

¹⁷ A mí parecer, dos artículos de este libro son fundamentales sobre el capitalismo y la política de la memoria: la discusión sobre los estudios visuales y la comparación entre *La batalla de Chile* y el libro editado por *El Mercurio*, con prólogo de Jorge Edwards (aunque en este último el concepto de “izquierda militante” vuelve a tener una complejidad similar a la Avanzada, principalmente al considerar que Patricio Guzmán ha sido un militante admirado en este ámbito).

¹⁸ En general, en *Filtraciones I*, Dittborn califica el discurso de Richard como glorioso (aunque no solo el suyo), Altamirano como heroico, Brugnoli como un dispositivo que vincula el corte con el golpe, Díaz como un terrorismo de la inteligencia discursiva (aunque al parecer no solo el suyo), Balmes como debates superfluos respecto de la gravedad del momento histórico, etc.

de vanguardia no necesitan oponerse al testimonio; pueden disponerlo por medio del montaje. El collage, el mensaje propagandístico, el fotomontaje, etc. permiten dar espacio a la pulsión del testigo a través de la articulación visual y escritural. El testimonio exige pensar de otra manera la temporalidad. Un montaje del duelo opuesto al montaje del éxito. Como marcan Didi-Hubermann y Nicole Loreaux, el duelo no se reduce a la fosilización del pasado, sino que traza su huella perturbadora en el orden de la ciudad¹⁹. El testimonio no requiere leerse desde la ganancia conceptual, ni una supuesta pureza expresiva o un progreso homogéneo, sino por medio de la fragilidad del montaje, la coexistencia de tiempos y trabajos disímiles, la articulación de una secuencia interrumpida por una memoria doliente y las filiaciones ligadas a trabajos de resistencia. A partir de este punto retomaremos los libros de Sciolla, Torres y Martínez, no como padres fundadores de una escena, sino como poetas exigidos a resquebrajar el escenario, como lo hicieron Guillermo Deisler, Arturo Alcayaga Vicuña, Thito Valenzuela, Zsigmond Reminyik, Gonzalo Millán, Eduardo Parra, entre muchos más.

Los territorios del *poeta anónimo* martiniano

La novela *Lección de Pintura* (1979) de Adolfo Couve transcurre entre dos ciudades de la región de Valparaíso que se relacionan, por los efectos de la ficción, al arte moderno: Llay Llay y Viña del Mar. En los años de escritura del relato, estas ciudades estaban unidas por el tren que, a través del viaje, permitía observar la distancia cultural y geográfica: el interior de la región arraigada al campo, mientras la costa se ligaba al turismo y a la burguesía; este viaje en tren colaboraba también para observar las transformaciones del paisaje, el contraste en el desarrollo de las ciudades, las diferencias en las expectativas de vida, incluso en las modas de vestir. En la novela, el personaje Augusto se traslada desde la pequeña Llay Llay a Viña del Mar a estudiar en la Escuela de Bellas Artes, conformando de esta manera dos anacronismos cristalizados en la persistencia de la pintura. El relato emplea personajes reconocibles en la escena local; así lo advierte el artista visual Hugo Rivera Scott, en un ensayo dedicado al arte en Valparaíso, al ver en Lucrecia Cortés a la profesora Teresa Vidal²⁰. Couve marca la

¹⁹ George Didi-Hubermann, *El gesto fantasma*, Revista Acto: <https://reacto.webs.ull.es/pg/n4/n4indice.htm> (revisado: 10/02/2017, 13:44). Y Nicole Loreaux, *Madres en duelo*, 2004.

²⁰ Hugo Rivera Scott, “Un problema, dos epígrafes, tres instituciones, un libro y tres lugares; diez fragmentos diversos para una narración posible”, en Jose de Nordenflycht coord., *Artes visuales en Chile: Identidades e Historias Locales* (Valparaíso: Instituto de Arte, Universidad Católica de Valparaíso, 1999), 88. En sintonía con lo que venimos desarrollando sobre el anacronismo, en las primeras páginas de la novela, el narrador señala: “Sentimos la angustia que

modorra de baja intensidad que se percibe tanto en Llay Llay como en Viña del Mar. En el prólogo a la *Narrativa Completa* (2004), Adriana Valdés caracteriza el desarrollo global de la escritura de Couve por medio de las figuras de lo grotesco y lo ominoso (lectura que también puede llevarse a cabo de su obra pictórica). De modo sugerente, Valdés establece un sutil vínculo entre el *trabajo de arte* con *el trabajo de duelo* que podría extenderse como pulsión a los textos que abordamos.

Desde un registro metropolitano, volviendo a *Lección de Pintura*, el supuesto retardo de estas vidas en ciudades de provincia *podría* percibirse como un desfase que fosiliza el quehacer artístico y literario, vale decir, como si la historia no hubiera pasado por ellos y, en esta medida, el anacronismo se percibiera como una carencia ante el único tiempo disponible: el progreso. Sin embargo, como remarca Hugo Rivera, la historia del arte en la zona de Valparaíso ha tenido varios momentos. En la construcción de su visualidad, la vanguardia literaria en Valparaíso contiene una historia cercana a un siglo. El año 2016, Ediciones del Caxicondor dirigida por Cristian Olivos reeditó *La tentación de los asesinos* (1922) y *Las tres tragedias del lamparero alucinado* (1923) de Zsigmond Remenyik²¹. Poeta y activista húngaro, Remenyik llegó a Valparaíso en 1921, luego de un extenso periplo entre los movimientos vanguardistas y políticos de Europa—tal como describe Cristian Olivos en el acucioso estudio del postfacio—, colaborando al año siguiente de su arribo con otros artistas de vanguardia porteña en la creación del manifiesto-cartel conocido como la *Rosa Náutica* (1922). Según el informado artículo de Adolfo de Nordenflycht “La vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia” (2011), este movimiento activista albergó una constelación de poetas que dejó su legado posterior, caracterizándose “como una escritura de la geocultura urbana que asume el espacio local como hábitat interpretado, lo que la ha determinado como alteridad respecto de la historia nacional” (129). A pesar de la cercanía de Santiago, esta vanguardia estaría marcada por el activismo político y un asentamiento en el peculiar espacio geográfico de Valparaíso, tendiendo al expresionismo y al imaginismo, más acorde con su territorio.

Aun cuando Hugo Rivera no alude a este primer movimiento, consigna otros momentos relevantes del siglo veinte vinculados a la creación de instituciones de artes visuales: la fundación de La Escuela de Pintura y Dibujo (1906), la inauguración de la

significa encontrarnos lejos del progreso, pero también una cierta alegría al observar una realidad fuera del alcance de la competencia y transcurso del tiempo”. Adolfo Couve, *Lección de Pintura*, en *Narrativa Completa*, 173.

²¹ Zsigmond Remenyik. *Las tres tragedias del lamparero alucinado*.

Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar (1939) que posibilita la llegada de profesores fundamentales (entre ellos, el grabador Carlos Hermosilla), la Escuela de Arquitectura de Universidad Católica de Valparaíso (1952), la ampliación de la sede de la Universidad de Chile en Valparaíso y la carrera de Pedagogía en Artes plásticas (al comienzo de los años sesenta²²); asimismo, Rivera mencionará la conformación de agrupaciones, profesores y artistas dedicados a diversos ámbitos del trabajo artístico, que desarrollaron una relevante historia de la visualidad en la región. Dentro de este circuito de grupos, instituciones, profesores y artistas, Rivera incluye a su amigo Juan Luis Martínez.

En este ambiente de densidad cultural y política, donde Hugo Rivera jugó un papel significativo, Martínez desplegó su trabajo en diálogo con Eduardo Parra (quien publicó *La Puerta Giratoria* con poemas-objeto en el año 1968), Thito Valenzuela (quien publicó *Manual de Sabotaje* en 1969), Hugo Zambelli (poeta que llevó a cabo la antología *13 poetas chilenos 1938-1948*), Arturo Alcayaga Vicuña (quien publicó el delirante libro *Ferreterías del Cielo* en 1955), Ennio Molledo (poeta de vasta trayectoria), los poetas antologados junto con Juan Luis Martínez, Eduardo Embry, Claudio Zamorano, Raúl Zurita, entre otros, el año 1972 en Argentina; Carlos Hermosilla (reconocido grabador), Lilo Salberg (artista visual), Aldo Francia (reconocido cineasta), Francisco Rivera Scott (artista visual), Nelson Osorio (crítico literario), Virgilio Rodríguez (poeta), Carolina Lorca (poeta), Allan Browne (diseñador), Rubén Jacob (poeta), Manuel Espinoza Orellana (crítico literario), Gustavo Mujica (poeta), entre muchos otros, que establecieron una filiación constante entre arte visual, cine y poesía²³. Es preciso mencionar este hábitat cultural como contraposición a una concepción adánica del arte y, sobre todo, como una puesta en duda del registro del tiempo como “avanzado”; esto es, comprendido en la figura de una linealidad rupturista y progresiva, *presumida* ya en el término, que torna homogénea las vigencias y los desplazamientos, asociado implícitamente a la uniformización metropolitana del territorio. Si bien en *Márgenes e Instituciones* Juan Luis Martínez es sumado a la lista de los avanzados, y quizás sea importante tenerlo en cuenta a la par de otros poetas agregados en esa secuencia, al mismo tiempo se deja de lado el lazo intelectual de Martínez en el ámbito poético territorial; vale decir, las secretas filiaciones a largo plazo que, en las lecturas y conversaciones compartidas (el grupo del *Café Cinema*, por ejemplo), ofrecieron una

²² En el mismo libro, Alberto Madrid suma como hito la creación de la licenciatura en Arte de la Universidad de Playa Ancha, pero ya en los años 90. “Histórica relación del espacio de arte local: de la evangelización de la provincia”, en Nordenflycht coord., *Artes visuales en Chile*.

²³ Una revisión breve de este grupo artístico y poético puede leerse en Soledad Bianchi, *La memoria: modelo para armar*.

temporalidad difusa respecto de los cortes. Además de esta geografía interpretada, es necesario pensar asimismo de otra manera el tiempo de las filiaciones, cuando la publicación difiere de los acontecimientos enunciados o visualizados. En lugar de articularse bajo el régimen del progreso, el libro precisa de una consideración distinta acerca del tiempo de la escritura y las imágenes, como en el caso de *El poeta anónimo. (O el eterno presente de Juan Luis Martínez)*, editado el año 2012 en Brasil y el 2013 en Chile, veinte años después de la muerte del poeta. El retardo enfatiza el largo plazo de las expectativas y la reserva de la publicación. Si bien la decisión de la familia, y en especial la viuda del poeta Eliana Rodríguez, es fundamental en este trabajo editorial, igualmente es relevante considerar la forma en que Martínez gestó la demora y artesanado a largo plazo de sus libros. La extensa distancia entre los años de producción y la edición de este último libro (conservado en carpetas), dan cuenta de una especie de duelo documentado que requirió de años para llevarse a cabo, como si la vida no hubiera bastado para cerrar la “escritura”. La demora ofrece la imagen de un itinerario doliente: una historia reiterada al modo de las animitas o los monumentos freudianos. En lugar de la sugerencia al eterno retorno con el subtítulo “el eterno presente de Juan Luis Martínez”, el libro podría haberse denominado el “eterno retardo”, como intentaremos explicar.

En las últimas páginas del texto de Hugo Rivera al que hemos aludido, leído en el año 1999, advertía como un presagio: “La única carta que recibí de Juanito [Juan Luis Martínez], era un saludo por el nacimiento de mi hija y también el lamento por su padre recién fallecido. La carta, hoy perdida, llevaba la idea de su segundo libro” (Rivera, *Artes visuales en Chile*, 100). De esta frase, hay dos aspectos que me parecen sugerentes: primero la coincidencia de la relación entre nacimiento y muerte que tanto en *La nueva novela* (1977) como en *La poesía chilena* (1978) están presentes, sobre todo en la primera donde las oposiciones y el retorno constituyen una concepción poética. Segundo, la pérdida de la carta que aborda el segundo libro (suponemos que Rivera pensaba en *La nueva novela* como único libro en cuanto formato) se une al retardo que genera una dislocación temporal. En *El poeta anónimo* (2013) la carta de Hugo Rivera es agregada, como si fuera una respuesta diferida a la pérdida, junto con un testimonio de nacimiento y duelo, considerando los años que pasaron hasta la publicación. Por cierto, el duelo estriba, por una parte, en la memoria de la familia y los amigos, y, por otra, en la historia política de Chile que conjuga con las operaciones del montaje. Esta compleja temporalidad imbrica que los retornos no son, por una parte, *lo mismo*; y que el azar puede operar a través del trabajo de arte como un duelo. La fragilidad de la carta se

asimila al sutil montaje que desarrolla Martínez con los periódicos de época, conjugando la demora de la publicación con el trabajo de las imágenes visuales.

Sin eliminar las referencias literarias y artísticas, junto con dispositivos de despiste, señas y alusiones utilizados en textos anteriores, este libro póstumo de Martínez agrega materiales precarios respecto de su diseño y pretensión temporal. Al modo de los soportes lábiles de los carteles de *Quebrantahuesos* (Parra, Lihn, Berti, Sanhueza y Jodorowsky), los libros y el arte-correo de Guillermo Deisler (quien llega a utilizar papel volantín), los panfletos de Rodrigo Lira, los catálogos y aeropostales de Eugenio Dittborn (y, por supuesto, los libros emparentados directamente, que abordaremos más adelante), entre otros; Martínez confecciona el montaje con recortes de periódicos y revistas, que usualmente tienen como objetivo la inmediatez de la noticia o la novedad pasajera, a pesar de la gravedad e importancia que pueden contener. Si bien el soporte de estos materiales fue publicado como un libro de arte, al utilizar la fotocopia en un principio como medio de reproducción técnica, *El poeta anónimo* da la impresión de fragilizar aún más su producción como testimonio de época. La decisión editorial de publicarlo en una caja, gracias a galeristas de arte tanto en Brasil como en Chile, muestra que su trabajo traspasó los linderos de la precariedad del campo poético hacia el mercado del arte visual (las páginas, por lo demás, no tienen numeración como en un libro común). En esta ambigüedad creada por el fetichismo de sus publicaciones, resulta relevante que el libro contenga como material documentos de época y, de esa manera, desenvuelva un cariz político al montar los *mensajes* de prensa.

Habitualmente, el testimonio es concebido como un mero dato, es decir, una referencia al pasado sin vínculo con la articulación y la potencia de la ficción. En esta idea del testimonio prima la noción de hecho, y de esta se desprende su carácter caduco, al entenderse como un pasado dispuesto en la trama del progreso y la continuidad lineal de la historia. Sin embargo, la política de los recortes no se conforma solo por la observación directa de los hechos, sino también a través de la *articulación* de las informaciones, extraídas del registro novedoso del periódico, suscitando una lectura atenta y demorosa. Este énfasis apunta a un montaje del testimonio ligado a una temporalidad distinta de la premura. La disposición de los recortes no es lineal, en el sentido de conjugarse como un relato único (aun cuando algunas notas conservan, en algunos casos, una reproducción íntegra); persiste una latencia en la yuxtaposición y superposición de elementos disímiles, que se confabulan en una impresión de retornos y ritmos visuales sorprendidos. El poema “Balmaceda”, dedicado al presidente chileno que se suicidó en 1891 por la pérdida sedicente del poder en un levantamiento de tropas

(hito que ha marcado las luchas sociales como en el caso de Salvador Allende), está fotocopiado y no transcrito como otros textos. Al continuar en este capítulo, Martínez incluye una foto de Salvador Allende de niño, sentado de costado en una silla de mimbre. De modo parecido al libro *Let it be* (1988) de Francisco Zañartu, que incorpora una “interpretación” visual de los hitos en la historia de Chile, mencionando asimismo el suicidio de Balmaceda, la asunción y derrocamiento de Allende (entre otras escenas de la nación), a la luz de imágenes estrambóticas y complejas en relación con los enunciados; tanto el libro de Martínez como el de Zañartu interpelan al lector a politizar su mirada. Estas imágenes hacen juego con otras de presidentes o héroes de la patria que han sido recordados por su carácter justiciero o republicano, observadas en varios capítulos de *El poeta anónimo*. La página que enfrenta a la imagen de Allende niño, interpone la noticia de “El hallazgo de Yumbel”, que fue una de las que marcó la evidencia pública de la existencia de osamentas de detenidos desaparecidos, donde Lonquén suele ser el más recordado. En esta conjunción visual entre la infancia y la muerte, hay un salto histórico que no solo consiste en una elipsis, sino también la necesidad de un lector que trabaje la recreación de esta ruptura. Es significativo que en el capítulo “Los textos de la noche chilena” se incluya un poema anónimo llamado “Tres álamos” referido a un hijo detenido desaparecido, cuya nota a pie de página menciona el recinto de tortura de la dictadura (datado en 1977), y de modo sugerente la página enfrentada reproduzca una fotocopia de la portada de un libro sobre poesía popular de 1904. Además de la diacronía que remite a la figura del eterno retorno, tan relevante en Martínez y en la labor testimonial que resquebraja la secuencia unilateral del progreso, esta disposición de textos pareciera indicar, por un lado, el anonimato unido con la figura de lo popular y, por otro, la procedencia última de la lengua en términos políticos y poéticos. Los efectos en la mirada impiden una consumación rápida de las imágenes, incluso más allá de la excavación de las fuentes. El procedimiento del montaje está elaborado para ser leído desde estas repeticiones y secuencias, no necesariamente desde los orígenes de los archivos (este es uno de los problemas que presenta Martínez a la hermenéutica). La insinuación de los desplazamientos entre las páginas requiere una interpretación vacilante, hacerse cargo del duelo y la violencia que continúa latente, y a la vez asumir la fragilidad temporal de los retornos.

A lo largo de *El poeta anónimo*, abundan los recortes de criptas, entierros y desentierros, como si el poeta expusiera visualmente la frase de Marx en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: “los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a voluntad, bajo condiciones elegidas por ellos mismos, sino bajo condiciones

directamente existentes, dadas y heredadas. La tradición de las generaciones muertas gravita como una pesadilla sobre el cerebro de los vivos”²⁴ (39). En otro recorte de periódico, en la misma sección del libro indicada, Martínez incluye la noticia titulada “En Laja sepultarán a los desaparecidos”, donde se da cuenta del anuncio de procesamiento, el sumario y la nómina de personas asesinadas. Frente a esta noticia, aparecen dos recortes con la fecha 22 de noviembre de 1979 y el fiscal del caso. Martínez no hace precisamente un collage, sino la inclusión completa del contenido del periódico. Es decir, un montaje simple, pero efectivo. En la hoja siguiente aparecen recortes de un sello de crédito bancario suizo junto con las ovejas negras (¿corderos o vacas?), que estaban dispuestas al principio del libro a modo de soneto, señalando el otro episodio fundamental de encuentro de osamentas: Lonquén. La asociación persiste entre violencia y régimen económico en la cita visual de la Compañía Sud-Americana de Vapores, dirigida por el empresario pinochetista Ricardo Claro, como advertimos asimismo en la presentación del libro²⁵.

A “Los textos de la noche chilena”, quizás responde “Como quien espera el Alba”, esto es, la transformación del orden existente por medio de la repetición y la diferencia. Así como Martínez establece una secuencia entre Balmaceda y Allende, el

²⁴ Esta lectura puede vincularse con el tropo de alegoría proveniente de Walter Benjamin, y abordada por Idelber Avelar y Alberto Moreiras respecto de Latinoamérica. Sin embargo, a pesar de la consonancia con tales lecturas referidas al duelo, parece no ser propicio establecer una *rápida* exégesis que capitalice estos conceptos en los poetas trabajados (Martínez, en este caso), debido al arco histórico que los pensadores mencionados reflexionan y, al mismo tiempo, los procedimientos de escrituras donde fijan sus interpretaciones. En otros términos, si bien a largo alcance gran parte de la “literatura latinoamericana” (término complejo en su amplitud) puede coincidir en términos de evaluación política y tal vez estética, ya sea ante la ficción postdictatorial o el duelo del tercer espacio de la literatura, el duelo en Martínez, Torres y Sciolla incorpora otros recursos poéticos y artísticos necesarios de pensarlos en su especificidad, a partir de las imágenes visuales, las palabras y el montaje. Véase: Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* y Alberto Moreiras, *Tercer Espacio: literatura y duelo en América Latina*. Igualmente, los artículos de Avelar y Moreiras, incluidos en Nelly Richard Editora. *Debates Críticos en América Latina 1*. Respecto del debate sobre el concepto de testimonio en la literatura latinoamericana, véase los textos de George Yúdice “Testimonio y concientización” (1992), John Beverley “Anatomía del testimonio” (1987) y César Díaz-Cid “El discurso testimonial y su análisis literario en Chile” (2007). A su vez, las lecturas de Derrida en *Espectros de Marx* y *Mal de Archivo*, si bien son relevantes respecto de la cripta, el duelo y lo inapropiable de lo fantasmático (bajo el paradigma de Hamlet), dicho desquicio implica una interpretación más amplia que la pretendida en este artículo. En un ámbito situado y fundamental, la lectura del duelo en los tres poetas que abordamos puede ponerse en relación con el libro Waleska Pino-Ojeda, *Noche y Niebla: neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile postautoritario*.

²⁵ Publicada posteriormente online: Jorge Polanco *Retazos sobre El poeta anónimo o el eterno retorno de Martínez*, en <http://letras.s5.com/jlma110413.html>. Respecto de la operación con los retornos y retazos en relación con la discusión política, puede seguirse también estas pistas en Zenaida Suárez, “La imagen intervenida. Fragmentariedades visuales en la obra de Martínez”, en *Martínez Total*.

quiebre institucional, el asesinato de los pobladores y el poder económico que actúa como telón de fondo; en el capítulo siguiente se incorporan las imágenes de José Miguel Carrera y Manuel Rodríguez. En el primer recorte de esta sección está una figura de la M de Kepler, que puede relacionarse con las “M” de Martínez así como las de Miguel y Manuel, además las estrellas del diagrama puede *confrontarse* al océano pacífico en el que hizo su riqueza la Compañía Sud-Americana de Vapores (aludida en el capítulo anterior del libro), y donde fueron lanzados gran parte de los detenidos desaparecidos. Cielo v/s Mar, dicho en síntesis. El retorno de las imágenes opera igualmente a partir de diferenciación y mimesis: aparte de mencionar los golpes de estado de un sueño de José Miguel Carrera, en las páginas siguientes se confronta con un cómic satírico de Bernardo O’Higgins; y una similitud entre Pietro Valpreda, el anarquista italiano, y el héroe mítico de la subversión chilena, Manuel Rodríguez. En todas estas relaciones es como si Martínez no solo trabajara con *supuestos de mirada*, sino también bajo la concepción de que el libro sale de su marco. Tal vez por esta razón aparezcan en algunas secciones reglas o tablas, una señal de que los recortes de los periódicos e imágenes insinúan una historia desbordada.

En un modo de producción todavía análogo, el recorte conforma una manera violenta de operar con la materialidad de las imágenes. La colección de avisos de perros perdidos y agradecimientos, similares a los que se pegan en las animitas e iglesias, junto a la serie de rostros y calaveras, asemejan el trabajo del artista con la comparación de Walter Benjamin entre el curandero (pintor, actor) y el cirujano (fotógrafo, cineasta) en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*; el primero todavía trabaja con el aura del cuerpo completo, en la lejanía temporal y espacial, irreplicable; en cambio, el cirujano interviene el cuerpo, lo divide como hace el fotógrafo con el zoom del aparato y lo desmenuza como un científico en un laboratorio. Estas vivisecciones de las imágenes contienen una violencia implícita; Martínez la desarrolla a través de los retratos de los indígenas selknam en el capítulo subtítulo “Parte de hombre”, tal como los abordó el antropólogo y sacerdote Martín Gusinde, aludido a través de la portada de un libro. El epígrafe de Meister Eckhart es sugerente respecto de esta mirada: “la más alta forma del conocer y del ver es el conocer y el ver, el desconocer y el no ver” (s/p). Como si la cita insinuara que en lo visto actúa una desaparición presentida, una latencia del duelo que puede percibirse por sus efectos. A diferencia de los nombres toponímicos precolombinos, como legado latente de la historia anterior a la conquista, los nombres españoles atribuidos a las fotografías de los indígenas funcionan como borradora de las

imágenes que se resisten a la lengua impuesta²⁶. La política del atlas actúa tras estas taxonomías y fisionomías; la representación parece no concordar, el registro trabaja con una ausencia de mundo que los recortes ponen en escena en una mimesis de la violencia. Luego de esta serie, aparece otra con calaveras ubicadas como una tabla de insectario. Es la misma figura de la *medida colonizadora*: atlas, enciclopedia, taxonomías, rejillas de la mirada; pero también la consigna de un despojo, el descalce con la apropiación. A partir de estos materiales precarios, los recortes suscitan un peculiar efecto melancólico; el recurso a la instantaneidad de las fotografías y el registro periodístico podrían olvidarse en la volatilidad del soporte; sin embargo, como sucede con las cartas postales—que el libro supone como dispositivo—, donde la lectura y la escritura están unidas a la demora, el retardo de *El Poeta Anónimo* provoca que el trabajo de duelo conjugue con las expectativas de un lector futuro. Así podrían interpretarse las estratagemas que Martínez plantea en sus libros. Más que una búsqueda denodada en pos de los orígenes de citas y fuentes, los efectos de su escritura podrían entenderse como acertijos donde la participación sea el legado de la experiencia de lectura. A la manera de la criogénesis, el poeta ofrece el efecto del retraso (de las publicaciones y los procedimientos) como un puente hacia un lector que lo excede. La demora es una apuesta y una invitación, que confía en la factura inagotable del poema escrito por todos.

Familia visual: Martínez, Torres y Sciolla

El film *El botón de nácar* (2015), documental de Patricio Guzmán, ofrece una elaboración del *indicio* en el ámbito del arte y el duelo. Este film desenvuelve una analogía que persiste en el tiempo de las imágenes entre el botón de un detenido desaparecido encontrado en un riel (como se ha sabido en Chile, muchos detenidos fueron amarrados a rieles y lanzados al mar), y el botón con que fue seducido un indígena de tierra del fuego por marinos ingleses para llevárselo por un año a su país. La figura de Jeremy Button, el indígena kawésqar comprado por un botón, configura una doble anacronía: el paso directo desde su vida de canoero a la revolución industrial (y vice-versa, en el momento de su retorno a tierras australes) y, por otro lado, la gran elipsis temporal entre la compra de este ser humano y el único vestigio conservado de un detenido desaparecido lanzado al mar, todo por medio de una especie de sinécdoque doliente: un botón.

²⁶ Ver las toponimias en Silvio Mattoni, *Camino de agua. Lugares, Música, Experiencia*.

A través del montaje de series y listas, Martínez trabaja con estos materiales repetitivos mostrando la pulsión de la violencia. En sintonía visual con Eugenio Dittborn y Ronald Kay, por el principio de abordar series de retratos fotográficos, provenientes de indígenas de la Tierra del Fuego²⁷, Martínez se vale de los mecanismos técnicos de la época, ofreciendo un testimonio que gravita como una pesadilla visual a partir de la recolección, el montaje y el retardo. *El poeta anónimo* conforma una parentela con *Poemas encontrados & otros pretextos* de Jorge Torres y *Retratos hablados* de Luz Sciolla. En los tres libros no solo el principio constructivo es parecido (como también sucede con *Derechos de Autor* de Enrique Lihn, aunque con propósitos y elección de recortes distintos, al presentar un acopio biográfico, correspondiente quizá a un sujeto conmocionado), sino también el *retardo de la publicación* en el formato libro, que une el horizonte de expectativas al principio poético de la recolección, selección y montaje. Desde ángulos diversos, estos artistas coinciden. En una parentela que llama la atención y que quizás provenga en parte del ambiente cultural no metropolitano en que surgió su trabajo, los tres piensan el quehacer artístico en una pluralidad de registros, como resistencia al ego poético fundante. En una conversación con Sergio Mansilla, Jorge Torres resalta, por ejemplo, su admiración por Gerard De Nerval, recogiendo la anécdota, según la cual después de ser fotografiado por Nadar, el poeta escribe: “Yo soy el otro”, interpretada por Torres como ética que debiera seguir un poeta (Mansilla, *El paraíso vedado* 164) Esta comprensión literaria de despojo sintoniza tanto con los referentes como con la búsqueda escritural de Martínez—más allá del marketing comercial de los últimos años²⁸. La estrategia de composición del libro *Poemas Encontrados & Otros Pre-textos* de Torres, lleva a práctica esta dislocación del sujeto en una historia que trastorna sus enunciados.

Este libro exhibido en un principio por diapositivas, luego ordenado en una carpeta (1981) y publicado en formato libro objeto en 1991, recoge recortes y pastiches durante la dictadura (desde 1979 a 1990) como una respuesta tanto a la censura como a una *crisis expresiva* respecto de su escritura, como resaltó David Miralles en su breve y

²⁷ Eugenio Dittborn fue invitado a montar una exposición en Buenos Aires el año 1979, pero se suspendió por problemas de última hora, material que fue ocupado en el libro *El espacio de acá* de Ronald Kay. Como relata el documentado estudio *Fotografías de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924)* de Marisol Palma (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014), junto con las fotografías a personajes marginados—habituales en la obra de Dittborn—se encontraban las de la monografía de Martín Gusinde (1931), llamando la atención sobre el acto fotográfico y el mecanismo de reproducción técnica. Ver: 398-399.

²⁸ Véase el complejo procedimiento de Martínez, quien ocupó poemas de otro poeta llamado también Juan Luis Martínez, suizo-catalán en: Scott Weintraub, *La última broma de Juan Luis Martínez*: “No solo ser otro sino escribir la obra de otro”.

excelente presentación: “Este trabajo parece proceder de una desesperanza frente a los recursos habituales de un lenguaje anterior” (Torres, s/d). Por supuesto, esta crisis tiene el rictus de la dictadura: como si la realidad fuera de tal manera desquiciada que al poeta solo le quedara acumular y disponer retazos de la destrucción. Es un procedimiento semejante a un trabajo de Christian Boltanski denominado *Maison Manqueante*, que reúne materiales de una casa luego de un bombardeo. A diferencia de *El poeta anónimo*, gran parte de las reiteraciones y los fragmentos periodísticos son directas en sus alusiones relacionadas con el tirano. Tal como Karl Kraus revisaba las manipulaciones del periódico o como Viktor Klemperer recogía en su diario las transformaciones de la lengua en el Tercer Reich, Torres fotocopia los dichos y publicaciones con el prurito de no dejar que el olvido se eternice y que, al mismo tiempo, la información muestre por sí misma la ignominia a través del montaje del libro. Más allá de la censura, los estereotipos no solo funcionan ocultando, sino también exhiben la brutalidad de los dominadores. Lagunas y fallas, recortes y entrelazamiento de las hojas, mimetizan gestual y visualmente la perforación cotidiana de la agresión.

En una de las páginas fundamentales, la edición muestra la reproducción de un libro amarrado con un candado. Esta imagen visual violenta encarna la seña del enmudecimiento. A partir de una metáfora que habría ocupado Jorge Torres, Sergio Mansilla asocia este rasgo con la introyección del “agente de seguridad en la conciencia” (de ahí la pregunta de Mansilla sobre la preponderancia del lenguaje de los victimarios, 58, 60) y la necesidad de copiar lo dicho o escrito por otros como una manera de hacer frente a la situación (como el retazo de la frase de Pinochet acerca de su odio a la poesía). Mansilla describe este trabajo como una “barricada semántica” que, por una parte, emplea las debilidades del discurso del poder dominante, y, por otra, extrae poesía de textos corrientes. “Su estrategia escritural, la lectura y el recorte deconstructivos, pasa por la anulación del estatuto tradicional del sujeto poético, legitimando por esta vía su ausencia en cuanto voz, registrando las huellas de un no-decir a través del decir del Otro en cuanto alteridad sojuzgadora, dueña de la palabra” (60). Precisamente, uno de los aspectos relevantes de esta anulación del sujeto fundante es el lugar del autor en la selección, como un ladrón de discursos que, en el gesto del recorte, los exhibe en su exceso y conmoción. Las definiciones de palabras en las primeras páginas del libro muestran cómo Torres tuvo que reinventarse una forma de decir y romper con su escritura “lírica” anterior, como respuesta al *estupor* y el *delirio* de la dictadura, ocupando algunos de los términos definidos. Tal como suelen subrayarse los avisos económicos con un círculo, el poeta repite el gesto con algunos recortes para resaltar lo enunciado

en la prensa. De modo parecido entre Torres y Martínez (quien quizás conoció esta publicación), aparecen mensajes de sepelios o entierros, aunque, como señalamos anteriormente, en el caso del primero las notas sobre Pinochet son más directas. El rasgo acusatorio de los círculos se deja presentir: los aprovechamientos, la estulticia de los miembros de la Junta Militar, los nombramientos “ilustres” a los opresores, la ironía y la sátira, etc.; pero también la mención a animales y personas desaparecidas, avisos de búsquedas diversas y el trazado de una percepción fugitiva del lenguaje. Sin otra elaboración que la elección de los recortes y la composición de lugar de los mismos, estos rastros ofrecen una insinuación sombría sobre lo no dicho, pero sí documentado, por medio de la conjunción violenta de las páginas. Así, la superposición de citas y recortes dan la impresión de una época desaforada.

A esta familia visual también puede emparentarse el libro de Luz Sciolla *Retratos Hablados* (2016). En un arco que va de 1973 a 2015, este texto reúne materiales de recortes sobre el abuso de poder que comienzan con el Golpe de Estado en Chile y se desplazan al ejercicio de la violencia en el mundo, gracias a los fragmentos de periódicos, revistas y publicaciones que Sciolla encontraba en su proximidad. En una entrevista con Macarena García, Sciolla afirma que “si habías participado en alguna medida de lo que se llamó el proyecto popular, las primeras sensaciones eran de pérdida, de falta de soporte, de desgarró” (*online*). Esta compulsión surgió—según la artista— como una forma de contrarrestar las informaciones oficiales de los victimarios. A causa del propósito testimonial inconsciente, lo desmedido intenta ponerse paradójicamente en un marco, que puede seguir ampliándose *ad infinitum*; es un proyecto en sí mismo desmesurado, y quizás por eso requiere medidas, clasificaciones, inventarios, que permitan trabajar con un material que crece sin detenerse. De cierto modo *Retratos Hablados* intenta inventariar el desastre. Tal como Jorge Torres, la artista también recurre al diccionario, redefiniendo los términos, en busca de una apoyatura en el lenguaje que permite hacer frente a los trastornos de lo intolerable. Paradójicamente, el libro conforma un friso que excede sus marcos. Lo inconmensurable del trabajo de recopilación y archivo desborda todo propósito, imposibilita una fácil asimilación y conciliación en el trabajo de duelo. De esta forma, el carácter interminable de la tarea remite a una resistencia contra la sutura. El libro no cierra, hace suya la falta de soporte, el desgarró, la pérdida.

Como las animitas, Sciolla conservaba los recortes de estas noticias en formato de cruz. Al momento de montarlos en el libro, tacha los nombres de los victimarios y cómplices; desea hacer justicia a nivel de las palabras con una marca violenta. Aunque

se distancia de la tacha de la autoría desde un punto de vista ético y político, este gesto se asimila al efectuado por Juan Luis Martínez a su nombre; poeta que la ayudó a resolver—de acuerdo a sus declaraciones en la entrevista citada—la ruta hacia el formato del libro, gracias a la yuxtaposición entre visualidad y cita. Al igual que *El poeta anónimo*, Sciolla consigna los cadáveres encontrados en Yumbel, Laja y Lonquén, posiblemente como una reafirmación del libro de Martínez, insertando una fotografía de la familia Maureira (cadáveres hallados en los hornos de Lonquén) en un momento de celebración. Al incluir esta imagen festiva de las víctimas y tachar a los cómplices de las matanzas, cumple una pequeña reparación en los soportes de la memoria. Por lo demás, en un rasgo fundamental, Sciolla reconoce a los periodistas que se arriesgaron a cumplir la tarea de informar, resaltando el carácter colaborativo en la composición del libro.

El título *Retratos Hablados* refiere a los dibujos que usualmente la policía hace de los fugitivos; sin embargo, resulta sugerente pensar este procedimiento al revés: la mayoría de estos recortes, fotografías y documentos ayudan en la denuncia de aquellos que han detentado o han sido cómplices del abuso de poder. Es una revancha de la memoria que repasa lo dicho y lo visto; exhibe los enunciados y las imágenes; y fisura la ganancia del olvido pensada y practicada por los vencedores (que no es lo mismo que hacer la historia del olvido). Aunque no lo podemos desarrollar suficientemente aquí, en su labor, el testimonio pretende convocar una sinestesia, es decir, un desorden de los sentidos que logre repartir de otra manera la sensibilidad y así transformar lo fosilizado de la percepción. *Retratos Hablados* alberga esta expectativa secreta con restos de prensa y fotografías, habitualmente lanzadas al canasto de la basura como consumo inútil²⁹. *Retratos que hablan* indican esta alteración de lo no visto y no escuchado en el

²⁹ En la entrevista citada con Macarena García, Sciolla señala: “Quise arriesgarme con la repetición; con los restos de materiales descartados; con imágenes dejadas de lado; con recortes, fragmentos o trazos borrosos de una realidad sumergida; con los enlaces producidos por noticias extemporáneas y datos históricos. Lo interesante era producir choques o fracturas en la saturación de un texto hecho pedazos” (...) La ficción me da la excelente oportunidad de realizar variaciones de un tema, como en la música, por lo tanto ocupa un lugar destacado e imprescindible”. Sciolla, además, destaca el rasgo político de mostrar lo oculto de la modernidad, la noción de progreso que avanza sin mirar lo latente, incluso sugiriendo la discusión sobre el desecho de los soportes: “Serían entonces ejercicios de “reconocimiento”, ejercicios de “revelado”, como si fuesen fotografías desechadas por mostrar una mala imagen. Están pensadas, estas voces, como marcas e imágenes sacadas de la basura, que manchan a las Instituciones, como fantasmas que reaparecen para descomponer la fachada pulcra de nuestra civilización, justamente cuando en los Medios se habla de modernidad, tratando de ocultar su origen”. Entrevista de Macarena García en <http://www.eldesconcierto.cl/2016/06/03/luz->

mercado cotidiano de lo desechable, reactivando lo que muestran y dicen los textos a través del montaje del material precario. Confunden el impacto de lo pasajero, para volver a percibir con los *sentidos* la información acumulada. Una violencia que responde con la mimesis, intentando entreabrir los sentidos embotados. No se sale de los shocks de la repetición, sino que se retorna a los textos a partir de la creación de un nuevo montaje.

Mal de Diógenes

Todos estos libros mencionados son complejos de reducir a una sola interpretación. Desmesurados por sí mismos, nacidos de la compulsión a la repetición y el trastorno de la violencia de la historia, interpelan al lector a un ejercicio complejo de asociaciones que lo conducen también a la desmesura y a la ficción. Contrario a lo que podría pensarse, la compulsión a la acumulación de materiales indica una descapitalización, una especie de síndrome de Diógenes que, en vez de sacar provecho y rendimiento a lo acumulado, derrocha una pérdida opuesta al consumo, es decir, una intolerancia a asimilar la historia³⁰. El duelo condice entonces con este exceso: por una parte, la imposibilidad de suturar los acontecimientos y, por otra, la deuda dolorosa que prolonga lo inmanejable. El trabajo de arte es perforado por la pérdida y el luto, implicando con ello que la ruina acumulada requiere de otro que colabore con la tarea: el lector.

La mixtura de códigos visuales y verbales estriba en un pensamiento en que las imágenes visuales (no solo mentales) requieren una reinterpretación constante del montaje; es decir, no pueden capitalizarse o asimilarse plenamente por medio de conceptos ganados de antemano, abriendo la brecha de una comprensión de la historia repetitiva y a la vez inusitada. Justamente, lo interesante de esta familia visual es que ofrece una secuencia de filiaciones, problemas, compulsiones y sobre todo interpelaciones que permiten pensar el testimonio como una elaboración del duelo que se reenvía al porvenir. A menudo los testigos ofrecen su voz de aliento pudorosa a

[sciolla-autora-de-retratos-hablados-la-lectura-de-este-libro-puede-resultar-angustiosa-laberintica/](#) Consultado 14/02/2017, 11:22 hrs.

³⁰ En *Ninfas*, Giorgio Agamben aborda el “caso” de Henry Darger, quien por muchos años fue recortando y pintando en su habitación la historia ficticia de siete niñas subversivas llamada *In the Realms of the Unreal*, hasta que el dueño de la casa abrió la habitación y halló esta especie de novela combinada con el síndrome de Diógenes. A partir de la lectura aportada por la matriz de Warburg y Benjamin, Agamben afirma que “las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituir las en la vida” (23).

lectores desconocidos, conjugando los acontecimientos con la ficción; el montaje articula retazos, documentos, imágenes y enunciados para contrapesar la ganancia capitalizada por los victimarios³¹. Un recorte elegido por Luz Sciolla, de una entrevista que llevó a cabo Sergio Villegas, es especialmente enfático y quizás la mejor forma de terminar este artículo como síntesis del modo que tanto Juan Luis Martínez, Jorge Torres y Luz Sciolla comprenden el tiempo retardado de las imágenes y la escritura, gracias al montaje de una recopilación desbordada:

¿Cómo ven los alemanes el caso de Chile?

Es para nosotros un tema central, por lo que ha pasado en este país y por su vinculación con otras partes de América Latina. La tendencia a la impunidad, como algunos quieren aquí es fatal. Sorprende la falta de voluntad de la justicia chilena para castigar crímenes de la dictadura con el pretexto de la amnistía dictada por la propia dictadura. Pienso que la experiencia alemana puede ser instructiva. Durante años funcionó la teoría del borrón y cuenta nueva, el olvido, volcarse al futuro, etc. Pero vino el cambio, el pasado volvió con más fuerza, como una pesadilla. Los países que tratan de caminar saltándose el pasado, tarde o temprano pagan ese error. Sufre la salud mental del cuerpo social. Un día los jóvenes chilenos se harán las mismas preguntas que se hicieron los jóvenes alemanes. Y será peor. Los problemas no se matan. Se reprimen, tal vez, o se les cierra la puerta, pero ellos de pronto están ahí en toda su dimensión. Pasa en la sociedad lo mismo en que en la siquis de cada uno. (Sciolla, *Retratos Hablados*, 120)

Obras citadas

- AAVV, *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Instituto Cervantes, 2009.
- AAVV, *Escrito está. Poesía experimental en España*. Valladolid: Artium de Álaba y Centro Museo de Arte Vasco Contemporáneo, 2009.
- AAVV. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Santiago: Metales Pesados/ Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010.
- Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos. 2007.
- Arroyo, Rodrigo. *Chilean Poetry*. Valparaíso: Fuga, 2008.
- Avelar, Idelber *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago: Cuarto Propio, 2011.

³¹ Hemos abordado estos aspectos, a partir de Kertész, Celan, Elvira Hernández, Sergio Holas, entre otros, en el reciente libro: Jorge Polanco, *La voz de aliento. Reflexiones sobre escritura y testimonio*. Prefacio de Adan Kovacsics (Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2016).

- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis-Lom, 2000.
- Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Latinoamericana*, año XIII, 25 (Lima, 1987): 7-16.
- Bianchi, Soledad. *Memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago de Chile: Dibam, 1991.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*, Madrid: Arena, 2008.
- Boltanski, Christian. *Animitas*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.
- Couve, Adolfo. *Narrativa Completa*. Prólogo de Adriana Valdés. Santiago de Chile: Seix Barral, 2004.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Claro, Andrés. *Vasijas Quebradas*. Santiago de Chile: UDP, 2012.
- De Rokha, Pablo. *Poéticas del paisaje*. Santiago de Chile: Alquimia, 2016.
- Derrida, Jacques. *Espetros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internaciones*. Madrid: Trotta. 1995.
- _____. *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Díaz-Cid, César. "El discurso testimonial y su análisis literario en Chile". *Revista electrónica: Documentos Lingüísticos y literarios UACH*, 30, 2007, http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1354. 15 de marzo, 2017.
- Didi-Huberman, George. *El gesto fantasma*, Revista Acto. <https://reacto.webs.ull.es/pg/n4/n4indice.htm>. 10 de febrero, 2017.
- _____. *Imágenes pese a todo. Memorial visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- _____. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1. Madrid: Machado libros, 2008.
- Fernández, Braulio y Rioseco, Marcelo, comp. *Martínez Total*. Santiago de Chile: Universitaria, 2016.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños (I)*, en *Obras Completas*, vol. IV. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- _____. *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*, en *Obras Completas*, vol. XI, Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Galende, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Santiago de Chile: Arcis/Cuarto Propio. 2007.
- García Varas, Ana. *Filosofía de la Imagen*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011.

- _____. *Filtraciones II. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 80's a los 90's)*. Santiago de Chile: Arcis/Cuarto Propio. 2009.
- García, Macarena. Entrevista Luz Sciolla: <http://www.eldesconcierto.cl/2016/06/03/luz-sciolla-autora-de-retratos-hablados-la-lectura-de-este-libro-puede-resultar-angustiosa-laberintica/>. 10 de febrero, 2017.
- Lihn, Enrique. *Derechos de autor*. Santiago de Chile: Yo Editores, 1981.
- Loraus, Nicole. *Madres en duelo*. Madrid: Abada, 2004.
- Madrid, Alberto. *Gabinete de Lectura. Poesía visual chilena*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2011.
- Mansilla, Sergio. *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena de contragolpe (1975-1995)*. Santiago de Chile: LOM. 2010.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1977. Segunda edición 1985.
- _____. *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*. Cosac Naify: Sao Paulo, 2012.
- _____. *La poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1978.
- Marx, Karl. *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Alianza, 2015.
- Mattoni, Silvio. *Camino de agua. Lugares, Música, Experiencia*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2013.
- Millán, Gonzalo; Adriazola, María Teresa y Correa, Eduardo. *Tres poetas visuales: Claudio Bertoni, Juan Luis Martínez, Carlos Montes de Oca*. Santiago: Galería Gabriela Mistral. 1997.
- Moncada, Felipe. *Territorios Invisibles*. Valparaíso: Inubicalistas, 2016.
- Moreiras, Alberto. *Tercer Espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [Consideraciones Intempestivas II]*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Nordenflycht, Adolfo. “La vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia”. Valdivia: *Revista de Lingüística y Literatura Estudios Filológicos*, 2011.
- Oyarzún, Pablo. *Arte, visualidad e historia*, La Blanca Montaña, Santiago, 1999.
- _____. *Entre Celan y Heidegger*. Santiago: Metales Pesados, 2005.
- Palma, Marisol. *Fotografías de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014.

- Parra Paine, Sergio. "Potencia y resistencia en el Chile dictatorial: los paradigmas. Martínez y el grupo CADA". *Tensiones del Pensar*. Viña del Mar: Cenaltes Ediciones. 2016.
- Pino-Ojeda, Waleska. *Noche y Niebla: neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile postautoritario*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Polanco, Jorge. "Retazos sobre *El poeta anónimo o el eterno retorno de Martínez*", en <http://letras.s5.com/jlma110413.html>. 14 de febrero, 2017.
- _____. *La voz de aliento. Reflexiones sobre escritura y testimonio*. Prefacio de Adan Kovacsics. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2016.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*, Joaquín Mortiz, México D.F., 1970.
- Proust, Marcel. "Por el camino de Swann". *En busca del tiempo perdido*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1967.
- Remenyk, Zsigmond. *Las tres tragedias del lamparero alucinado*. Valparaíso: Ediciones del Caxicondor. 2016.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- _____. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.
- _____. *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poética de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Richard, Nelly, Ed. *Debates Críticos en América Latina 1*. Santiago: Editorial Arcis/Cuarto Propio/ Revista Crítica Cultural. 2008.
- Rivera Scott, Hugo. "Un problema, dos epígrafes, tres instituciones, un libro y tres lugares; diez fragmentos diversos para una narración posible". José de Nordenflycht coord., *Artes visuales en Chile: Identidades e Historias Locales*. Valparaíso: Instituto de Arte, Universidad Católica de Valparaíso, 1999. 77-102.
- Sciolla, Luz. *Retratos Hablados*. Luz Sciolla edición (diseño: Constanza Jarpa). Viña del Mar, 2016.
- Torres, Jorge. *Poemas encontrados & otros pre-textos*, Presentación David Miralles. Valdivia: Paginadura, 1991.
- _____. *Obras Completas*. Valdivia: Ediciones Kultrún. 2013.
- Weintraub, Scott. *La última broma de Juan Luis Martínez. "No solo ser otro sino escribir la obra de otro"*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.

Yúdice, George. “Testimonio y concientización”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año 18, 36 (1992): 211-232.

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

Zañartu, Francisco. *Let it be*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas, 1988.