PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

*Programa de Doctorado en Artes*

# Modificación de la permeabilidad entre los campos de la poesía y las artes visuales en Chile a partir de la producción de Nicanor Parra, Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, entre los años 1952 y 2016.

Por

Juan Pablo Venegas Inostroza

Profesora tutor: Dra. Alejandra Wolff

Tesis para optar al grado académico de Doctor en Artes, mención Artes Visuales

Santiago de Chile,

Octubre de 2022

©2022, Juan Pablo Venegas Inostroza

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

## Tabla de contenido

DEDICATORIA ..... IV

AGRADECIMIENTOS ..... V

ÍNDICE DE TABLAS ..... VII

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES ..... VII

ÍNDICE DE GRÁFICOS ..... IX

RESUMEN ..... XIII

ABSTRACT ..... XIV

INTRODUCCIÓN ..... 1

I. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN ..... 7

La filosofía de Danto y Dickie ..... 8

El mundo del arte ..... 16

Bourdieu y el Campo ..... 18

Polisistemas ..... 23
Polisistemas y la poesía chilena ..... 26

Los Estudios Culturales ..... 29

Escena de campo ..... 33
El Campo ..... 33
Howard S. Becker y las complementariedades al campo ..... 36
Escena ..... 46

Estado de la cuestión ..... 50

Encuadres latinoamericanos ..... 50
Hernandez: hacia la intermedialidad ..... 50
Camnitzer: Arte Conceptual (mainstream) y Conceptualismo Latinoamericano ..... 57

II. NICANOR PARRA NARRADO ..... 67

1970 ..... 68

1980 ..... 79

1990 ..... 81

2000 ..... 93
*Obras completas I. Obras completas & y algo + (1935-1972)* ..... 113

2010 ..... 128

III. JUAN LUIS MARTÍNEZ NARRADO ..... 164

1970 ..... 164

1980 ..... 166

1990 ..... 171

2000 ..... 184

2010 ..... 221
Martínez Total ..... 246
La poética filosófica de Juan Luis Martínez ..... 265

IV. RAÚL ZURITA NARRADO ..... 270

1970 ..... 271

1980 ..... 273
1986, Márgenes e Instituciones ..... 278
Chile, Arte actual ..... 289

1990 ..... 295

2000 ..... 312
Copiar El edén, arte reciente en Chile ..... 323

2010 ..... 333

V. LAS OBRAS EN NÚMEROS ..... 359

El Quebrantahuesos (1952) ..... 360

Artefactos (1972) ..... 366

Chistes par~~ra~~ desorientar a la ~~policía~~ poesía (1982) ..... 375

Dir poesía/Mirar poesía (1992)..... 379
Artefactos Visuales (2001-2002)..... 382
Obras Públicas (2006) ..... 386
La nueva novela (1977) ..... 389
La poesía chilena (1978)..... 397
Poemas del otro, 2003 ..... 402
El poeta anónimo (O el eterno presente de Juan Luis Martínez) (2012)..... 405
Purgatorio (1979)..... 409
Anteparaíso (1982) ..... 413
La vida nueva (1982)..... 417
Ni pena ni miedo (1993)..... 422
The Sea of Pain (2016) ..... 427
VI. CONCLUSIONES, LÍMITES Y PROYECCIONES ..... 429
Problema de representación..... 435
Los actores..... 436
Límites y proyecciones de la investigación..... 439
BIBLIOGRAFÍA..... 442

## Dedicatoria

Dedicado al inmenso amor de Eli, a las travesuras de los cada vez menos pequeños Mikel, Daila y Roque. A mis papás Raúl y Mónica, y a mis hermanos Francisca y Nicolás.

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer los integrantes de la comisión Milena Grass, Pablo Hernández, Benoît Santini, cuyas oportunas observaciones sobre el trabajo aquí realizado permitieron ir ajustando el desarrollo del mismo y, ciertamente, a Alejandra Wolff por su paciencia y confianza en el proceso de investigación y escritura, además de las diversas instancias de seminarios.

A Magda Sepúlveda por la oportunidad de incorporarme al grupo de trabajo del proyecto Fondecyt *De llaneros solitarios, fisiatras y sampleadores: Artes poéticas, manifiestos y proclamas de la poesía chilena (1950- 2015).*

A Cecile Quintana quien tuvo la gentileza de recibirme en el CRLA–Archivos de la Université de Poitiers y luego, en el inicio de la pandemia Covid-19, me ayudó enormemente a volver a Chile.

A mis compañeros del Doctorado Nayive Ananías, José Miguel Candela, Mauricio Quevedo y René Silva con quienes compartimos el mismo desafío doctoral y de los que tengo la mejor opinión como personas.

Finalmente, a quienes en la mayoría de los casos no conozco personalmente y que sin embargo a través de su producción figuran en la lista bibliográfica. Sin cada uno de ellos este trabajo habría sido imposible de realizar.

## Índice de Tablas

*Tabla 1 Caracterización* ..... 360

*Tabla 2 Transformación numérica* ..... 362

*Tabla 3 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 364

*Tabla 4 Caracterización* ..... 367

*Tabla 5 Transformación numérica* ..... 371

*Tabla 6 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 372

*Tabla 7 Caracterización* ..... 376

*Tabla 8 Transformación numérica* ..... 376

*Tabla 9 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 377

*Tabla 10 Caracterización* ..... 379

*Tabla 11 Transformación numérica* ..... 380

*Tabla 12 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 380

*Tabla 13 Caracterización* ..... 382

*Tabla 14 Transformación numérica* ..... 383

*Tabla 15 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 383

*Tabla 16 Caracterización* ..... 386

*Tabla 17 Transformación numérica* ..... 387

*Tabla 18 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 387

*Tabla 19 Caracterización* ..... 391

*Tabla 20 Transformación numérica* ..... 392

*Tabla 21 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 393

*Tabla 22 Caracterización* ..... 398

*Tabla 23 Transformación numérica* ..... 399

*Tabla 24 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 400

*Tabla 25 Caracterización* ..... 402

*Tabla 26 Transformación numérica* ..... 403

*Tabla 27 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 403

*Tabla 28 Caracterización* ..... 406

*Tabla 29 Transformación numérica* ..... 406

*Tabla 30 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 407

*Tabla 31 Caracterización* ..... 409

*Tabla 32 Transformación numérica* ..... 410

*Tabla 33 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 410

*Tabla 34 Caracterización* ..... 413

*Tabla 35 Transformación numérica* ..... 414

*Tabla 36 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 414

*Tabla 37 Caracterización* ..... 418

*Tabla 38 Transformación numérica* ..... 418

*Tabla 39 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 419

*Tabla 40 Caracterización* ..... 423

*Tabla 41 Transformación numérica* ..... 423

*Tabla 42 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 423

*Tabla 43 Caracterización* ..... 427

*Tabla 44 Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad* ..... 427

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1 *Sociedades Americanas*, simón Rodríguez. ..... 57

Ilustración 2 Inserción en revista Hoy, CADA, 1979..... 61

Ilustración 3 Mi amor de dios, Purgatorio..... 301

Ilustración 4 MICHAEL HEIZER, *N°8, NINE NEVADA DEPRESSIONS* (1968)..... 340

Ilustración 5 Michael Heizer, *Double Negative* (1969)..... 340

## Índice de Gráficos

*Gráfico 1 Dispersión publicaciones*..... 360

*Gráfico 2 Inscripción en el tiempo*..... 362

*Gráfico 3 Área Formación/Desempeño* ..... 365

*Gráfico 4 Nacionalidad Autor*..... 365

*Gráfico 5 Nacionalidad Publicación*..... 365

*Gráfico 6 Dispersión publicaciones*..... 366

*Gráfico 7 Inscripción en el tiempo*..... 371

*Gráfico 8 Área Formación/Desempeño* ..... 374

*Gráfico 9 Nacionalidad Autor*..... 374

*Gráfico 10 Nacionalidad Publicación*..... 375

*Gráfico 11 Dispersión publicaciones*..... 375

*Gráfico 12 Inscripción en el tiempo*..... 376

*Gráfico 13 Área Formación/Desempeño* ..... 378

*Gráfico 14 Nacionalidad Autor*..... 378

*Gráfico 15 Nacionalidad Publicación* ..... 378
*Gráfico 16 Dispersión publicaciones* ..... 379
*Gráfico 17 Inscripción en el tiempo* ..... 380
*Gráfico 18 Área Formación/Desempeño* ..... 381
*Gráfico 19 Nacionalidad Autor* ..... 381
*Gráfico 20 Nacionalidad Publicación* ..... 381
*Gráfico 21 Dispersión publicaciones* ..... 382
*Gráfico 22 Inscripción en el tiempo* ..... 383
*Gráfico 23 Área Formación/Desempeño* ..... 384
*Gráfico 24 Nacionalidad Autor* ..... 385
*Gráfico 25 Nacionalidad Publicación* ..... 385
*Gráfico 26 Dispersión publicaciones* ..... 386
*Gráfico 27 Inscripción en el tiempo* ..... 387
*Gráfico 28 Área Formación/Desempeño* ..... 388
*Gráfico 29 Nacionalidad Autor* ..... 389
*Gráfico 30 Nacionalidad Publicación* ..... 389
*Gráfico 31 Dispersión publicaciones* ..... 389
*Gráfico 32 Inscripción en el tiempo* ..... 392
*Gráfico 33 Área Formación/Desempeño* ..... 395
*Gráfico 34 Nacionalidad Autor* ..... 396
*Gráfico 35 Nacionalidad Publicación* ..... 396
*Gráfico 36 Dispersión publicaciones* ..... 397
*Gráfico 37 Inscripción en el tiempo* ..... 399
*Gráfico 38 Área Formación/Desempeño* ..... 401

*Gráfico 39 Nacionalidad Autor* ..... 401

*Gráfico 40 Nacionalidad Publicación* ..... 401

*Gráfico 41 Dispersión publicaciones* ..... 402

*Gráfico 42 Inscripción en el tiempo* ..... 403

*Gráfico 43 Área Formación/Desempeño* ..... 404

*Gráfico 44 Nacionalidad Autor* ..... 405

*Gráfico 45 Nacionalidad Publicación* ..... 405

*Gráfico 46 Dispersión publicaciones* ..... 405

*Gráfico 47 Inscripción en el tiempo* ..... 406

*Gráfico 48 Área Formación/Desempeño* ..... 407

*Gráfico 49 Nacionalidad Autor* ..... 407

*Gráfico 50 Nacionalidad Publicación* ..... 408

*Gráfico 51 Dispersión publicaciones* ..... 409

*Gráfico 52 Inscripción en el tiempo* ..... 410

*Gráfico 53 Área Formación/Desempeño* ..... 411

*Gráfico 54 Nacionalidad Autor* ..... 412

*Gráfico 55 Nacionalidad Publicación* ..... 412

*Gráfico 56 Dispersión publicaciones* ..... 413

*Gráfico 57 Inscripción en el tiempo* ..... 414

*Gráfico 58 Área Formación/Desempeño* ..... 415

*Gráfico 59 Nacionalidad Autor* ..... 415

*Gráfico 60 Nacionalidad Publicación* ..... 416

*Gráfico 61 Dispersión publicaciones* ..... 417

*Gráfico 62 Inscripción en el tiempo* ..... 418
*Gráfico 63 Área Formación/Desempeño* ..... 420
*Gráfico 64 Nacionalidad Autor* ..... 421
*Gráfico 65 Nacionalidad Publicación* ..... 421
*Gráfico 66 Dispersión publicaciones* ..... 422
*Gráfico 67 Inscripción en el tiempo* ..... 423
*Gráfico 68 Área Formación/Desempeño* ..... 425
*Gráfico 69 Nacionalidad Autor* ..... 425
*Gráfico 70 Nacionalidad Publicación* ..... 426
*Gráfico 71 Área Formación/Desempeño* ..... 428
*Gráfico 72 Nacionalidad Autor* ..... 428
*Gráfico 73 Nacionalidad Publicación* ..... 428

## Resumen

Esta investigación, próxima a la sociología del arte, tiene como objetivo *dilucidar el criterio de distinción entre poesía y arte visual en Chile a partir del análisis de la recepción histórica y crítica de un conjunto acotado de obras de Nicanor Parra, Juan Luis Martínez y Raúl Zurita que habría determinado la filiación de sus producciones al campo de las letras o de las artes visuales.*
Las obras en concreto examinadas son:

- De Nicanor Parra *El Quebrantahuesos* (1952, junto a Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky), *Artefactos* (1972), *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía* (1982), *Dir poesía/Mirar poesía* (1992), *Artefactos Visuales* (2001-2002), *Obras Públicas* (2006).
- De Juan Luís Martínez, *La Nueva Novela* (1977), *La poesía chilena* (1978), *Poemas del otro* (2003), *El poeta anónimo (O el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (2012).
- De Raúl Zurita *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *La vida nueva* (1982), *Ni pena ni miedo* (1993), *The Sea of pain* (2016).

Para esto reunimos un corpus importante de publicaciones referidas a las obras a escrutar en búsqueda de indicios de filiación que analizamos en una primera instancia cualitativamente y luego cuantitativamente para determinar la modificación de su valoración en el tiempo, así como el campo de su inscripción.

Encontramos un componente importante de sesgo disciplinar que explica, en parte, el resultado de inscripción en un campo u otro de las obras, asociado al área de formación/desempeño de los interlocutores de estas. No obstante, también constatamos que otra parte del resultado de la inscripción se explica por las características de las obras que exigen la incorporación de un repertorio teórico, analítico y crítico del campo de las artes.

## Abstract

This art sociology research aims *to elucidate the distinction criteria between poetry and visual art in Chile based on the analysis of the historical and critical reception of a limited set of works by Nicanor Parra, Juan Luis Martínez and Raúl Zurita that would have determined the affiliation of their productions to the field of letters or visual arts.*
The works examined are:

- By Nicanor Parra *El Quebrantahuesos* (1952, with Enrique Lihn and Alejandro Jodorowsky), *Artefactos* (1972), *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía* (1982), *Dir poesía/Mirar poesía* (1992), *Artefactos Visuales* (2001-2002), *Obras Públicas* (2006).
- By Juan Luís Martínez, *La Nueva Novela* (1977), *La poesía chilena* (1978), *Poemas del otro* (2003), *El poeta anónimo (O el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (2012).
- By Raúl Zurita *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *La vida nueva* (1982), *Ni pena ni miedo* (1993), *The Sea of pain* (2016).

For this purpose, we gathered an important corpus of publications referring to the works to be scrutinized in search of indications of affiliation, which we analyzed in the first instance qualitatively and then quantitatively to determine the modification of their valuation over time, as well as the field of their registration.

We found an important component of disciplinary bias that explains, in part, the result of enrollment in one field or another of the works, associated with the area of training/performance of the interlocutors of these. However, we also note that another part of the result of the registration is explained by the characteristics of the works that require the incorporation of a theoretical, analytical and critical repertoire from the field of the arts.

# INTRODUCCIÓN

Las estrategias de producción de obra basadas en textos y registro de acciones, desde finales de los 60' hasta mediados de los 70', en Europa y E.E.U.U., implicaron una actualización y profundización de estrategias de las vanguardias históricas expandiendo los límites de los elementos que se comprendían como Arte. Ahora bien, en Chile, se dieron prácticas que transitaban desde la poesía hacia el campo de la visualidad pero que, a veces bajo la etiqueta de poesía visual, fueron problematizadas desde la literatura y no suficientemente desde el campo historiográfico y crítico de las artes visuales.

Esta investigación surge como una pregunta sobre los criterios de distinción e inscripción disciplinar, así como un levantamiento de los hitos y actores involucrados en su conformación a partir de producciones problemáticas. A saber:

- De Nicanor Parra *El Quebrantahuesos* (1952, junto a Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky), *Artefactos* (1972), *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía* (1982), *Dir poesía/Mirar poesía* (1992), *Artefactos Visuales* (2001-2002), *Obras Públicas* (2006).
- De Juan Luís Martínez, *La Nueva Novela* (1977), *La poesía chilena* (1978), *Poemas del otro* (2003), *El poeta anónimo (O el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (2012).
- De Raúl Zurita *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *La vida nueva* (1982), *Ni pena ni miedo* (1993), *The Sea of pain* (2016).

La relevancia del trabajo aquí propuesto está dada por la particularidad en la producción local de autores sindicados como poetas que, expandiendo las estrategias disciplinares, incorporaron elementos visuales, objetuales e incluso prácticas como la *apropiación*, correspondientes al repertorio usualmente atribuido a las artes visuales.

Así se hacía urgente evaluar los méritos de estas producciones, su problematización y recepción académica y crítica para determinar su situación de inscripción disciplinar y, de paso, ver si sus propuestas resultan pertinentes al campo de las artes visuales y mediante qué procesos desembarcaron, o no, en dicho campo. En último término establecer las razones de la valoración e incorporación de dichas propuestas en uno u otro campo.

Los resultados de esta investigación, así como antes la metodología para obtenerlos, supone un avance en el conocimiento de las dinámicas entre los campos de las artes y la poesía en Chile y sienta las bases para expandir la comprensión de fenómenos aledaños ampliando el mapa de coordenadas de ambos campos en su interrelación.

Postulo que la vinculación inicial de las obras de Nicanor Parra, Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, referidas anteriormente, al campo de la poesía, sería el resultado de una institucionalización más temprana y sólida del campo de la poesía, avalada por el mérito de los actores que la conformaron, en detrimento del campo del arte cuyos exponentes y actores, comparativamente menos prestigiosos, no habrían podido consolidar un espacio institucional capaz de disputar y elaborar propuestas de recepción crítica suficientes para estas obras.

Postulo también, como hipótesis complementaria, que en Chile la vanguardia histórica sólo habría permeado en la literatura, fundamentalmente en la poesía, no así en las artes visuales. O lo que es lo mismo, que las experiencias de transdiciplinariedad, que serían tributarias de Vicente Huidobro, habríanse anidado en la literatura, más específicamente en la poesía chilena, y que en esta área en particular se manifestarían expresiones correlativas al arte norteamericano y europeo.

**Objetivo general**

- Esta investigación, próxima a la sociología del arte, pretende dilucidar el criterio de distinción entre poesía y arte visual en Chile a partir del análisis de las producciones y de la recepción histórica y crítica de las obras de Nicanor Parra, Juan Luis Martínez y Raúl Zurita que habría determinado la filiación de sus producciones a uno u otro campo.

**Objetivos específicos**

- Establecer las razones históricas, estéticas y/o políticas para la distinción y exclusión de producciones problemáticas de Nicanor Parra, Juan Luís Martínez y Raúl Zurita de la historiografía del arte chileno.

- Dar cuenta de la modificación en el tiempo de los criterios de recepción crítica e institucional de las obras problemáticas.

Para conseguir estos objetivos recurrimos a una revisión que pretendimos exhaustiva de textos académicos, críticas y ensayos referidos a las obras pesquisadas, tratando de detectar

pistas de su conceptualización y/o filiación. Organizamos el material cronológicamente para intentar reconstruir el recorrido de las obras en el tiempo en un despliegue coral para cada autor y, de esta forma poder observar, por una parte, la construcción de consensos en torno a las producciones individuales o en su interrelación como pertenecientes a un corpus de obra asociada a un autor en desarrollo y, por otra, detectar los elementos novedosos emergentes en la insistencia del aparato académico-crítico sobre estos objetos.

Nos dimos cuenta en seguida que, si bien de esta manera podíamos acceder a una reconstrucción del debate académico-crítico en torno a las obras y los autores, resultaba difícil seguir los debates particulares suscitados por cada obra y el resultado del mismo. De esta forma, en un segundo momento sistematizamos la información derivada de los primeros capítulos, asociada al corpus textual para cada autor, para observar las obras individualmente. Es más, caímos en cuenta que teníamos información adicional para poder evaluar la correlación de diferentes factores que podían incidir en el resultado de inscripción de las obras propuesto por cada autor, explícita o implícitamente y, adicionalmente, observar características del campo relacionadas a cada obra.

Todo lo anterior se materializó en gráficos de frecuencia de tematización para cada obra; tablas de caracterización con el conjunto de conceptos en el tiempo para cada obra; tablas de conversión numérica de las anteriores para la graficar posteriormente el desarrollo en el tiempo de la inscripción y preponderancia valorativa en cada uno de los campos aquí pesquisados; tablas con el año de la publicación, autor de esta, antecedentes de formación/desempeño del autor, nacionalidad, revista o medio de publicación y nacionalidad de este, información que nos permitió elaborar gráficos y evaluar las relaciones de estos

componentes para cada obra y determinar su influencia en la valoración y posterior inscripción disciplinar de cada obra.

La tesis está ordenada de la siguiente manera:

El primer capítulo corresponde al Marco Teórico y el Estado de la Cuestión. En este revisaremos dos aproximaciones al problema, el primero, desde la filosofía, a partir de dos autores, Arthur Danto y George Dickie, que polemizan la forma de caracterizar el fenómeno arte bajo dos aproximaciones. La de Danto denominada como *argumento de los objetos visualmente indistinguibles,* y la de Dickie con su *teoría institucional del arte.* La segunda aproximación es de carácter sociológico en la que discutiremos la idea de campo del arte de Pierre Bourdieu, la teoría de los polisistemas, los estudios culturales y las aportaciones de Howard Becker, intentando establecer complementariedades e incompatibilidades entre la batería conceptual y analítica de estos. Mientras que en el Estado de la Cuestión analizaremos dos aproximaciones al problema del cruce entre textualidad y visualidad en el contexto latinoamericano a cargo de Pablo Hernández, quien ha estudiado el fenómeno en Centroamérica y Luis Camnitzer quien aborda la particularidad de la relación texto imagen en el arte latinoamericano en su deriva local en contraposición con las manifestaciones contemporáneas de los centros hegemónicos.

El segundo, tercer y cuarto capítulo titulados respectivamente *Nicanor Parra narrado*, *Juan Luis Martínez narrado* y *Raúl Zurita narrado,* corresponde a una revisión en búsqueda de aspectos cualitativo presentes en la bibliografía asociados a las obras problemáticas de dichos

autores. Cada uno de los capítulos de los autores se ha divido por décadas para poder caracterizar e ir consolidando los avances e hitos en intervalos regulares de tiempo.

El quinto capítulo, *Las obras en números,* es una aproximación cuantitativa a cada obra derivada de las conceptualizaciones de los capítulos precedentes y la información asociada al corpus textual para cada autor, reordenada en función de cada obra.

Finalmente ofrecemos un capítulo de *Conclusiones, Límites y Proyecciones* de la investigación en donde damos cuenta de los hallazgos más significativos de esta indagatoria y proyectamos algunas interrogantes acuciantes derivadas de esta, que necesariamente deberán ser abordadas en investigaciones y/o publicaciones venideras.

# I. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La tarea que me propongo es entender las dinámicas al interior o entre los campos que redundaron en la inscripción de las obras problemáticas en búsqueda de responder bajo qué criterios fueron caracterizadas y dejadas de un lado o de otro de la frontera (permeable/impermeable) entre artes visuales y poesía.

En la aproximación al fenómeno que pretendo abordar, entreveo dos posibilidades polares. Una sería la que se centra en las producciones mismas y confiere a ellas una propiedad que de suya hace evidente la posición que ocupará en el medio. Podríamos llamar a esta una aproximación ontológica o esencialista. Las aproximaciones de esta forma se preguntan por cuál o cuáles son esas características intrínsecas en las producciones que redundan en su posicionamiento dentro de las fronteras del arte. Un ejemplo útil por paradigmático de esta consideración es el establecimiento del criterio decimonónico de belleza como consustancial del arte. Elaborado como proposición diría *todo arte debe ser bello* o *todo arte es bello.* Otro criterio decimonónico fue el propuesto por Schopenhauer que establecía que un rasgo esencial del arte era su inutilidad. Estos ejemplos son resultantes de aproximaciones esencialistas que buscan dar con el elemento trascendente e invariable que define al "Arte".
Otra posibilidad de aproximación es una, si se quiere, sociológica, entendida esta como una aproximación a fenómenos históricos situados. Esto es, el arte, como fenómeno inscrito en un tiempo y contexto determinado. Entendido así, "arte" sería un concepto operativo cuyas condiciones de definición varían según su lugar y contexto. Así, la categoría "arte" no sería un universal, sino que debería ser acompañada de una caracterización posterior que permita

entender sus particularidades situadas. En esta aproximación lo relevante no es el qué, sino el cómo, es decir, no ya *qué es arte*, sino que *cómo es que es arte*, y por lo tanto resultan relevantes los contextos sociales, las interacciones entre los agentes de una cierta escena o campo (más adelante distinguiremos ambos conceptos para entender a qué refieren) y las disputas entre distintos grupos por la definición de qué es qué.

Entre estas dos aproximaciones me inclinaré por la segunda, que en cualquier caso incluye a la primera; esto, porque las definiciones parciales de qué se entiende por arte en un determinado momento, dan cuenta del contexto y en definitiva de la posición predominante en un juego de equilibrios dinámicos entre agentes en disputa. Dicho de otro modo, la constatación de que se haya considerado en un momento la belleza como consustancial del arte permite acceder, a través de una caracterización de ese arte, a una matriz valórica de esa sociedad que evaluó como arte, por ejemplo, la escultura clásica y condenó la *Olimpia* de Manet y, particularmente, los agentes específicos de esa sociedad que tenían una posición prevalente sobre otros.

**La filosofía de Danto y Dickie**

Dicho esto, comencemos la revisión de algunos autores que permiten dar forma al marco teórico. Daré inicio con tres exponentes de la aproximación ontológica, es decir la pregunta por el *qué* es arte. Dice Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*:

> Se haga música, filosofía, pintura o poesía, una obra del genio no es una cosa de utilidad. Ser inútil pertenece al carácter de las obras del genio: es su carta de nobleza. Todas las restantes obras humanas existen para la conservación o el alivio

> de nuestra existencia; solo en estas no ocurre así: únicamente ellas existen en razón de sí mismas y, en este sentido, se las puede considerar como la flor o el rendimiento neto de la existencia. Por eso nuestro corazón queda absorbido por su disfrute: pues en él emergemos del éter terrestre de la miseria. (Schopenhauer, 2009, pág. 435)

La inutilidad del arte es, para Schopenhauer, la característica que lo distingue; sentencia, es su *título de nobleza*. El teórico del arte, Arthur Danto, a partir de la definición de Shopenhauer de qué es arte, identifica un problema crucial en el devenir del arte durante el siglo XX, que inscribe dentro de su *argumento de los objetos visualmente indistinguibles*. Esta idea la desarrolla a partir de la obra de Andy Warhol *The Brillo Box*. Dice Danto:

> Para utilizar mi ejemplo favorito, no hay nada que marque una diferencia visible entre la Brillo Box de Andy Warhol y las cajas de Brillo de los supermercados. […]. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía. (Danto, 2003, pág. 35)

A partir de esta cita se entiende lo atingente de la pregunta por la pertenencia o no a campos disciplinares de las producciones problemáticas. Pareciera ser que dichas producciones se inscriben dentro del *argumento de los objetos visualmente indistinguibles* aunque, eso sí, en el caso de mi investigación, estemos hablando de objetos que se encuentran en disputa por

dos campos −entre poesía y artes visuales−, y no, como en los casos entregados por Danto, de objetos pedestres de la realidad susceptibles de ingresar al "arte".

George Dickie, en el libro *El círculo del arte* de 1997, polemiza con el *argumento de los objetos visualmente indistinguibles*:

> Lo que es común a la tesis de Danto y a la teoría institucional es la aseveración de que las obras de arte están enredadas en un marco o contexto esencial de una considerable «densidad». Ambas teorías especifican ricos contextos, pero difieren ampliamente en la naturaleza del contexto. También debería advertir de que adopto «el argumento de los objetos visualmente indistinguibles» de Danto: el argumento de que si hay dos objetos visualmente indistinguibles y uno es obra de arte y el otro no, entonces debe haber algún contexto o marco en el que la obra de arte está encajada que explique los diferentes estatus de los dos objetos. Este argumento no revela, naturalmente, la naturaleza del contexto. (Dickie, 2005, pág. 22)

Notemos que la observación de Dickie, sobre el *argumento de los objetos visualmente indistinguibles* de Danto, contiene una diferencia. Dickie le atribuye a Danto el apelar a un contexto implícito en su argumento. En otras palabras, Danto −dice Dickie−, considera que hay un contexto que opera, sin embargo, no llega a explicitarlo. Si revisamos con atención, Danto apela a un giro hacia la filosofía, hacia la búsqueda de una definición tal vez esencialista que dirima cuándo y cómo un objeto es o no arte. No parece apelar a ningún contexto más allá de una teoría filosófica. A pesar de esto, el ejercicio consiguiente de Dickie por buscar primero, definir los actores y, luego, el contexto en los que operan para establecer

qué, cuándo y cómo algo es arte, resultan útiles, si bien sigue, y así lo declara, suscribiendo al *argumento de los objetos visualmente indistinguibles*. Por lo pronto, la noción de *teoría institucional del arte* que, en principio, parece dirigirse hacia un espacio de definición cultural, consensual y/o circunstancial en contraste con la hipótesis de una categoría esencial inherente al arte.

Danto se concentra en constatar la desaparición de ciertas características apócales definitorias de lo que se consideraba o no arte.

> De todos modos, lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesario la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa. A este respecto, son dignos de mencionar tres ataques a museos establecidos. Cuando Kirk Varnedoe y Adam Copnick admitieron al pop en las galerías del Museo de Arte Moderno en la muestra «High an Low», en 1990, hubo una perturbación crítica. Cuando Thomas Krens retiró su adhesión a Kandinsky y Chagall para adquirir parte de la colección Panza (en gran parte conceptual y en la que muchas piezas no existían en tanto objetos), hubo otra gran perturbación de la crítica. Y cuando el Whithney preparó Bienal coherente con obras que tipificaban el camino real que había seguido el mundo del arte tras el fin del arte, la efusión de la hostilidad crítica (la cual temo que compartí) fue un factor inestimable, sin precedentes, en la historia de las polémicas de las bienales. (Dickie, 2005, pág. 22)

Danto primero constata que en el arte desapareció la belleza como criterio de pertinencia, señala que luego también la visualidad, a partir de una secuencia de tres episodios. Primero al ingresar al MoMA obras de arte pop, indiferenciando el ámbito de las imágenes del arte y de la sociedad de masas; luego con decisión de Thomas Krens, director de la fundación Guggenheim, de adquirir una colección de arte conceptual; finalmente menciona la polémica alrededor de la curatoría de la Bienal de 1993 en el Museo Whitney de Arte Americano, donde las obras abordan los conflictos sociopolíticos aparejados a sexo, raza y clase y, además, las estrategias plásticas de las obras han desplazado la hasta entonces hegemónica pintura. Danto propone estos tres hitos a modo de muestra de una transformación institucional y sin embargo su pregunta no se orienta al diagnóstico de la modificación del campo sino, en vez, en la pregunta ¿qué es entonces lo esencial al arte? En vistas de que cosas-ya-no-bellas, ya no "visuales", siguen, al parecer, correspondiendo a la categoría arte. En ese punto se diferencia su propuesta de análisis del que pretendemos desarrollar en esta tesis, es decir, centra su atención en la búsqueda de categorías trascendentes al arte que le den unidad y consistencia al término, mientras que para nosotros lo relevante es, precisamente, constatar que "arte" es un fenómeno histórico situado y lo relevante será la transformación valórica institucional que repercute en la definición de lo que entenderemos como arte en un momento dado. Veamos entonces si en las observaciones a Danto, Dickie propone una estrategia de análisis distinta de aproximación al problema. Dice Dickie sobre su teoría institucional:

> Por aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto

> institucional. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría *contextual*. (Dickie, 2005, pág. 22)

Esta afirmación entrega un primer giro hacia un afuera de las obras, parece ser que las obras por sí solas no son las portadoras de una esencia sino, más bien, hay un contexto que les asigna una posición en el/un sistema simbólico institucional. Sin embargo, luego, la aproximación de Dickie se distancia de nuestro interés:

> Me doy cuenta de la imposibilidad práctica de probar una tesis filosófica positiva que se desarrolle en todos sus detalles. Aun así, espero que los argumentos e intuiciones que se avanzan en el libro proporcionen el apoyo suficiente para hacer la teoría institucional lo suficientemente creíble como para que sea tomada en serio. (Dickie, 2005, pág. 22)

Lo que marca la principal diferencia en el desarrollo del análisis, con la que nosotros nos propondremos, es la declaración sobre la teoría institucional como tesis filosófica porque los propósitos y herramientas conceptuales de Dickie, como de hecho ocurrirá más adelante en el texto, tienden a la búsqueda de categorías universales de las que sea posible deducir aspectos esenciales. Queda claro en cada uno de los ejemplos que irá trabajando. Así, identifica como una característica consustancial de los objetos artísticos ser artefactos. Así nos ofrece el siguiente caso de transustanciación de una rama en arte:

> Ahora supongamos que alguien que está familiarizado con el mundo del arte recoge un trozo de madera, lo lleva a su casa y lo cuelga de una pared, sin

> modificarlo, con la intención de mostrar sus características, tal como se muestran las características de una pintura. El trozo de madera está siendo usado como un medio artístico y se muestra en el contexto del mundo del arte, y, por ello, deviene parte de un objeto más complejo. El objeto complejo —el trozo de madera-usado-como-un-medio-artístico— es un artefacto de un sistema del mundo del arte. Si un trozo de madera fuese recogido y colgado de una pared sin ningún contexto artístico y sólo para quitarlo del camino (siendo la pared un lugar conveniente para colocarlo), no habría razón para pensar que se ha hecho un artefacto; el trozo de madera no habría llegado a ser parte, de un objeto más complejo. (Dickie, 2005, pág. 22)

Resulta tentador comenzar a desglosar los implícitos problemáticos presentes en el ejemplo, y abundar en la casuística. Por ejemplo, podría haber alguien familiarizado con un mundo del arte donde mostrar objetos a modo de cuadros fuera inconcebible y, por tanto, frente a una madera puesta a modo de cuadro percibiera algo distinto a la categoría arte. O también ¿cómo sería posible distinguir para el observador las intenciones, tal vez artísticas, otras veces prácticas, de quién colgó en la pared de su casa una madera? Peor aún, obligados a aceptar que lo anterior no exige algunas varias explicaciones más, se nos propone la siguiente entidad: *El objeto complejo* —el trozo de madera-usado-como-un-medio-artístico— como resultado de un juicio y distinción que no es del todo claro haya acabado aún. A mi entender parece una forma alambicada de decir *un trozo de madera opera como un cuadro si, quién lo cuelga en la pared, lo hace como si colgara un cuadro* pero esto presenta un problema derivado, pues implica que el cuadro (los cuadros) son esenciales al arte, o que, al menos, se encuentran operando referencialmente, en este caso, a una madera colgada en la pared,

cuestión por cierto que puede ocurrir, tal vez es como ocurre, pero eso nos traslada a una pregunta psicológica, tal vez fenomenológica del arte, de su percepción, porque como aproximación filosófica no parece más que mera tautología. A pesar de lo anterior, Dickie si nos entrega algunos elementos que considero relevantes:

> Un artista es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte. (Dickie, 2005, pág. 22)
>
> Una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte. (Dickie, 2005, pág. 115)
>
> Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado. (Dickie, 2005, pág. 116)
>
> El mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte. (Dickie, 2005, pág. 116)
>
> Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte. (Dickie, 2005, pág. 117)

En estas citas se identifican y definen los actores que, a juicio de Dickie, constituyen el mundo del arte de la *teoría institucional*. Los propone y caracteriza como *conceptos flexionales*, es decir, conceptos que se apoyan y necesitan entre sí y que, por lo tanto, son imprescindibles para la comprensión de cualquiera de los otros.

Si bien la propuesta de Dickie resulta finalmente en una aproximación al aspecto institucional, equivoca su propósito intentando consolidar unas categorías en términos de

conceptos universales que, en realidad responden, tal vez, a los últimos 100 años de arte en occidente.

¿Qué propósito tiene a estas alturas de la postmodernidad preguntarnos por la esencia de las construcciones sociales? Cada construcción social puede tener en miras un objetivo implícito o explicito orientador, incluso, carecer con el transcurso del tiempo de éste y, simplemente por la inercia de su funcionamiento, seguir sin objetivo existiendo operativamente. Un factor relevante en el arte contemporáneo, ausente por lo demás en el análisis de Dickie, galerías y ferias mediante, es el mercado del arte y la rentabilidad del mismo, dada por ciertas características anómalas como mercado que permitirían ciertas operaciones y manejos que en otros mercados se encuentran legislados o prohibidos. Esta podría ser una explicación tentativa de cómo se conformaría y orientaría lo que llamamos actualmente arte contemporáneo.

**El mundo del arte**

En este sentido y, a diferencia de Dickie, Sarha Thornton a mi juicio entrega una lúcida radiografía de un momento del arte, que podría coincidir con el del arte contemporáneo, probablemente desde finales de los años 90’ y en adelante. Sin teorizar ni abstraer en demasía logra sintetizar a los actores entrelazados en lo que ella denomina coloquialmente como "el mundo del arte"[1]. Trata de establecer, a partir de la opinión de estos, la función e importancia

[1] Probablemente la decisión de Thornton llamar *mundo del arte* al conjunto de las instituciones y actores del arte derive del sociólogo estadounidense Howard S. Becker quien acuña este concepto para describir las dinámicas internas de lo que Bourdieu Llamará campo. Más adelante desarrollaremos las implicancias del modelo de Becker.

de cada uno dentro del sistema del mundo del arte, así como su percepción del "mundo del arte". Dice Thornton:

> Es importante tener en cuenta que el mundo del arte es mucho más amplio que el mercado del arte. El mercado abarca a los que compran y venden obras (es decir, a los marchantes, los coleccionistas, las casas de subastas), pero muchos integrantes del mundo del arte (los críticos, los curadores y los propios artistas) no están directamente involucrados en esta actividad comercial de manera regular. El mundo del arte es, incluso, un medio en el que mucha gente no sólo trabaja sino también reside en forma permanente. Es una "economía simbólica" donde el trueque se realiza en ideas y el valor cultural suele ser más significativo que la bruta abundancia. (Thornton, 2010, pág. 10)

En las consideraciones de Thornton, que intenta abarcar a los actores que comparecen e integran este mundo amplio del arte, también se muestra el grado de contradicción de las visiones y propósitos que conviven y que se relacionan modelando incluso lo que entendemos por arte. Así lo muestra la siguiente cita:

> La velocidad y la abundancia de la sala de subastas no podría estar más lejos de la vida reflexiva y modesta de una escuela de arte, pero ambas son fundamentales para entender cómo funciona este universo. (Thornton, 2010, pág. 15)

Así, cada uno de los estos actores, antes que convivir en un campo unificado, son más bien figuras circunstanciales con un grado de dependencia e interrelación inestable. Vemos

entonces en esta aproximación en principio pragmática y fáctica que el arte opera en un contexto específico que ha establecido algunas reglas de pertenencia y pertinencia de las propuestas que habitan o dan cuenta de los ideales prefigurados en el campo.

**Bourdieu y el Campo**

La idea de campo entendida como la descripción de un qué hacer y los actores involucrados en dicha tarea, la he tomado de Pierre Bourdieu, específicamente del libro *Las reglas del arte*. Advierte sobre las resistencias a la homologación de *campo* a *institución* lo siguiente:

> Nada se gana sustituyendo la noción de campo literario por la de «institución»: además de correr el riesgo de sugerir, por sus connotaciones durkheimianas, una imagen consensual de un universo muy conflictivo, esta noción hace desaparecer una de las propiedades más significativas del campo literario, concretamente *su débil grado de institucionalización.* Cosa que se manifiesta, entre otros indicios, por la ausencia total de arbitraje y garantía jurídica o institucional en los conflictos de prioridad o de autoridad y, más generalmente, en las luchas por la defensa o conquista de las posiciones dominantes. (Bourdieu, Las reglas del arte, 1995, pág. 343)

Primero habrá que señalar que, en efecto, la orgánica que se desarrolla al interior de un ámbito cultural, en este caso el literario, también por cierto el artístico, corresponde a una altamente plástica, cambiante, y no del todo jerarquizada. Su forma de establecer los órdenes y prevalencias está dada por la interacción entre los actores de la escena sin una coordinación centralizada. Dicho de otra forma, la configuración de un orden se trata de un equilibrio

temporal y dinámico sujeto a transformación sin que puedan ser del todo predecible los factores/actores que convergerán para producir esta transformación y sin que pueda ser, del todo, anticipada la magnitud de dicha transformación. También esta descripción puede ser constatada en la medida que cada uno de los subcampos tiene una explicación de lo que ocurre en el total del campo que puede resultar inconmensurable, es decir, opera como un cosmos que no puede ser contenida explicativamente a su vez por otro de los subcampos. Para ejemplificar este punto bastará con constatar la aparente contradicción, a ratos antitética, entre la explicación e intereses académicos respecto del objeto arte y las dinámicas del mercado del arte. Sin embargo, ambos participan de la configuración del mismo. Como señala luego Bourdieu:

> «La acción de las obras sobre las obras», de la que hablaba Brunetière, siempre se ejerce únicamente por mediación de autores cuya estrategia deben también su orientación a los intereses asociados a su posición en la estructura del campo. (Bourdieu, Las reglas del arte, 1995, pág. 298)

Si extendemos esta descripción, no sólo a la acción de los artistas y sus obras, sino que, a otras producciones o acciones, por ejemplo, la producción de la crítica, la producción académica, incluso la adquisición de un coleccionista, comprendemos que cada uno de estos actores opera desde un lugar que implica la modificación relativa de su entorno inmediato que podría conducir a la modificación de otros subcampos adyacentes o motivar una respuesta en cualquiera de esos subcampos o como explicita Bourdieu:

> Pensar cada uno de los espacios de producción cultural en cuanto implica evitar cualquier tipo de reduccionismo, *proyección allanadora* de un espacio dentro de otro que induce a pensar diferentes campos y sus productos según categorías ajenas unas a otras (como los que convierten filosofía en un «reflejo» de la ciencia, la deducir por ejemplo la metafísica de la física, etc.). (Bourdieu, Las reglas del arte, 1995, pág. 298)

Desde el punto de vista de las precauciones y caracterización del objeto de estudio resultan importantes estas consideraciones antes señaladas. Luego, el autor, propone una estrategia de aproximación al fenómeno que resultará importante para el trabajo de análisis como metodología. Fundamentalmente sobre la caracterización y descripción de los actores relevantes y su interacción. Señala Bourdieu:

> Habría que examinar, en cada una de las configuraciones históricas consideradas, por un lado las homologías estructurales entre campos diferentes, que pueden constituir el principio de encuentros o de correspondencias que nada tienen que ver con un préstamo, y por el otro los intercambios directos, que dependen, en su forma y en su existencia misma, de las posiciones que ocupan, en sus campos respectivos, los agentes o las instituciones afectados, por lo tanto de la estructura de esos campos, y también de las posiciones relativas de esos campos en las jerarquías que se establece entre ellos en el momento considerado, determinando todo tipo de efectos de dominación simbólica. (Bourdieu, Las reglas del arte, 1995, pág. 299)

La idea de campo descrita por Bourdieu habrá que entenderla análoga a uno electromagnético donde las influencias deben ser medidas en cuanto a la intensidad de sus fuerzas de interacción y los movimientos en correlación de actores para identificar el factor detrás de dicho movimiento. El movimiento y configuración específico de uno de estos depende en principio de orgánicas internas que explican una inercia basal. Podemos establecer un punto de origen situado o, si se quiere, anclado a un momento histórico definido y evaluar la velocidad y energía de transformación del mismo que nos permitirá llegar al factor o factores determinantes para dicho movimiento y trazar entonces una trayectoria. La perturbación en dicha trayectoria, como puede ser una morigeración, una reducción de la velocidad o, por el contrario, casos de transformación radical de destino circunstancial. Para graficar esto volvamos al ejemplo propuesto por Danto, a saber, la consideración hasta el siglo XIX de la belleza como horizonte de llegada del arte. Esta concepción se ve trastocada a partir de la irrupción de las vanguardias históricas que, por una parte, se plantean, cada una como una alternativa a la academia, fundamentalmente francesa. Cada una de las vanguardias, algunas con mayor o menor articulación a un proyecto de sociedad, reformulan los objetivos mediatos e inmediatos del arte. Podemos ver al menos dos categorías evaluando el alcance de la transformación propuesta. Tenemos las que vienen a demoler el orden previo a través de la denuncia y denostación de este, como el Dadá, y por tanto vanguardias estrictamente referidas al orden anterior, y tenemos por otra parte las que proponen un horizonte de llegada articuladas en un ideario político utópico, como el surrealismo o el futurismo. Ahora, notemos que, en estos dos últimos casos, si evaluáramos “la belleza” y su posición en dichos movimientos, tendríamos que evaluar si antes que ser descartada como horizonte no es más bien reformulada y, por tanto, disputada en su definición.

Como adelantaba, Bourdieu ubica en el centro de cada campo sus propias lógicas internas. Esta tiene una prevalencia al momento de comenzar el diagnóstico del campo, pues, de hecho, son las constitutivas del campo que hacen posible identificarlo y definirlo. Dicho de otra forma, un campo se debe a las orgánicas que lo hacen posible. Al respecto, señala Bourdieu:

> Sabiendo que cada campo –música, pintura, poesía, o, en otro orden, economía, lingüística, biología, etc.- tiene su historia autónoma, que determina sus reglas y sus envites específicos, vemos que la interpretación por referencia a la historia propia del campo (o de la disciplina) es lo previo de la interpretación a través de la relación con el contexto contemporáneo, aunque se trate de los otros campos de producción cultural o del campo político y económico. La cuestión fundamental consiste entonces en saber si *los efectos sociales de la contemporaneidad cronológica, o tal vez incluso de la unidad espacial,* como el hecho de compartir los mismo lugares de reunión y encuentro específicos, cafés literarios, revistas, asociaciones culturales, salones, etc., o de estar expuestos a los mismos mensajes culturales, obras de referencia comunes, planteamientos obligados, acontecimientos relevantes, etc., tienen suficiente poder para determinar, más allá de la autonomía de los diferentes campos, una problemática común, entendida o no como un *Zeitgeist*, una comunión espiritual o de estilo de vida, pero sí como un espacio de los posibles, sistema de tomas de posición diferentes respecto al cual cada uno tiene que definirse. (Bourdieu, Las reglas del arte, 1995, pág. 300)

Este enfoque nos permite centrarnos no tanto en las producciones, sino en las dinámicas contextuales que hicieron posibles dichas obras, incluso de ser consideradas como tales, y su

ubicación bajo alguna categoría y no otra. Pensemos en *el Quebrantahuesos* de 1952 que, hasta 1975, no es referenciado y, probablemente, no con suficiencia hasta finales de la década de 2010, por adelantar una fecha hipotética de inscripción definitiva.

**Polisistemas**

Desde la *Teoría de los Polisistemas* tenemos en la cultura que, una primera noción distinguible que reconoce, es la de *repertorio.* Señala Itamar Even-Sohar al respecto:

> Si entendemos la cultura como un marco, una esfera que hace posible la organización de la vida social, entonces el repertorio *en* la cultura, o *de* la cultura sería el almacén de los elementos necesarios para tal esfera o marco. Tal y como ha señalado Swilder, la cultura es «un repertorio» o "una caja de herramientas" de hábitos, técnicas y estilos con los cuales la gente construye "estrategias de acción". (Even-Zohar, 1999, pág. 32)

Como vemos, según Even-Sohar, cultura y repertorio serían dos nociones equivalentes o, en estricto rigor, cada una sería la definición de la otra. Eso que llamamos cultura sería, en suma, el total de los elementos constituyentes del repertorio. Sin embargo, la cultura, como sabemos, es un ente dinámico en constante reformulación. Para explicar esta transformación sistemática, Even-Sohar propone que, un repertorio que en un momento se identifica con la cultura, se trata de uno dominante, pero que, sin embargo, conviviría en relación conflictiva con otros repertorios. Esta tensión sería permanente, pero con momentos de mayor o menor conflictividad. Al respecto explica lo siguiente:

> Opciones diversas constituyen repertorios en conflicto que compiten entre ellos. A menudo un repertorio logra establecer como dominante, excluyendo por tanto a los otros o al menos haciendo su uso ineficiente o bien infructuoso. Por otro lado, los repertorios alternativos pueden ser utilizados a pleno rendimiento por otros grupos sociales diferentes que rehacen el repertorio dominante como indeseable, con lo que resulta infructuoso. No obstante, también es posible que un repertorio rechazado en algún momento llegue a alcanzar la posición dominante. (Even-Zohar, 1999, pág. 33)

La existencia de los repertorios supone, aunque resulte de Perogrullo señalarlo, la necesaria participación de los individuos o colectivos de la cultura quienes en su qué hacer realizan y actualizan las prácticas constituyentes del repertorio. En este qué hacer incesante y contingente se juega la validez de un repertorio, el que a su vez condiciona las acciones válidas y posibles en una cultura determinada:

> Este repertorio de modelos adquiridos y adoptados (también adaptados) por individuos o grupos en un medio determinado, bajo los condicionantes de sistema de relaciones que domina ese medio, se denomina *habitus:* «[Es] un sistema de esquemas que se incorporan y se interiorizan y que, habiendo sido constituidos en el curso de la historia colectiva, son adquiridos en el curso de la historia individual y funcionan situaciones prácticas, por práctica (y no debido al puro conocimiento)» (Bourdieu, 1979: 545). (Even-Zohar, 1999, pág. 38)

Como hace ver Bourdieu, el repertorio se trata de una construcción eminentemente fáctica, es decir, su existencia está condicionada a la ejecución, la que lo actualiza en un doble sentido; tanto como darle existencia presente, como modificándolo al innovar en él; podríamos decir que existe bajo un régimen de repetición y variación según las experiencias de existencia en el pasado de dicho repertorio.

A continuación, es relevante considerar los agentes críticos en la modificación o control de dicho repertorio pues no todos los actores que participan de él tienen el mismo valor o capacidad de influencia −agencia− sobre este.

> Los grupos y los individuos interesados en controlar, dominar y regular la cultura a menudo se muestran también activos en la configuración de su repertorio. Se podrá argumentar que más que producir nuevos repertorios estos grupos –a los que me refiero bajo el extendido nombre de «institución»−, parecen más inclinados a adherirse a un repertorio ya existente que a crear nuevas opciones. Por otra parte sus contendientes, es decir, los que luchan por alcanzar el control y el dominio del sistema, tal vez tengan que competir precisamente ofreciendo nuevo repertorio. En periodos favorables a los cambios y a la competencia entre repertorios –como los tiempos de crisis sea cual sea la causa−, los individuos y grupos antes mencionados pueden entonces llegar a involucrarse plenamente en la creación del repertorio, y no solo en su mantenimiento. (Even-Zohar, 1999, pág. 42)

Me resultan relevantes al menos tres aspectos contenidos en la cita. Primero, constatar que la toma de una posición dominante redunda en la conformación de una institución. Esta,

entonces, es un tipo de actor llamado a la administración de un repertorio del que se ha apropiado y por tanto vela por la permanencia en el tiempo del mismo. Segundo, que quien quiera disputar el control del campo, deberá crear y disputar con su propuesta de repertorio, una posición que luego podría devenir en institución. Tercero, que los momentos favorables a la disputa de repertorios están dados por la emergencia de una crisis.

**Polisistemas y la poesía chilena**

Podemos aplicar este principio de manera inversa, es decir, constatar la transformación del repertorio en un campo como un hecho indicial de una crisis. Así, podemos pensar en la emergencia de la *escena de avanzada* como la constatación de la transformación del repertorio de las prácticas artísticas condicionada por la crisis política, social y cultural que supuso la dictadura cívico militar. El antiguo repertorio consideraba la práctica pictórica como parte central de la *institución* del arte chileno. Durante la dictadura esta es señalada, pero en su condición de impugnada, de tal forma que la escena misma se definió como una antipictórica. Y aún más, la magnitud de la transformación detonada por la crisis institucional hace que ocurra una transvaloración de la pintura signándola como una práctica reaccionaria, equivalente a una adscripción a la dictadura. Este hecho puede ser constatado por la resistencia en la postdictadura a la emergencia en la escena del arte a nuevas expresiones cuyo vehículo fuera la pintura en la medida en que era interpretada como una afrenta contra la posición de resistencia.

Mediante este enfoque podemos pensar el caso de la institución de la poesía chilena, considerando en su conformación la influencia que tuvo la visibilización del conflicto entre Huidobro, Neruda y de Rokha. La repercusión mediática, dado el componente político e

ideológico relacionado a la toma de posiciones de estos actores frente al inminente conflicto, que supuso la Segunda Guerra Mundial durante la década del treinta, termina consolidándola al hacer partícipes a una gran parte de la sociedad.

Sin embargo, a primera vista parece una excentricidad que la vida cultural de un país que, hasta antes del siglo XX había carecido de figuras relevantes en el campo de la poesía, de pronto, se orientara hacia esta, considerándola de alta relevancia. Una explicación plausible para esta repentina emergencia puede ser que en realidad el conflicto se tratara de uno, antes que todo, de política interna del partido comunista, también potenciado por la visibilidad de la figura de Vicente Huidobro por su pertenencia a la clase alta chilena. Podríamos adelantar que en un principio era el conflicto de una figura de clase alta, candidato a la presidencia en 1925, al interior del partido comunista con unos otros (Neruda y De Rokha), conflicto por la disputa de la posición predominante dentro del partido. La participación de Neruda y su paulatino acenso dentro de la orgánica del mismo, que desde 1927 lo tiene como cónsul en el extranjero, comienza a acrecentar las disputas entre ellos, sublimadas en algunos casos en la obra poética y otras veces enfrentados más directamente por la prensa. De Rokha, por último, tiene más problemas de índole personal con Neruda que con Huidobro con quien en varias ocasiones se reúne en actividades sociales y de distención.

Consolidado este escenario, de alto interés para la vida social chilena, se funda un repertorio que, por otra parte, viene a ser ratificado en su mérito por el premio Nobel en 1945 de Gabriela Mistral. Que habrá que decir, para hacer justicia, no fue considerada suficientemente

en Chile, al menos en su rol de poeta[2]. Todos estos ingredientes convergen en la posibilidad de disputa dentro de un campo con suficiente prestigio para que sea sopesada y relevante la impugnación del mismo. En esto radicaría la importancia de la irrupción de Nicanor Parra con la antipoesía en 1954, y la consiguiente impugnación del repertorio. Irrupción propiciada también por el momento de crisis institucional del campo, como la muerte, en 1948, de Huidobro o el exilio de Neruda ese mismo año, hasta 1952.

En cualquier caso, y ya para la década de 1970, Nicanor Parra y la antipoesía se constituía en un elemento central del repertorio que podría explicar la filiación al campo de la poesía de las exploraciones más experimentales de Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, además de autores durante los 80' como Diego Maqueira, Rodrigo Lira, Claudio Bertoni, Mauricio Redolés y Erik Pohlhammer, entre otros.

Habría entonces, unos campos, el de las artes visuales y de la poesía, en Chile, desde 1950 que, a partir de 1970 comenzarían a converger en lo que concierne a sus producciones (algunas de ellas), que serán caracterizadas en la investigación venidera.

El enfoque ontológico o esencialista, de existir, será considerado como un insumo y sintomático de un momento histórico que ha definido y privilegiado ciertas características como centrales de un qué hacer pero que será incorporado a un análisis histórico haciendo énfasis en el análisis de los clivajes en una línea de tiempo. Como una suerte de registro de

[2] Recoge Faride Zerán en su libro *La guerrilla literaria* que, para la antología de poesía chilena de 1934, Gabriela Mistral es descartada de entre los autores incluidos en la misma a pesar de la sugerencia de Huidobro a Volodia y Anguita de incluirla. Así lo señala Enrique bunster, editor de Zig-Zag de la época: *Huidobro recomendó incluir en el libro a la Mistral. Pero los jóvenes autores no y transaron con el maestro*.

un espíritu de época sujeto a ser modificado o descartado en pos de una nueva redefinición emanada desde el campo a partir de la contingencia histórica y política, en suma, la cristalización de un relato hegemónico pero contingente y particular de su tiempo.

**Los Estudios Culturales**

El origen en forma de los Estudios Culturales está asociado a la fundación, en 1964, del *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de la universidad de Birmingham. El interés fundamental del CCCS radica en la pregunta sobre el desarrollo de las dinámicas en las clases populares y su relación con la cultura de masas, desplazando su mirada desde las clases dominantes hacia las subalternidades.

Este enfoque hace que sea de gran centralidad el interés de entender las formas de circulación del poder asociado a la dimensión de la cultura. En palabras de Mattelart y Neveu "Desde el momento en que se piensa en el tema de la cultura dentro de una problemática del poder, resulta necesario un conjunto de interrogantes teóricos y de conceptos. Cuatro de ellos ocupan un lugar estructurante." (Mattelart & Neveu, 2004, pág. 61)

Un primer concepto es el de *ideología*. Señalan los autores al respecto:

> Pensar en los contenidos ideológicos de una cultura no es más que comprender, en un contexto determinado, en qué medida los sistemas de valores, las representaciones que contienen, intervienen para estimular procesos de resistencia o de aceptación del *status quo*, en qué medida discursos y símbolos le otorgan a los grupos populares una conciencia de su identidad y de su fuerza, o participan

> del registro «alienante» de la aquiescencia a las ideas dominantes. (Mattelart & Neveu, 2004, pág. 61)

Notemos que, en algún sentido, el concepto de *ideología*, así definido, se superpone con el de *repertorio* —y por lo tanto cultura— esbozado por la *Teoría de los Polisistemas*. Sin embargo, la ideología porta un componente valorativo que juzga, como se señala en la cita, la legitimidad del *status quo*. Es decir, mientras que *repertorio* comprendía la serie de prácticas *de* y *en* una cultura, la *ideología* es la sustancia valórica que mantiene o puede llegar a cuestionar dicho repertorio.

Un segundo concepto relevante es el de *hegemonía*, definido de la siguiente forma por los autores:

> La hegemonía es fundamentalmente una construcción del poder a través de la conformidad de los dominados con los valores del orden social, con la producción de una «voluntad general» consensual. Se comprende entonces la atención que la noción gramsciana sugiere prestar a los medios de comunicación. (Mattelart & Neveu, 2004, pág. 61)

Podemos decir entonces que la hegemonía es la cualidad de predominancia y control de un determinado constructo ideológico. Cabe hacer notar la ausencia de confrontación sugerida por la cita pues ante todo se trata de una *conformidad* y *voluntad general consensual.* Como señalábamos anteriormente los estudios culturales tienen por foco el estudio de la cultura −en un espectro amplio−, su consumo y elaboración en las clases populares, por lo tanto, como

se señala en la cita, los medios son un vehículo de construcción, mantención y administración de la hegemonía.

Un tercer concepto señalado por los autores es el de *resistencia:*

> La borrosa noción de resistencia sugiere más un espacio de debate que un concepto acotado. Por un lado, lejos de ser unas consumidoras pasivas, unas idiotas culturales, por utilizar la expresión del antropólogo Clifford Geertz (1973), las clases populares ponen en juego un repertorio de obstáculos a la dominación. […]. Hebdige expresa esta ambivalencia cuando advierte de que las subculturas no son «ni simple afirmación ni rechazo, ni "explotación comercial", ni "auténtica revuelta" (…). Se trata, a la vez, de una declaración de independencia, de alteridad, de intención de cambio, de rechazo del anonimato y de estatus subordinado. Es una insubordinación. Y se trata, al mismo tiempo, de la confirmación del hecho mismo de la privación de poder, de la celebración de la impotencia» (1988, pág. 35). (Mattelart & Neveu, 2004, pág. 62)

Vemos que, así como la *hegemonía* se plantea como la participación consensual de los dominados en su dominación, la *resistencia* parece ser una situación no del todo decidida al enfrentamiento. Se trata de un fenómeno aquí descrito de baja intensidad constitutiva del dominio de los dominados.

Notemos que la sociedad descrita bajo estos tres conceptos parece destinada a la inmovilidad. O, mejor dicho, parece un marco explicativo más adecuado para situaciones de continuidad

o baja intensidad conflictiva al interior de la cultura. Tal vez porque se centra en fenómenos culturales ya asentados y no en los grandes procesos de transformación para los cuales parecen más óptimos otros instrumentos explicativos.

Finalmente, el cuarto concepto es el de la *identidad*. Al respecto señalan lo siguiente:

> Por último, entre líneas se perfila la problemática de la identidad. A medida que la dinámica de los trabajos se superpone sobre las clases sociales variables tales como la generación, género, etnicidad o sexualidad, pasa a ocupar un lugar estratégico todo un cuestionamiento sobre el modo de constitución de los colectivos, una creciente atención a la forma en que los individuos estructuran subjetivamente su identidad. (Mattelart & Neveu, 2004, pág. 62)

Así, la *identidad*, resultan ser las coordenadas de identificación y pertenencia a un grupo o colectivo. Es una dimensión subjetiva centrada en el individuo que trasciende la dimensión de clases, a pesar, por cierto, que esta sea otra de las posibles coordenadas de pertenencia e identificación.

El panorama que se trama a partir de estos cuatro conceptos articuladores permite, en el cruce con las dinámicas descritas por la Teoría de los Polisistemas caracterizar de manera más precisa ciertos sujetos históricos y poder inferir sus motivaciones dentro del tablero social.

## Escena de campo

Un aspecto que convendrá dilucidar tempranamente es una precisión respecto de lo que se comprenderá como campo y/o escena, esta, la segunda, será un fragmento del espacio total al que llamaremos campo. Intentaré en principio sistematizar las consideraciones de Pierre Bourdieu respecto de los elementos constituyentes y operaciones que definen el concepto de campo, luego problematizaré esta definición a partir de la discusión de interacciones no previstas o descritas por el sociólogo francés a la luz del paper *Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares* de Fernán del Val Ripollés para, finalmente, particularizar el concepto de escena. Este último, fundamentalmente, por la utilización del concepto en el panorama chileno a raíz del texto *Márgenes e instituciones* de 1986 de Nelly Richard.

## El Campo

Un campo, para Bourdieu, es el estado de distribución del poder evidenciado por el valor relativo de los elementos que lo componen. Esta distribución es la constatación de fuerzas que operan en la conformación del mismo. Precisa Bourdieu:

> La estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicadas en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores. (Bourdieu, 2016, pág. 113)

El elemento transversal y permanente en la propuesta de campo Bourdieu es el poder, representado, contenido o desplegado por el capital específico de cada campo que acredita la preponderancia de un agente o institución dentro del mismo. Este capital o poder se despliega en función de la disputa en torno a objetos o asuntos pertinentes o impertinentes que orientan a los participantes de la misma:

> Una de las propiedades importantes de un campo reside en el hecho de que delimita lo impensable, es decir, cosas que ni siquiera se discuten. Tenemos la ortodoxia y la heterodoxia, pero también la doxa, es decir todo el conjunto de lo que se admite como evidente, y en particular los sistemas de clasificación *[classement]* que determinan qué se considera interesante o sin interés, es decir, aquello que nadie piensa que valga la pena contarse, porque no hay *demanda*. (Bourdieu, 2016, pág. 83)

Así, habría objetos y asuntos de alta controversia sobre los que desplegaría la competencia por su administración, como también, elementos constituyentes naturalizados que serían en principio invisibles a la disputa de los agentes por obvios o dados. La existencia de los objetos en disputa o en juego sería la característica mínima para acreditar la existencia de un campo. En palabras de Bourdieu

> Para que un campo funciones es preciso que haya objetos en juego *[enjeux]* y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas con el habitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego *[enjeux]*, etc. (Bourdieu, Cuestiones de sociología, 2016, pág. 113)

Notamos que, además, los mecanismos de participación y disputa, es decir, el *habitus*, se configura como/el requisito de pertenencia al campo. Esto último parece de central relevancia en el asunto que me propongo a investigar. Agrego antes el ejemplo que entrega Bourdieu que podría resultar relevante de desarrollar conforme la investigación avance. El sociólogo francés dice:

> (no se puede hacer correr a un filósofo tras los objetos en juego *[enjeux]* de los geógrafos), y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo (cada categoría de intereses implica la indiferencia a otros intereses, a otras inversiones, avocados así a ser percibidos como absurdos, insensatos, o sublimes, desinteresados). (Bourdieu, Cuestiones de sociología, 2016, pág. 113)

Si el *habitus*, es decir, *el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes* de un campo en relación a la disputa de sus objetos y asuntos le es constitutivo, la existencia de objetos formalmente afines en otros campos necesitaría de la presentación e introducción por parte de un actor acreditado de este. A partir del ejemplo propuesto por Bourdieu en que señala que no es posible que un filósofo corra tras los objetos *enjeux* de un geógrafo, la pregunta de esta investigación es ¿cuándo es posible que un participante del campo del arte corra tras los objetos en juego del campo de la poesía, y aún más específicamente, entre los campos señalados, en Chile?

Tengamos en cuenta la obra *ni pena ni miedo* de Raúl Zurita. Tomémosla como un objeto cuyo mérito y lectura variará según bajo a qué campo se la someta. Así también, la

pertenencia de la misma a uno u otro, incluso a los dos simultáneamente modifica la configuración de ambos campos de manera desigual. Podríamos adelantar que, dentro del de la poesía, atendiendo a su soporte y formato poco habitual, se encontraría en los lindes del mismo, mientras que, dentro del campo de las artes visuales, no ya local, sino que global, se encontraría en comunidad con producciones conceptuales o de land art que, para la fecha de la ejecución de la obra 1992, habían acontecido hace al menos dos décadas.

**Howard S. Becker y las complementariedades al campo**

En el artículo *Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares* hay una interesante propuesta de discusión sobre el concepto de campo a partir de la interpelación particularmente atingente al concepto desde la propuesta del sociólogo norteamericano Howard S. Becker. Señala:

> Aunque Becker es reconocido dentro de la sociología por sus trabajos acerca de sociología de la desviación, en su principal trabajo sobre sociología del arte, Los mundos del arte, no hay rastro de conflictividad, de jerarquías, de poder al fin y al cabo. Su interés central es la cooperación entre los sujetos. (Val Ripollés, 2015, pág. 37)

Esta consideración del elemento cooperativo al interior del campo y no sólo el poder y aspiración a ejercer el monopolio en la administración resulta valiosa. La formulación del concepto de campo propuesta por Bourdieu, surge a partir de la observación e interpretación de las dinámicas en el campo literario francés, mientras que las de Becker las establece a partir del campo de la música popular. Esto nos debe llevar a considerar la naturaleza usual

de la producción literaria en contraste con la de la música, donde en la primera la autoría es de carácter mayormente individual mientras que en esferas de la música popular se producen momentos de producción colectiva. Este es un elemento a considerar en la traslación de los constructos Bourdieurianos al campo del arte y fundamentalmente en el campo local en las décadas comprendidas. Pienso particularmente en la complejidad que supone la participación de Zurita en el colectivo CADA y como esa experiencia de contaminación de prácticas provenientes de varios campos a partir de los *habitus* propios de cada integrante repercute en las producciones de sus integrantes y sus ulteriores inscripciones en unos u otros campos. Una consideración similar respecto de las especificidades de los campos y resultante necesidad de adecuación de los parámetros interpretativos de la propuesta de Bourdieu, en vistas de las consideraciones de Becker:

> Algunos mundos de arte comienzan con la invención y difusión de una tecnología que hace posible nuevos productos artísticos. El desarrollo técnico probablemente se origine con fines no artísticos, dado que el arte no suele tener la suficiente importancia como para que los inventores se dediquen a sus problemas. Abundan quienes lo intentan, pero la inversión sostenida de tiempo, dinero y otros recursos necesaria para el desarrollo concreto de una nueva posibilidad técnica no es común. (Becker, Los mundos del arte, 2008, pág. 349)

Nos vemos así en la encrucijada de asignarle un lugar dentro o fuera del campo al factor técnico y, dependiendo de ese lugar asignarle valor al esfuerzo que supone transformar las estrategias desplegadas dentro del campo. Debe ser primero constatada la ampliación potencial del repertorio estratégico del campo que supone una transformación tecnológica en

la sociedad. La relativa resistencia o indiferencia de la incorporación efectiva de dicha técnica posibilita evaluar los valores implícitos en el campo hasta antes de su incorporación, y resulta en principio inanticipable el efecto real que pueda llegar a tener. Consideremos por caso la obra *La vida nueva* donde la posibilidad de registrarla videográficamente a su vez transforma y connota a la misma, de performance o intervención efímera cambia a registro y fotografía que impacta en su estrategia de circulación y posteriores lecturas. Pero antes incluso, la posibilidad material de escribir en el aire mediante la acción coordinada de cinco aviones. Considerado esto la pregunta es ¿en qué lugar se inscribe dentro del campo poético la propuesta de Zurita tan sólo a partir de la consideración de los recursos técnicos desplegados?

La misma consideración es posible respecto de la obra *Ni pena ni miedo,* la maquinaria necesaria para la escritura de tres kilómetros en el desierto, así como la gestión y coordinación de la maniobra posibilitan su ejecución. Evidentemente, por el momento, no es el comienzo de un mundo de arte, sin embargo, es la constatación de la disponibilidad técnica como un elemento de transformación externo incorporado que, en su materialización, amplía el repertorio de recursos y estrategias técnicas, simbólicas y estéticas.

En el ensayo *The work itself*, Becker aborda el problema de la determinación del valor de una obra, entendido este como su "correcta lectura", contraponiendo los intereses de los actores implicados en su determinación. Por ejemplo, para el caso de obras de carácter performativo como una piezas musicales se pregunta cuál debería ser considerada como la original y referencial del análisis, se trataría del conjunto de todas las ejecuciones o habría una en particular que establecería el canon, así también, hace extensiva esta consideración respecto del factor temporal que incide en la preservación de las cualidades sensibles de obras de

bellas artes como esculturas o pinturas, asumiendo que el trascurso del tiempo las modifica desde sus primeras exhibiciones y, por tanto, este cambio podría incidir en la correcta lectura e interpretación crítica de la obra. Esta arista del análisis es interesante, nuevamente se entrevé su afinidad con consideraciones relevantes en música que al mismo tiempo tienen cabida en el análisis de obras con componentes performáticos, como son *la vida nueva* y *ni pena ni miedo* de Zurita.

> Me refiero solo a indicar la realidad empírica que subyace detrás de lo que llamamos el Principio de la Indeterminación Fundamental de la Obra. Es decir, es imposible, en principio, para el sociólogo o cualquier otra persona hablar de la "obra en sí" porque no existe tal cosa. Solo hay muchas ocasiones en las que una obra aparece o se realiza, se lee o se ve, cada una de las cuales puede ser diferente de todas las demás.[3] [La traducción es mía] (Becker, 2006, pág. 23)

Sin embargo, y esto es lo que procederá a argumentar Becker, las personas, espectadores comunes o formados, terminarán por elegir una convención de lectura. Cada una de estas lecturas convencionales no resulta del todo arbitraria, sino es el resultado de un consenso contextual que opera, podemos aquí servirnos de los estudios culturales, según un paradigma hegemónico, es decir, en el colectivo opera un principio articulador que determina la valía de las interpretaciones posibles. Frente a las obras problemáticas estaríamos ante la eventual

[3]I mean only to indicate the empirical reality that lies behind what we call the Principle of the Fundamental Indeterminacy of the Artwork. That is, it is impossible, in principle, for sociologist or anyone else to speak of the “work itself” because there is no such thing. There are only the many occasions on which a work appears or is performed or read or viewed, each of which can be different from all the others.

controversia de al menos dos tipos de interpretaciones válidas posibles, tanto la que sindicaría estas obras como pertenecientes al campo de la literatura como las que señalen su posición dentro del campo de las artes visuales.

Señalaba Val Ripollés que la aproximación de Becker ponía de relieve el aspecto cooperativo dentro de las dinámicas del campo, no obstante, en situaciones de excepcionalidad se producen otras dinámicas. Dice Becker:

> Los que participan en el mundo de arte entienden que la intención es que los cambios sean importantes y que modifiquen las redes de cooperación. En ese plano las revoluciones difieren de los cambios graduales en lo relativo a intereses, atención y convención. Atacan en un plano ideológico y organizacional las actividades estándar de ese mundo de arte en ese momento. EI ataque ideológico adopta la forma de manifiestos, ensayos críticos, reformulaciones estéticas y filosóficas y una historia revisionista del medio; condena los viejos ídolos y ejemplares y celebra el trabajo nuevo como encarnación de valores estéticos universales. El ataque organizacional apunta a absorber fuentes de apoyo, público y posibilidades de distribución. (Becker, Los mundos del arte, 2008, pág. 342)

Así también, es posible decir que la aparición y producción de un aparato crítico y teórico comprometido en la reestructuración de las reglas y definiciones del mundo, es sintomática de una revolución. En este sentido, todo parece indicar que lo ocurrido en el mundo de arte o campo (Bourdieu), durante los años 70’ y 80’, corresponde a una revolución precipitada por la crisis política chilena.

Lo impugnado y denostado será la pintura, el Museo Nacional de Bellas Artes, en definitiva, la institucionalidad oficial, que en buena medida está contenido en el eje argumental de "Márgenes e Instituciones", que opera como una pieza relevante en la diagramación de la nueva configuración del campo o mundo de arte.

> El ataque a una convención ataca la estética a la que esta se encuentra relacionada. Dado que la gente experimenta sus creencias estéticas como naturales, adecuadas y morales, el ataque a una convención y su estética también ataca una moral. La regularidad con la que el público celebra grandes cambios en las convenciones dramáticas, musicales y visuales es un índice de la estrecha relación entre las convicciones estéticas y las morales (Kubler, 1962). (Becker, Los mundos del arte, 2008, pág. 434)

En uno y otro campo, el de la literatura y de las artes visuales, el efecto de transformación es disímil pues, mientras Waldemar Sommer (crítico de profesión ingeniero agrónomo con estudios en arte) reivindica en *Artes y Letras* del Mercurio manifestaciones anacrónicas, en la misma tribuna, Ignacio Valente, seudónimo del José Miguel Ibáñez Langlois, incorpora y valora transgresiones del canon, transgresiones, por cierto, acontecida antes del momento de crisis institucional chileno. Esto marca una diferencia de los caminos de difusión y amplificación de las producciones en ambos campos. El mismo sujeto lector del diario, en la medida que se representa para sí como verdad lo leído en la sección de cultura, podía simultáneamente tener un gusto visual anclado al siglo XIX y uno poético acorde al de la neovanguardia. Así, no se ve un quiebre necesariamente en el campo de la literatura,

fundamentalmente la poesía, como el que se articula desde las artes visuales, cuyos grandes nombres se encontraban fuertemente relacionados con la pintura (Roberto Matta, Matilde Pérez, José Balmes) y movimientos de la primera mitad del siglo XX. Por otra parte, y como explica Justo Pastor Mellado en la entrevista de Federico Galende contenida en el libro *Filtraciones*, este arte compartirá con los muralismos y la gráfica que disputarán el espacio de la acción política y el imaginario colectivo. Señala Mellado:

> Sí, Balmes se relaciona con un PC mucho más plural de lo que se menciona, mucho más erudito, mucho más abierto a la contemporaneidad. Entonces cuando aparece el brigadismo se produce algo así como una revancha de la dirección política en contra de las artes visuales, en contra de la pintura. Y esa es una revancha que lastimó el sistema visual chileno durante la Unidad Popular. (Galende, 2019, pág. 108)

El planteamiento de Becker de estos momentos revolucionarios, donde parece claramente la confrontación como el mecanismo sintomático, contrasta con la habitual manera de integración. Así, el sociólogo estadounidense la describe:

> Hay que recordar que la forma convencional de hacer las cosas en todo arte utiliza una red de cooperación existente que recompensa a quienes manejan las convenciones existentes de forma adecuada según la estética correspondiente. (Becker, Los mundos del arte, 2008, pág. 344)

Es claro que esta descripción se asemeja a lo que Bourdieu caracteriza como *habitus.* Podríamos decir que el *habitus* es esa forma natural de normatividad en tiempos de paz y se da a través del estímulo e integración con menor conflictividad dentro del campo.

Volviendo a las consideraciones de los momentos revolucionarios, Becker señala dos consideraciones respecto de la definición de una revolución. Primero, respecto de su máximo posible señala que "Las revoluciones no cambian todos los patrones de la actividad cooperativa que media la convención. Si lo hicieran, no las llamaríamos revoluciones sino que las consideraríamos el desarrollo de un mundo de arte enteramente nuevo." (Becker, Los mundos del arte, 2008, pág. 345). En esta misma línea, pero desde el mínimo revolucionario posible debe constatarse una transformación en alguno de los componentes del mundo del arte, aunque no de todos. Becker lo plantea y ejemplifica de la siguiente manera:

> Consideramos que los cambios son revoluciones cuando uno o más grupos importantes de participantes se ven desplazados como consecuencia del cambio, por más que el resto siga igual. De esa forma, los *earthworks* generan una revolución cuando amenazan la posición de curadores y marchands que antes tenían un control sustancial de lo que se presentaba al público y conferían legitimidad a los artistas y su trabajo: Los *earthworks* amenazan a los críticos y a los miembros del público que no cambian su estética anterior y no dan espacio al trabajo nuevo en su experiencia. Pero para los participantes que cambian y de esa manera preservan su posición en la red cooperativa, el cambia no es tan revolucionario después de todo. (Becker, Los mundos del arte, 2008, pág. 345)

Esto significa que la tarea será poder constatar alguna transformación y a continuación dimensionar su magnitud.

En las condiciones de normalidad, más apacible, los cambios en las producciones se dan de manera paulatina y dependen de la aceptación del medio donde acontecen. En palabras de Becker:

> […] los cambio en el arte tienen lugar a través de cambios en los mundos. Las innovaciones perduran cuando los participantes las convierten en la base de una nueva forma de cooperación o incorporan un cambio a sus actividades cooperativas habituales. Los cambios pueden producirse de forma pacífica y pasar casi inadvertidos, u ocasionar un conflicto importante entre quienes pierden y quienes ganan en la estima pública con el cambio en cuestión. Las innovaciones comienzan como −y siguen incorporando− cambios en una idea o visión artística. Su éxito, sin embargo, depende del grado en que sus impulsores puedan movilizar el apoyo de otros. Las ideas y visiones son importantes, pero su éxito y permanencia dependen de la organización, no de su valor intrínseco. (Becker, Los mundos del arte, 2008, pág. 348)

Es interesante la descripción de Becker, pues esta refiere al mismo fenómeno que Bourdieu describe dentro del campo, no obstante, aquí el énfasis está en la aceptación y valoración dentro del medio y no en el triunfo y rendición de los derrotados en el juego agonal propuesto como dinámica por el francés. El fenómeno sigue siendo el mismo, sin embargo, se explica de manera menos belicosa.

> EI trabajo que aspira a ser aceptado como arte por lo general debe exhibir un aparato estético desarrollado y medios a través de los cuales pueda llevarse a cabo la discusión crítica. De la misma forma, los que aspiran a la categoría de arte tienen

> que diferenciarse de los emprendimientos comerciales y los oficios relacionados. Por último, los aspirantes construyen una historia que vincula el trabajo que produce su mundo con artes ya aceptadas y hace hincapié en aquellos elementos de su pasado que son más evidentemente artísticas, al tiempo que suprime los antepasados menos deseables. (Becker, Los mundos del arte, 2008, pág. 375)

El aspecto referido por Becker es el de filiación, que permite la inserción de una práctica/obra/producción a través de su parentesco formal/conceptual. Pero particularmente concerniente al caso de la inscripción de una práctica tecnológica como la fotografía, que podría ser trasladado de modo similar al video, la performance, en los 60’ y 70’ o las denominadas artes mediales desde los 80’, y con mayor desarrollo a partir de los 90’ en adelante. La cuestión desde el punto de vista del mundo de arte local se manifiesta de modo distinto porque con la crisis institucional, desde el 73, la reconfiguración de la escena de avanzada, o neovanguardia, (dependiendo si lo pensamos desde las artes o la literatura) implicó una alternativa a la pintura, esto desde el arte y, por consiguiente, tal vez, el recorte de Richard de la no pintura, del margen institucional disciplinar (en su acepción marcial y de especialidad) también tomó prácticas cuya validación era esta propiedad negativa, no ser pintura. Así, no es tanto el caso del desarrollo de una práctica visual colindante con las tradiciones decimonónicas —por ejemplo la fotografía en relación a la pintura—, como la diferenciación y enfrentamiento con la tradición. Una alternativa a esta interpretación es que la tradición siempre progresista de las letras subvencionó el campo del arte desprovisto de su disciplina ahora retardataria.

Finalmente, algo que queda de manifiesto es que el objeto de observación que da origen a la elaboración y descripción de *el mundo de arte* de Becker son las obras/producciones de arte, a diferencia del Bourdieu donde, los actores, individuales o institucionales, son la unidad fundamental de medida, esto hace de la aproximación de Bourdieu una más móvil y contingente, donde la sustancia que circula y se cristaliza es el poder en los actores a cada momento. Se trata de una diferencia aparentemente sutil, pero será importante de considerar al momento de utilizar uno y otro marco descriptivo.

**Escena**

Para la definición de escena creo pertinente tomar en consideración una aproximación al concepto desde la definición del teatro. En su libro *introducción a los estudios teatrales*, Christopher Balmes señala que:

> A diferencia del espacio teatral, que regula las relaciones espectador-actor, el espacio escénico o escenario se refiere al área más limitada en que el actor actúa, transformando por ende ese mismo entorno. Teóricamente, este espacio se puede dividir en dos categorías: el espacio *kinetico* (es decir, el movimiento) del actor y el espacio *visual* del espectador. Mientras que el espacio visual (aquello que el espectador ve) suele abarcar el espacio del movimiento (el espacio utilizado físicamente por el actor), esto no se verifica de modo idéntico a la inversa. Lo que parece un espacio unificado desde el punto de vista del espectador es, en realidad (especialmente considerado desde una perspectiva histórica), una compleja interrelación que no siempre ha sido vista como una unidad. (Balmes, 2013, pág. 101)

Podemos tomar esta definición como una descripción metafórica en relación a la noción de campo. El escenario sólo considera las relaciones de los actores y su efecto en la configuración relativa de éste dada por la acción o escena. Vista desde fuera, señala Balmes, es experimentada por el espectador como unificada, aunque esto no necesariamente ocurra desde la perspectiva de los actores. Así, es la recepción de un observador externo la que unifica las dinámicas que, desde la perspectiva de los actores involucrados en la ejecución, resulta disímil y compleja. Estas nociones de aproximación al concepto de escena tienen su correlato en la sociología de la música. Val Ripollés proporciona una genealogía del término escena:

> En 1991 Will Straw publica un artículo seminal dentro de los estudios sobre música popular en el que utiliza el concepto de escena musical. Aunque el uso del término, tal y como señalan Bennett y Peterson (2004: 2), aparece primero en la prensa norteamericana, en los años cuarenta del siglo pasado, para hablar de la vida bohemia de los músicos de jazz de Chicago, Will Straw es el primero en utilizarlo en un artículo académico. Straw (1991: 373) explica, sin hacer referencia al concepto de subcultura, que formatos previos utilizados para estudiar comunidades musicales, ponían el acento en la composición estable de estos agrupamientos. Por su parte el concepto de escena implica "un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a través de una serie de procesos de diferenciación" (Straw, 1991: 373). (Val Ripollés, 2015)

El concepto de escena es pertinente de ser discutido en el contexto de esta investigación pues ha sido, desde que fue acuñado por Nelly Richard, para categorizar un amplio arco de prácticas artísticas y culturales. En una entrevista realizada por Federico Galende en *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60´s a los 80´s)* la crítica y teórica del arte sopesa de esta forma su concepto marco *Escena de Avanzada*:

> […]creo que Márgenes e instituciones contiene marcas que hacen posible leer la Avanzada en su heterogeneidad de prácticas y operaciones, pese a que la apuesta del libro fue la de reforzar el trazado grupal que supone la noción de "escena" como visión de conjunto. En los años en que escribí el libro sentía necesario, por razones de argumentación táctica y de posicionamiento estratégico, insistir en el recorte que demarcaba a la Escena de Avanzada del resto de las prácticas artísticas con las que contrastaba. Había algo territorial en esa necesidad táctica del recorte, que ponía el énfasis más en lo que unía a esas prácticas que en lo que las separaba, siendo que efectivamente había muchas diferencias entre ellas que el mismo libro deja entrever – pese a que no se dedica a profundizarla. (Galende, 2007, pág. 196)

A partir del fragmento de entrevista podemos ir confirmando ciertos aspectos contenidos en las citas referidas al concepto de escena en el teatro, así como en la sociología de la música. El primero es que, escena, constituye una configuración relativa al punto de vista (literal y metafóricamente) de un espectador. En este caso Richard opera como ese espectador que bajo su lugar de observación delimita y encuadra la acción bajo la categoría de Avanzada. El ensayo-esquema se inscribe, junto con su autora, dentro del campo como una pieza central que, además, incorpora elementos en el repertorio de estrategias aproximativas y descriptivas

del campo. Esto puede ser comprobado comparándolas con las propuestas de sucesiones y con carácter compilatorio del libro *Chile, arte actual* de 1988 de relativa proximidad temporal con la publicación de Richard.

El concepto de campo sigue teniendo pertinencia por su alto valor explicativo y la posibilidad de productivizar las dinámicas en y entre los ámbitos de la poesía y las artes visuales en Chile. Merece la pena intentar una aproximación descriptiva bajo las dinámicas de campo de estos ámbitos locales para intentar comprender las razones de la inscripción tardía o insipiente de las obras a problematizar. No obstante, conforme se ha desarrollado la presente investigación surgen algunos reparos y observaciones a la propuesta Bourdieuana que deben ser consideradas en pos de abordar la complejidad del fenómeno estudiado, así como la particularidad local y disciplinar de los objetos y campos.

El concepto de escena parece acorde a una toma de posición y propuesta de lectura de un momento que exige la explicitación de las razones y fundamentos de ésta, así como el criterio editorial/curatorial pues, resulta ser indisociable de la concepción de escena el punto de vista del espectador.

Habrá que ajustar la aparente contradicción que surge de la negativa de Bourdieu a homologar *institución* y Campo. Esto puede ser posible si hacemos equivalentes *repertorio* (de la Teoría de los Polisistemas) y Campo. Eso sí, habrá que notar que mientras que el primero se centra en caracterizar la interacción de las prácticas, el segundo evalúa a los actores (colectivos o individuales) y su posición relativa al interior. Así, una *institución* es un agente al interior del campo, de esta forma se garantiza la estabilidad interna de la

*institución* compatibilizándola con la descripción fluida de la noción de Campo. Incluso, puede utilizarse el aparato conceptual de Campo, al interior de la *institución*, para evaluar las dinámicas de disputa.

Como vemos, cada uno de estos marcos conceptuales aportan perspectivas e insumos útiles para caracterizar tanto las prácticas (Teoría de los Polisistemas), como las dimensiones valorativas (Estudios Culturales), los actores y agentes que se desarrollan al interior de la cultura (noción de Campo) y la transformación de las producciones al interior del mismo (Mundo de Arte) permitiendo caracterizarlos y describir sus dinámicas que explican su configuración y transformación.

**Estado de la cuestión**

En términos de aproximación al fenómeno de cruce entre textualidad y visualidad en el contexto Latinoamérica he considerado a dos autores y más concretamente, dos textos relevantes que apuntan a contextualizar el desarrollo de un arte/texto en la región. Por una parte, al filósofo y académico costarricense Pablo Hernández Hernández, quién, fundamentalmente ha trabajado con el fenómeno en Centroamérica. Por otra, el artista, crítico y académico uruguayo Luís Camnitzer.

**Encuadres latinoamericanos**

**Hernández: hacia la intermedialidad**

El libro *Imagen-palabra: lugares de sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas* de Pablo Hernández Hernández, supone un insumo de alta relevancia para la investigación que realizo. Su propuesta de abordaje del fenómeno comienza desde una revisión tanto de las concepciones de imagen y palabra desde, en principio, un enfoque ontológico, para ir en capítulos sucesivos dando paso a una revisión contextual, histórica, simbólica y política. Su relevancia para esta investigación está dada por la capacidad para ir construyendo consistentemente el análisis a partir de un amplio rango disciplinar, tanto en términos de las obras analizadas como del repertorio teórico para abordarlas. Incorpora de manera erudita definiciones propuestas por autores clásicos con revisiones más recientes que contemplan y dibujan un nuevo estadio *intermedial*, donde a la imagen y la palabra se suma la problematización de la noción de espacio, concepto que posibilita el despliegue de lo contingente en las dos primeras.

Así, muy temprano en el texto Hernández se prefiguran sus objetivos con la escritura de *Imagen-palabra: lugares de sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*:

> Leyendo desde esta perspectiva la historia de estas separaciones y confrontaciones se proponen teóricamente bajo la forma de sistemas normativos de las prácticas simbólicas, pero siempre en función de ideales que van más allá del universo simbólico y que expresan, o bien disputas en momentos críticos del ordenamiento social e institucional de los lenguajes culturales y los medios simbólicos, o bien las diversas visiones de mundo confrontadas en momentos de cambios radicales de época. (Hernández Hernández, 2012, pág. 50)

Queda claro en este planteamiento que la aproximación a este fenómeno de transgresión disciplinar, entendida como una disolución de las fronteras disciplinares y de sus especificidades, se entenderá como sintomática de otras disputas y reconfiguraciones alojadas en el campo social e institucional. En este sentido la emergencia de prácticas liminares y, sobre todo, los mecanismos de procesamiento de estas, serían un movimiento vinculado a la transformación de estructura social. Apunta Hernández:

> La pregunta por las relaciones entre las imágenes y las palabras debe ser replanteada como un cuestionamiento de los procesos teóricos y culturales, normativos y prácticos, políticos e imaginarios, por los que estas relaciones pierden o ganan visibilidad en determinados contextos, dentro o fuera de lo que se entiende como arte. (Hernández Hernández, 2012, pág. 51)

En buena medida la escena de avanzada y particularmente la participación de Raúl Zurita dentro del colectivo CADA transitan en esferas que no son exclusivamente las del arte. En este sentido se hace evidente que, entre otras cosas, la rearticulación de un espacio de producción y elaboración, no sólo artística sino en diálogo con la contingencia social y política anómica, propicia la exploración de otros repertorios. Pienso particularmente en la obra *La vida nueva*, donde comparecen textualidad, imagen y espacio, −este último el cielo de Nueva York−, desde las artes visuales, participación acreditada en este campo por su consideración tanto en *Márgenes e instituciones* de Nelly Richard como en *Chile arte actual* de Gaspar Galaz y Milan Ivelic y que, sin embargo, trasciende a esta adscripción.

Esta superposición disciplinar, además mediada por el registro de la acción en video y su posterior posible reproducción, incorpora un elemento técnico propio de la época, que entonces interpela al formato y su utilización masiva. Al menos de esta manera puede ser entendido el desarrollo del argumento de Hernández cuando explicita que la relación imagen palabra se da de modo fluida en dichos medios. Señala:

> Los iconos textos forman parte de modelos de comunicación tanto como forman parte de modelos de simulación, conjuntan una dimensión semiótico-simbólica y una dimensión retórico-política en la que se suman tanto los problemas típicos de la representación y de la construcción de códigos simbólicos y sistemas de signo, como los problemas de la acumulación, circulación e intercambio de saber e información como bienes dentro de una cultura con alcance y significado social y político determinante (Ette 1994) (Hernández Hernández, 2012, pág. 75)

Lo que resulta también esclarecedor entre las tesis de Hernández, es la lectura sobre la emergencia de la *intermedialidad* como categoría de impugnación, con objetivos muy específicos en el caso del grupo Fluxus, en relación al estado del arte anterior:

> Aquel grupo artístico, Fluxus, que se dedicó a las artes visuales, la música, las artes escénicas y la literatura para intentar relacionarlas, en el que coincidían personajes tan heterogéneos como George Maciunas (1931-1978), John Cage (1912-1992) y Joseph Beuys (1921-1986), propone el concepto de intermedialidad con tres objetivos:

1. Uno para enfrentarse al objeto artístico tradicional, que para ellos se había rebajado a una mercancía de distinción social (como el en caso de la música lo demuestran los trabajos de John Cage).
2. El segundo objetivo para invertir la fórmula de Marcel Duchamp de acercar lo cotidiano al arte, por la fórmula de acercar el arte a lo cotidiano, y trabajar de manera más política y social las referencias entre arte y vida cotidiana (como se puede pensar a través de Soziale Plastik de Joseph Beuys).
3. El tercer objetivo por el que este grupo propone la noción de intermedialidad es para experimentar con un uso distinto de los canales oficiales del arte y la negación de la idea de lenguajes específicos. (Hernández Hernández, 2012, pág. 78)

Siguiendo esta aproximación, cualquier emergencia debe ser leída en articulación con el momento justamente anterior. Si bien, no en todos los casos los objetivos de estas emergencias son declarados explícitamente, pueden ser deducidos a partir precisamente de su diferenciación con el momento anterior y, también, en relación a un contexto que fundamenta o permite dicha aparición. Parece ser que en el caso chileno la consolidación suficiente de prácticas intermediales está estrechamente vinculada a la reconstitución de un tejido social y particularmente cultural, donde las preguntas más urgentes de responder no se encuentran necesariamente al interior de los campos disciplinares, sino, precisamente en el ámbito social, cultural y político reinante. Ahora bien, y esto es una terea pendiente, habrá que revisar el material crítico elaborado en torno a la escena anterior pues, y esta es una particularidad que debe ser desarrollada, tanto lo inmediatamente anterior al golpe como lo que fue producido durante los años de la dictadura fue diagramado crítica e históricamente a

finales de los años ochenta, por tanto, pudiera haber algún sesgo epocal en la caracterización de uno y otro momento.

Hernández por su parte constata la emergencia de una intermedialidad, y propone tratarla como una categoría para ser estudiada de manera específica, validando sus particularidades al punto de no interpretarlas en una condición referida, en términos de subordinada a los medios que la conforman:

> La intermedialidad es entonces, desde la práctica artística del grupo Fluxus, la apertura a la mezcla, intercambio y utilización indiscriminada de diversos medios: las artes tradicionales, los medios de masas, los nuevos medios y diversos registros de la cultura popular (Higgins 1966, Smith 1998). Esta sacudida y transgresión de las fronteras entre medios implica varias revisiones interesantes que son cruciales para comprender las experiencias intermediales contemporáneas y las posibilidades de construir una perspectiva teórica y analítica, un campo de estudio intermedial. Estas revisiones tienen que ver con nuestras convenciones mediales, con cómo esas convenciones cristalizan al interior de las disciplinas y con la institucionalización de la cultura. (Hernández Hernández, 2012, pág. 78)

En nuestra aproximación no nos interesa defender la autonomía o autodeterminación de las prácticas intermediales. −En el caso chileno existe una manifiesta preponderancia del campo literario, poético, sobre el campo del arte, resultado de la mayor articulación de actores relevantes y un desarrollo analíticamente más robusto−. Sí nos interesa precisamente que, pudiendo bajo la propuesta analítica de Hernández, caber dentro de la categoría intermedial algunas obras de Parra, Martínez o Zurita, todas, en buena medida, hayan podido ser

sancionadas pertenecientes al campo de la literatura, contribuyendo a la ampliación del repertorio, retroalimentando y conformando las nuevas fronteras del mismo.

Si imagen y palabra pueden a veces parecer referidas a sí mismas, en casos en que el carácter disciplinar es preponderante en el análisis, el concepto de espacio tensionando estos dos permite considerar el contexto, lo contingente.

La noción de espacio que plantea Hernández, entendida como una realidad contingente y el resultado de una praxis, posibilita escapar al, a veces, constrictivo marco de análisis disciplinar. Obliga a considerar entonces una temporalidad, pero, sobre todo, un contexto de producción y el diálogo de ésta con sus interlocutores contemporáneos. De esta forma el autor sintetiza sus ideas en torno a imagen, palabra y espacio:

> El espacio, las palabras, las imágenes se encuentran gracias a los procesos de producción social, en la medida en que se concibe el espacio como una producción social y que lo producido, los lugares, las ciudades, los domicilios, lo público y lo privado, es al mismo tiempo una praxis, una estrategia y un texto, y pone constante conexión dinámica a la cotidianidad, los lugares, las ciudades y los domicilios con el Estado y las formas de poder. El espacio es, en este sentido, lo que ha sido apropiado y ocupado por praxis, estrategias y textos para formar imágenes y palabras articuladas por los seres humanos, la cotidianidad, los lugares y el poder. No hay entonces un espacio físico, otro espacio mental y otro espacio social, sino una dialéctica tripartita entre el espacio percibido (praxis espacial), el espacio pensado o construido (representaciones del espacio), y el espacio vivido (el

espacio de la representación) (Lefebvre 2000:49, Schmid 2005) (Hernández Hernández, 2012, pág. 118)

Esta concepción habilita considerar el lugar de relaciones entre imagen, palabra y espacio, este último definido de manera pormenorizada, como un diagrama fluido, en el que comparecen actores sociales, políticos y disciplinares que conforman un campo. Esto último resulta útil para los derroteros de la investigación que realizo, pues, pone como horizonte del análisis no sólo las obras y su caracterización, sino precisamente la escena que posibilita y administra dichas obras, dado que, en definitiva, la condición transitoria sancionada por un grupo disciplinar respecto de una obra será parte de nuestro estudio.

**Camnitzer: Arte Conceptual (mainstream) y Conceptualismo Latinoamericano**

Mientras Hernández constata la aparición de la intermedialidad como un lugar sintomático de transformación social y política, bajo la mirada de Camnitzer desarrollada en su texto *Didáctica de la liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano* (2008), se trataría de la condición de producción latinoamericana, fundamentalmente referida a lo que él denomina Conceptualismo Latinoamericano, pero con antecedentes ya a mediados del siglo XIX con, por ejemplo, el tutor de Simón Bolívar, Simón Rodríguez quien se abocaría a la escritura y diagramación

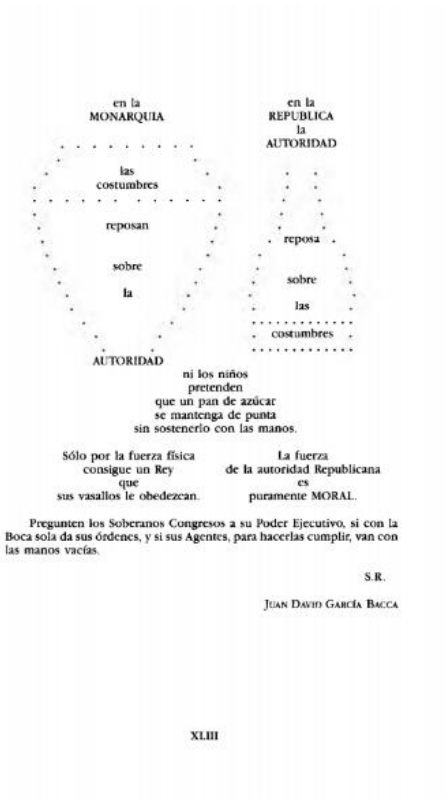



ILUSTRACIÓN 1 *SOCIEDADES AMERICANAS*, SIMÓN RODRÍGUEZ.

de una obra monumental, *Las Sociedades Americanas* (1828), con el propósito de comunicar los fundamentos de la república emergente.

Camnitzer distinguirá cuatro áreas de diferenciación respecto del arte conceptual europeo y norteamericano: "la función de la desmaterialización, el papel de la pedagogía, el uso del texto, y la analogía literaria utilizada como un modelo para el arte." (Camnitzer, 2008, pág. 47)

El termino desmaterialización fue consolidado por la teórica del arte Lucy R. Lippard para describir la paulatina desaparición del énfasis material del conceptual (de ahora en adelante nombrado en el texto, según la terminología de Camnitzer, como *mainstream*) entre los años 1966 y 1972, constatando una transformación en el campo del arte hegemonizado durante las décadas de los 40' y 50' por el expresionismo abstracto. La función de ésta difiere en su sentido comparativamente entre los centros y la periferia. Camnitzer lo explica de la siguiente manera:

> Dentro del discurso de la historia del arte, la desmaterialización ha sido una manera de "reducir" el material y, como tal, forma parte del reduccionismo formalista típico de la primera parte de la década de sesenta. A su vez, el formalismo generalmente excluye a la política. En cambio, en el contexto latinoamericano, la desmaterialización no fue una consecuencia de la especulación formalista. En su lugar, se convirtió en un vehículo oportuno para la expresión política; útil debido a su eficiencia, su accesibilidad y su bajo costo. (Camnitzer, 2008, pág. 48)

El surgimiento del *mainstream* se explica, someramente, como una forma de resistencia a las lógicas reductivistas del expresionismo abstracto, en la medida que este circunscribe el fenómeno artístico al aspecto material del pigmento sobre el lienzo. Se trata de un movimiento, según su crítico y promotor, Clement Greenberg, antiliterario, definiéndose como una respuesta a los movimientos europeos, fundamentalmente el surrealismo con el que, además, tiene una diferencia política relevante. Así, el *maistream*, como sus contemporáneos, pop y el mínimal, son una respuesta a la resistencia y reductivismo del expresionismo abstracto, exclusivamente pictórico. Si esta es la explicación del surgimiento del *mainstream*, el conceptualismo latinoamericano tiene, a juicio de Camnitzer, una explicación material, y es, como señala en la cita, el bajo costo de producción y su forma comparativamente más fácil de distribución. La institucionalidad en el campo artístico latinoamericano es una de las condicionantes, a juicio de Camnitzer, para el desarrollo de la estrategia de desmaterialización.

El aspecto pedagógico referido por Camnitzer puede verse claramente en la obra de Simón González y también, por cierto, en el libro *la nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, que resulta en una suerte de compendio de saberes trastocados por juegos intertextuales e intermediales. De esto da cuenta, en parte, el sumario con los títulos de los capítulos, a saber:

I Respuestas a problemas de Jean Tardieu
II Cinco problemas para Jean Tardieu
III Tareas de aritmética
IV El espacio y el tiempo
V La zoología
VI La literatura
VII El desorden de los sentidos

Notas y referencias

Epígrafe para un libro condenado: (la política)

Se intuye en la diversidad de materias que se encontrará el lector/espectador de la obra una suerte de pequeña enciclopedia de saberes, pero que resultan luego, por momento, en una serie de ejercicios prácticos y mentales que tienden a la búsqueda de soluciones más allá del marco lógico, tal vez en eso radique su poeticidad. Por ejemplo, en la página 17 Martínez nos pregunta

¿Cómo se representa usted la falta de pescado?

Dibújelo:

La pregunta es interesante desde el punto de vista de la representación de una ausencia, pero se vuelve política y pedagógica en el contexto de la dictadura chilena. Es la ausencia de comida, y su representación convoca a también la representación del régimen político que condiciona esta ausencia.

El tercer aspecto diferenciador que describe Camnitzer entre el *mainstream* y el conceptualismo es el uso del texto:

> En ambos conceptualismos, hegemónico y latinoamericano, siempre se tendió a subrayar la especulación teórica. En muchos casos los artistas se creyeron obligados a legar enormes cantidades de texto, muchas veces ilegible o insoportablemente aburrido. Parcialmente, esta presencia exagerada de

> explicaciones fue el producto de una necesidad de explicar y justificar la presunta ruptura que estaba creando su obra. Pero también sirvió para explicar cosas que no eran evidentes en virtud de la ausencia de material físico. En la época, la producción no-material parecía tener menos posibilidades de entrar en el registro histórico, por lo cual muchos artistas pensaron que las explicaciones escritas ayudarían al reconocimiento. (Camnitzer, 2008, pág. 53)

No propiamente Zurita, sino que en su condición de integrante del CADA, tiene un particular texto que acompaña la acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979) que tiene la función de complementar la obra a través de otro medio, incorporando una declaración de carácter poética/política anudando elementos formales de la propuesta con su dimensión simbólica y conceptual. Inicialmente ideada como una página completamente blanca a publicarse en la revista *Hoy*, finalmente resultó en una página con un texto que dice:

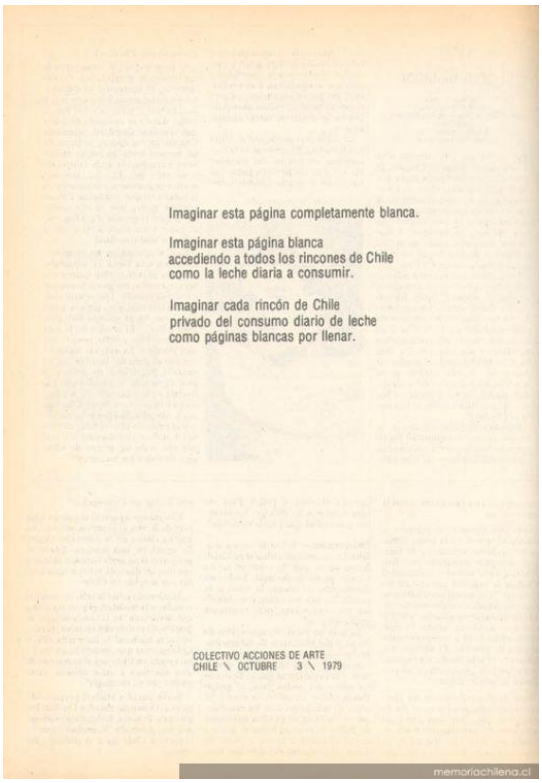



ILUSTRACIÓN 2 INSERCIÓN EN REVISTA HOY, CADA, 1979

Imagina esta página completamente blanca.

imagina esta página blanca

accediendo a todos los rincones de Chile

como la leche diaria a consumir.

Imagina cada rincón de Chile
privado del consumo diario de leche
como páginas blancas por llenar.

La leche blanca, la página blanca, el telón blanco instalado ante el frontis del Museo de Bellas Artes. El medio litro de leche de la política pública de Allende repartido frente al telón que ocultaba parcialmente el museo, institución obliterada, como la página en blanco, la potencialidad máxima de cualquier texto, al tiempo que el vaciamiento del sentido. Dicho de otra forma, la ausencia de texto es al mismo tiempo su máxima potencialidad.

La inscripción de este texto en una revista de circulación nacional aseguraba, en la incertidumbre histórica y política del contexto de su producción, la permanencia de la obra, al menos parcialmente.

Por último, la cuarta característica de diferenciación es la *analogía literaria utilizada como un modelo para el arte*. Esta categoría la elabora a partir de Joshua Taylor quien constata que a fines del siglo XIX la escritura crítica describe la obra con el propósito de "poetizarla". Camnitzer tomando esta metodología de análisis de la crítica, concluye que el modelo de análisis del *mainstream* es la filosofía, mientras que el del conceptualismo es la política. Sostiene, además:

> En América Latina los artistas teorizaron menos sobre el arte y más sobre la política, de manera que fue la política la que se fue infiltrando hasta ser arte. [...].

> La integración de la política con el arte no solamente dio una identidad y un propósito al papel del arte en la sociedad, sino que también sirvió como estrategia para lograr cambios. Es particularmente en este nivel donde la didáctica entró en el arte conceptualista de América Latina. (Camnitzer, 2008, pág. 53)

Así, bajo esta línea de análisis, en la obra *para no morir de hambre en el arte,* la caravana de camiones de Soprole llegando al frontis del museo, para realizar una acción que reedita la política del gobierno de la UP, pone en juego su eficiencia al dejar a la vista las reminiscencias del proyecto político truncado, escenificado frente a la institución del arte a través de una acción que contamina o, mejor dicho, visibiliza el pasadizo entre arte y política. Se propone como un eslabón entre ambos espacios (el artístico y el político) frente a la institución museo que se vuelve equivalente a la institución "gobierno", el que es velado para presentar el fantasma de una ucronía, lo que hubiera sido una política de Estado de no haber ocurrido el golpe.

Ahora bien, la definición de Camnitzer resulta provocadora y, aunque en términos generales la comparto, habría que hacer un análisis exhaustivo para ver si se trata en principio de una propuesta general del canon latinoamericano y del *mainstream*. Por lo pronto habría que recordar el corpus de obra de Hans Haacke, que resultaría un excelente contraejemplo a esta regla general. Por otra parte, del lado del arte latinoamericano, obras definidas en principio como conceptuales y políticas, pasada la euforia y cercanía a su producción, han mostrado ser más que nada una aspiración de políticas, justificadas por el contexto, a las que habría que cambiarles su categoría redentora de crípticas a simplemente absurdas y sin sentido.

Otro aspecto fundamental que señala Camnitzer respecto de la caracterización del campo latinoamericano es la centralidad de la literatura, esto es relevante pues, una de las hipótesis de nuestra tesis tiene que ver con la hegemonía del campo literario, más específicamente poético en Chile. Al respecto el uruguayo señala:

> La importancia de la literatura y de los medios literarios en América Latina explica por qué la mayoría de los manifiestos artísticos fueron publicados en las revistas literarias y por qué éstas fueron el medio utilizado para teorizar acerca del arte. En general, estos manifiestos eran declaraciones de propósitos que se referían no sólo a problemas relacionados con literatura y las artes visuales, sino también a las cuestiones generales referentes a la cultura y la sociedad. (Camnitzer, 2008, pág. 161)

Esto abre, también, como hipótesis explicativa del desigual desarrollo de los campos de las letras y de las artes visuales en el subcontinente, una detención sobre las instituciones de uno y otro. Por ejemplo, sólo considerando el siglo XX, el tránsito y desarrollo de elementos extrainstitucionales e instituciones es esclarecedor. La alfabetización de la población fue una demanda transversal en Chile afrontado con políticas eficaces recién desde los años 20, sin embargo, la "alfabetización", por ponerlo en estos términos, visual, en cuanto enseñanza herramientas de interpretación y lectura de las imágenes no ha sido central y ha quedado a cargo de los museos donde, muy recientemente, ha comenzado una conciencia y profesionalización de las estrategias de mediación y vinculación con las comunidades. Sólo considerando este aspecto resulta plausible una desigualdad basal para explicar la dispar recepción y promoción de uno y otro campo en la sociedad civil. Pero aún más, el costo de

mantención de las instituciones de uno y otro y los circuitos de circulación de sus mercancías, hacen, de uno y otro, diferentes; más accesible uno, el de la poesía que otro, el de las artes visuales.

La disyuntiva central propuesta por Camnitzer en su texto es respecto de cuál va a ser nuestro posicionamiento para abordar el análisis. Es decir, si vamos a tomar como el marco explicativo la historiografía hegemónica y, por tanto, considerar el conceptualismo latinoamericano como uno referido y en función del *mainstream* o, a la inversa, consideraremos la deriva conceptualista latinoamericana desde sus propias lógicas de desarrollo local y en paralelo con puntos de intersección a discutir. En este sentido el artista y crítico lo propone de este modo:

> Desde los centros hegemónicos, el conceptualismo latinoamericano puede ser visto como una versión ampliada del movimiento conceptual. Desde el punto de vista de una historia cultural de América Latina, puede ser visto como un movimiento que propulsó la sensibilidad y la experiencia literarias hacia el campo de las artes visuales —Una interpenetración entre espacio y texto. (Camnitzer, 2008, pág. 163)

Esto supone tomar una decisión política a priori para analizar el fenómeno que tiene consecuencias en las conclusiones de la observación. Lo que también es claro es que se trata de dos subcampos del arte, resultantes de condicionantes geopolíticos que hacen de uno y otro, espacios inconmensurables, es decir, tenemos elementos comunes entre el conceptual *mainstream* y el conceptualismo latinoamericano, como por ejemplo la preponderancia de elementos textuales en las producciones, pero que, sin embargo, hacen difícil el momento de

jerarquizar y subsumir un campo al otro. Aunque resulta evidente que entre las opciones propuestas por Camnitzer sólo hay una de las opciones que supone subsumisión de un campo en otro y, naturalmente, esta es la del conceptualismo latinoamericano como manifestación referida a la de los centros hegemónicos. En otras palabras, el inverso de la propuesta del conceptualismo referido al *mainstream* sería decir "el *mainstream* es una versión reducida del conceptualismo latinoamericano, y concentrado en elementos formales". Que Camnitzer descarte esta formulación revela que se trata de una opción impensable, y esto, a su vez, nos muestra algo obvio, y es que, comparativamente, el aparato institucional de los centros hegemónicos hace impensable, fácticamente, formular las producciones de dichos campos como referidas a los de la periferia. Opera un principio de primacía estructural ya que, por definición, los centros hegemónicos son los que articulan el mundo a su alrededor hasta la última órbita periférica.

Dicho lo anterior, nuestra tarea será dar cuenta de cómo las producciones problemáticas fueron consideradas dentro de uno u otro campo, esta vez me refiero al de las artes visuales y de la literatura, en Chile, a partir de las consideraciones sobre estas en los textos críticos. Sabemos gracias al trabajo de Camnitzer que la literatura regionalmente fue la precursora de estos avances hacia la visualidad, pero también, sabemos que producciones condicionadas por esta historia local logran traspasar este campo haciendo ingreso al campo de las visualidades, concretamente al del arte contemporáneo bajo el rótulo de conceptualista, propuesto por Camnitzer, u otros.

## II. NICANOR PARRA NARRADO

Comenzaremos la revisión de los tres autores de una producción problemática con Nicanor Parra. Una particularidad de este autor, que lo diferencia de los dos siguientes casos es la de consolidar un lugar prominente en el campo de la poesía y desde ahí disputar la centralidad del campo en relación agonal con la generación anterior, compuesta de portentos de la talla de Neruda, Mistral, Huidobro y de Rokha, en suma, dos premios Nobel (Mistral y Neruda), una figura internacional y miembro activo de la vanguardia histórica (Huidobro) y un beligerante miembro del canon criollo (de Rokha). De la impugnación a estos resulta vencedor. Otra particularidad de la trayectoria de Parra es que su primera publicación de relevancia dentro del campo, *Poemas y antipoemas* de 1954, la hará a la edad de 40 años.

En esta revisión nos centraremos en texto críticos y publicaciones asociadas fundamentalmente a las producciones problemáticas, *Quebrantahuesos* (1952), *Artefactos* (1972), *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía* (1983), y a sus exposiciones *Artefactos Visuales* (2001) y *Obras Públicas* (2006) con algunas menciones a otras obras y exposiciones menos tematizadas como *Coplas d Navidad* (1983) o *Dir poesía/ Mirar poesía* (1992).
Anticipamos una asimetría respecto del volumen de publicaciones en cada una de las décadas, con un marcado incremento en el presente siglo. Esto se debe, por una parte, a que las exposiciones de 2001 y 2006 motivan una revisión de las producciones anteriores en relación a las estrategias comprendidas en dichas muestras y, por otra parte, a la formalización de las intenciones de postular a Nicanor Parra al Premio Nobel mediante la publicación de las Obras Completas (Tomo I en 2006 y Tomo II en 2011) cuestión que aparentemente gatilla la necesidad de resolver qué hacer con las producciones que desbordan

lo estrictamente textual, que en el caso de las *obras completas* son incluidas dentro del corpus total.

**1970**

El primer texto que problematiza los recientemente publicados *Artefactos* es una crítica aparecida en *Puro Chile*, periódico que circuló entre los años 1970 y 1973, coincidente con el periodo de la Unidad Popular. El contexto político resulta un marco ineludible para esta primera recepción. Así, la crítica señala lo siguiente:

> Antes que una creación literaria, los ARTEFACTOS parecen una sórdida exhibición de groserías. Sin duda, tendrán una brillante acogida en los medios "snob" del Barrio Alto. Pero desde el plano del hombre común, del lector sencillo que tenía a Parra como buen poeta, se ven los artefactos como una triste exposición de los más bajos sentimientos. Desde el plano político, los artefactos son una colección de afiches postales expresamente editados para atacar a las fuerzas de izquierda. (Puro Chile, 1973, pág. 7)

Esta crítica, la primera que ofrecemos para esta revisión, evidencia el álgido contexto de publicación de los *Artefactos.* En la cita se dejan ver tres criterios de aproximación, el primero y que ciertamente nos sirve para lo que nos proponemos pesquisar en los siguientes textos, da cuenta de la naturalización de la propuesta como *literaria* a pesar de juzgarla insuficiente no por un conflicto con el dispositivo material, sino por un conflicto agudo respecto de la calidad de su contenido. El segundo, del orden de lo moral, no nos interesa mayormente. El tercero, que se plantea desde una valoración política, sin intentar polemizar respecto de la

materialidad de la propuesta o de su estrategia gráfica, nos entrega una categoría breve y precisa de los objetos como *afiches postales.* Esto, que en la primera aproximación está oculto, obviado en la querella de orden moral, político y ético como insuficiente *creación literaria*, entendida ésta como un ideal al cual llegar, en la tercera es reconducido a una categoría material/moral inferior como *afiche postal.* Esta primera recepción nos puede dar claves de lectura sobre los *Artefactos* y la problematización de estos, si

*creación literaria > afiche postal*

entonces cualquier valoración laudatoria intentará, por un tiempo, evitar la dimensión objetual gráfica.

Unos meses después, en abril de 1973, Manuel Jofré intentará una descifrar el sentido del enigma que suponían los artefactos en un breve artículo de la revista literaria *La Quinta Rueda*. Así, recurre a la definición de artefacto, para situar la propuesta:

> ARTEFACTO: Dícese de los productos elaborados por el hombre, que no existen en la naturaleza, sino que surgen del trabajo humano creador. "Artefacto" nombra singularmente un objeto material de formas corpóreas y densas. "Artefacto" es una manera despectiva de llamar cualquier cosa "Artefacto" es aquello que funciona. Pero, por sobre todo, "Artefacto" es un hecho de arte, un acto de arte, arte y factum. la unión de lo elevado y lo material. (Alcides Jofré, 1973, pág. 7)

Surge una propuesta interpretativa que contrasta radicalmente con la de *Puro Chile* pues valida la obra, incluso propone la clasificación de *arte*, pero esta no debe ser tomada como símil a la que en esta investigación estamos pesquisando, se trata de una versión genérica en

minúscula. El texto problematiza la identidad del hablante lírico presente en las tarjetas postales, le resulta desconcertante, *un nuevo disfraz*, sostiene. Disfraz que le permite decir con las palabras del habla fragmentaria y popular cuestiones que, en cualquier caso, están fuera del ámbito usualmente relacionado a la poesía, pero que, por otra parte, van consolidando el proyecto autoral de Parra. Hace mención también a la imposibilidad de un orden predeterminado de lectura por tratarse de una colección de postales que en sí misma es descubierta por el lector en diferentes secuencias azarosas, de igual forma está incorporado el valor performático potencial del envío sugerido por el formato, donde cada tarjeta se propone como un puente de interlocución entre el remitente y un receptor, diálogo enmarcado y propuesto por el poeta. En un aspecto relevante para nuestra investigación se encuentra el título de la subsección "Todo es poesía". En ésta, como explícitamente lo declara el título, se acredita la expansión del repertorio de la poesía, cada uno de los textos ensancha la categoría y la alimenta de nuevas posibilidades temáticas, catastro constituido por sexo, humor, absurdo, la naturaleza, el sentido de la poesía.

Un año después, en 1974, Karen S. Van Hooft, reparará en aspectos similares señalando:

> La colección de unos 240 artefactos publicados por las Ediciones Nueva Universidad de la Universidad Católica de Chile es inusual en dos aspectos importantes. Primero, cada artefacto aparece en una sola postal, lo que le otorga más individualidad que si estuviera incluido en un volumen encuadernado. El formato de postal también le da a cada poema algo de la calidad íntima y personalizada de una comunicación escrita entre amigos. En segundo lugar, la mayoría de los artefactos están ilustrados de forma irónica o burlesca. Los demás no incluyen ilustraciones, sino que están reproducidos

> con la grafía del propio Parra, lo que les confiere una calidad de graffiti. Desde su publicación, Parra ha hecho diapositivas de las postales, y ha realizado dos presentaciones de ellas en esta forma, una en la Casa Betances de Nueva York y la otra en la Universidad de Nueva York.[4] [La traducción es mía]. (Van Hooft, 1974, pág. 68)

Constata el juego implícito del envío potencial de estas tarjetas, no obstante, repara además en el carácter gráfico de las mismas, distinguiendo las que presentan imágenes acompañando al texto, o más bien, las donde las primeras se inmiscuyen en el texto, y las que corresponden a la grafía del propio Parra, cuya letra aparece en condición de imagen, símil, sostiene la académica, a la de un *graffiti*, es decir, arte urbano, plebeyo, mezcla de texto e imagen. Puntualmente esta palabra, *graffiti*, será con posterioridad densificada por subsecuentes textos académicos que ahondarán en las afinidades y evocaciones, aportando, además, información biográfica, testimonios del mismo Parra sobre la proveniencia de este elemento de contrabando.

Habrá que hacer ver la indeterminación del sentido de la palabra *graffiti* respecto del objeto al que refiere, esto porque puede ser tanto arte urbano escritura y/o imagen, emparentada al mural, pero diferenciada por la preponderancia de la textualidad aun cuando el término se ha

[4] The collection of some 240 artefactos published by the Ediciones Nueva Universidad of the Universidad Católica de Chile is unusual in two important ways. First, each artefacto appears on a single postcard, thereby affording it more individuality than if it were included in a bound volume. The postcard format also gives each poem something of the personalized, intimate quality of a written communication between friends. Secondly, the majority of the artefactos are illustrated in an ironic or burlesque fashion. The others do not include illustrations but rather are reproduced in Parra's own script, giving them a graffiti-like quality. Since their publication Parra has had slides made of the postcards, and he has given two presentations of them in this form, one at the Casa Betances in New York and the other at New York University

usado indistintamente para ambas variantes de escritura/imagen callejera. En el capítulo de análisis cuantitativo retomamos brevemente este asunto para definir la cercanía valorativa disciplinar de graffiti.

Van Hooft cita del artículo de Antonio Skarmeta "El apogeo del antipoeta" lo siguiente:

> Lo ocurrido en el intervalo entre *Poemas y antipoemas* y los *Artefactos* ha sido descrito por Parra como una "explosión del antipoema". El poeta ha afirmado que "Los artefactos resultaron de la explosión del antipoema. Estos estaban tan cargados de 'pathos', que tenían que reventar. Los trozos son como los fragmentos de una granada. Salen en distintas direcciones y matan a los tipos que están por ahí".[5] [La traducción es mía] (Van Hooft, 1974, pág. 69)

Esta declaración de Nicanor Parra es la que articula su producción anterior con esta pieza excéntrica, al tiempo que es, a nuestro juicio, la responsable de la naturalización de esta propuesta como perteneciente al campo de la poesía y, en definitiva, clausura la condición problemática de la obra pues invisibiliza el componente gráfico y visual. Constataremos que usualmente opera para pasar del análisis de la antipoesía a los textos de *Artefactos*, es decir, de un texto a otro texto, sin preguntarse por el rol de las imágenes.

[5] What has happened in the interim between *Poemas y antipoemas* and the *Artefactos* has been described by Parra as an "explosion of the antipoem." The poet has stated that "Los artefactos resultaron de la explosión del antipoema. Estos estaban tan cargados de 'pathos,' que tenían que reventar. Los trozos son como los fragmentos de una granada. Salen en distintas direcciones y matan a los tipos que están por ahí"

La idea propuesta por Parra de los A*rtefactos* como unidades atómicas de los antipoemas es prontamente tomada por la crítica referida a esta producción anómala, haciendo viable el puente entre el campo estrictamente poético (antipoético) y las postales, así como la constatación de que en varios casos presentados por Van Hooft, los textos de *artefactos* derivan, con ligeras modificaciones, de textos ya publicados anteriormente, algunos tan tempranamente como en *Obra gruesa* (1969), cuatro años antes de su versión postal. Así, en la presente revisión nos encontraremos con esta definición tanto como punto de anclaje y pie forzado de lectura e interpretación, como coordenada que ubicaría a *Artefactos* dentro del campo de la poesía, al menos provisionalmente.

Van Hooft plantea el asunto de la pertenencia y el efecto de los artefactos sobre el campo:

> El primero se refiere al valor literario de este tipo de poesía, si es que puede considerarse poesía, y cuál será el impacto final de la redefinición y expansión de Parra de los límites de la poesía convencional. Cualquier intento de predecir la influencia de los *artefactos* y la teoría poética que los subyace es, por supuesto, prematuro, aunque esta teoría es una extensión lógica de las implicaciones del trabajo anterior de Parra. Aún queda por ver si otros poetas optarán por moverse en esta dirección o alejarse de ella.[6] [La traducción es mía] (Van Hooft, 1974, pág. 78)

[6] The first concerns the literary value of this type of poetry, if it may be considered poetry at all, and what the ultimate impact will be of Parra's redefinition and expansion of the limits of conventional poetry. Any attempt to predict the influence of the artefactos and the poetic theory underlying them is, of course, premature, even though this theory is a logical extension of the implications of Parra's previous work. Whether other poets will choose to move in this direction or away from it still remains to be see.

Es muy interesante esta pregunta respecto de cómo influirá la propuesta de Parra en el campo —incluso luego se pregunta si es que acaso será considerada poesía—, planteada frente a la aparición de *Artefactos*, objeto anómalo. No es tan claro, en cualquier caso, que la dimensión gráfica sea una contribución para producciones posteriores, al menos no declarada explícitamente.

Una última consideración necesaria antes de proseguir con esta revisión, es constatar muy tempranamente, en el desarrollo de esta evaluación de los textos referidos a las producciones liminares de Parra, la preponderancia del juicio e intención declarada del autor, cuestión que parece lógica, pero que, no obstante, no es necesariamente así para todos los autores. Puede ser que, a pesar de las intenciones declaradas de un autor, su propuesta e interpretación de su qué hacer no sea el que articule necesariamente la interpretación de su producción. En el caso de Parra operaría la jerarquía relativa siendo un autor con una larga trayectoria anterior asentada, donde su capital acumulado le otorga la autoridad suficiente para conducir el rumbo interpretativo de su propuesta, a pesar de lo anómala que resulta en principio.

En sintonía con lo anterior tomemos el texto de Marlene Gottlieb *Del antipoema al artefacto al...: La trayectoria poética de Nicanor Parra* de 1974:

> Parra explica este nuevo interés plástico al confesar que ya no le interesa recitar su poesía:
>
> El arte moderno por antonomasia es la televisión... Para mí resulta que las imágenes visuales son las imágenes por excelencia, y sinceramente a mí no me interesa para nada, al extremo de que en la actualidad yo he dejado de leer mis poemas, si no es

> por obligación. Ahora, cuando tengo que mostrar un poema a alguien, doy el texto; ... ahora quiero que se vean los poemas. Incluso los artefactos se van a organizar ópticamente. Cada artefacto va a ocupar una página, y los tipos se van a elegir con un criterio plástico, a partir de ser simultáneamente un documento literario y a la vez un documento visual. [Leonidas Morales, *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1972] (Gottlieb, 1974, pág. 33)

Gottlieb rescata un fragmento de entrevista notable de Parra adelantando su siguiente producción, que según declara intentará incorporar elementos de la cultura de masas, concretamente la predominancia de la imagen popularizada y masificada por la televisión:

> Y en efecto, cuando publica los artefactos, los publica en forma de postales (¡nada más "antipoético"!) y la ilustración de la postal refleja el tema. Así vemos que se trata de una poesía visual y que, por lo tanto, tiene parentesco con la poesía concreta. No obstante, a diferencia de esta, el artefacto no depende solamente de la configuración de las letras en el papel. Su carácter visual es sólo uno de sus elementos básicos, es otra dimensión que el poeta añade al poema. Se trata de la poesía de la televisión frente a la poesía de la radio. (Gottlieb, 1974, pág. 33)

En el texto aparecen dos categorías relevantes para la presente investigación pues enmarcan la producción de Parra en los límites interiores de la experimentación poética como *poesía concreta* y/o *poesía visual* aun cuando en relación a la primera marca una diferencia dado que incorpora estrategias más allá de la disposición del texto en la página.

En 1975, el Departamentos de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile publica *Manuscritos* bajo la dirección de Ronald Kay. En la sección *rewriting* sobre *el Quebrantahuesos* el propio Kay apunta algunas ideas buscando presentar y definir este hallazgo desapercibido desde 1952:

> El Quebrantahuesos, diario vitrina, siendo pura exposición, pura superficie, fijación, toma, solo en cierto modo refleja y reflexiona el volumen móvil del pliegue -tumba y coito de las páginas- que solo ha sido asumido e iluminado explícitamente por UN COUP DE DES; —UNIQUE SOURCE—, única fuente que en tal sentido no ha sido explotada todavía. (Kay, 1975, pág. 28)

Para Kay *el Quebrantahuesos* es el resultado de una juagada azarosa (UN COUP DE DES (una tirada de dados)) de la combinación de fragmentos de textos de prensa para ser exhibidos en vitrina. A continuación, realiza una comparación con el texto surrealista y sostiene que el *Quebrantahuesos* se diferenciaría al trabajar con textos preexistentes, por tanto, no emanados de las reglas del inconsciente del escritor y que, en suma, sería el resultado de la objetividad del compositor de los textos. En sus palabras:

> En el Quebrantahuesos se traza una escritura automática que no obedece a los dictámenes proferidos por el inconsciente del individuo (como lo hizo el surrealismo; en tal sentido todavía sometido a la autoridad de la magna inspiración) sino que, a partir del corte y del de/collage del diagrama textual, gana su objetividad (y su objeto, su texto) por la necesidad del azar inmanente a la mecánica del material impreso que

> relaciona y viabiliza otro, su texto en la textura estratificada de la prensa. (Kay, 1975, pág. 30)

En un tercer extracto, a continuación ofrecido, emparentará los A*rtefactos* con el *Quebrantahuesos:*

> A la luz del Quebrantahuesos, los "Artefactos" (1972) de Parra muestran tanto como el Quebrantahuesos mismo, su proveniencia del "fait divers". De éste toman la derivación de la retórica de los hechos, la confección anónima, el reprocesamiento del rewriting, su diseño de artículo de serie, de bien de consumo y la fuerza de inscripción instantánea. SE PERCIBEN ANTES DE LEERLOS. La lectura, comparada con la violencia de registro es sorprendida en su obsolesencia [sic]; sepulta por la instantaneidad, perdura — como esqueleto sobrepasado — en el flash del registro grafemático. (Kay, 1975, pág. 30)

Sitúa este hallazgo, el *Quebrantahueso*s, como una pieza fundamental del que derivan estrategias reversionadas en los *Artefactos*. Lo que está detrás y en común en ambas producciones es la recomposición de elementos preexistentes. Kay se centra en la condición de producción de ambos textos/imágenes y sus consecuencias en la recepción, donde su componente visual es percibido antes del contenido textual. Este enfoque supone una rareza temprana en cuanto valoración del efecto de la convivencia de los regímenes de la imagen y de la textualidad. Por último y a modo de “disgresión” Kay emparenta los *ready made* de Marcel Duchamp al *Quebrantahuesos.*

Ese mismo año Ignacio Valente reseñará el hallazgo de Kay en revista *Manuscritos* bajo el título *El Quebrantahuesos*. Los llamará *Graffiti* así como también dejará constancia del uso de la categoría *happenings textuales* para signarlo, de la cual la única noticia que tuvimos durante nuestra investigación es la mención que hace Valente. Luego dirá, además:

> A pesar de todo, quiero detenerme en estos engendros diagramáticos por una razón muy precisa: porque este "**throw-away art**" o "poesía bruta" contiene elementos muy significativos de la evolución poética de Nicanor Parra, y en cierto modo (repárese en la fecha: 1952) anticipa recursos frecuentes del **pop art** y del **concept art** posterior. [En negritas en el original] (Valente, El Quebrantahuesos, 1975)

La aseveración de Valente posiciona la obra de Parra, Jodorowsky y Lihn como un antecedente relevante de la neovanguardia, no necesariamente inscrita dentro del campo de la poesía. Luego Valente interpretará en la desaparición de un yo poético, resultado del método de recolección y collage de material de prensa textual y visual, como una forma de contrapeso a las hipertrofias del yo de la poesía, por ejemplo de Huidobro, del poeta como pequeño Dios.

En un giro interesante de la columna sostendrá Valente que careciendo de valor poético —"en sí mismos una simple humorada"—, tienen el valor de un gesto de expansión del repertorio poético que se homologa al gesto dadaísta, surrealista y cita explícitamente al urinario de Duchamp como ejemplo en otro campo. De esta forma dirá que:

> [D]e un modo semejante estos disparates murales, que no son "textos" poéticos sino actos de provocación literario-visuales, contienen en estado germinal una cierta poética que ha sido explicitada en la ulterior obra de Parra (antipoemas, versos de salón, artefactos), y que anticipó en muchos años ciertas tendencias posteriores que han invadido el dominio de todas las artes, con la misma intención: recuperar, para la esfera artística, la presencia inmediata de la realidad brutal y cotidiana, sin someterla a ninguna "transformación" artificial, tan sólo haciéndola objeto de una selección pasiva dentro del marco y la óptica de una "obra de arte". (Valente, El Quebrantahuesos, 1975)

Para sentenciar luego:

> Así estos diarios murales, sin ninguna pretensión literaria, han terminado por ampliar el horizonte mismo de lo que llamamos poema. (Valente, El Quebrantahuesos, 1975)

Valente amplifica el efecto de la recuperación del *Quebrantahuesos* por la revista *Manuscritos*, incorpora al ámbito de la circulación dentro del circuito crítico primero la revista, pero más importante, habilita la discusión en torno a la obra de Parra, Jodorowsky y Lihn, inscribiéndola dentro de la cadena de relevos del campo de la poesía. Al mismo tiempo sentencia su relación en tanto gesto análogo al acto duchampiano, dadaísta o surrealista, explicitando el vínculo filiatorio con el campo de la visualidad, tensión que exploraremos a lo largo de esta investigación.

**1980**

En 1984, Luis Arán en su texto *Los artefactos o la desacralización de la tarjeta postal: la explosión del libro,* dirá:

> Algo semejante de lo que ocurre en "Oda a unas palomas" e "Himno guerrero" sucede en los *Artefactos*. Aquí la tarjeta postal sufre la alteración de su significado ordinario y su función queda violentamente distorsionada, pues en lugar de cumplir con su finalidad de promover turísticamente una realidad geográfica humana (en el sentido de geografía humana) se la desacraliza mediante el chiste, la palabra grosera o el manuscrito con borrones. (Arán, 1984, pág. 8)

Arán problematiza fundamentalmente el efecto de las decisiones formales y de contendió de la intervención que suponen los *Artefactos* en el soporte "tarjeta portal". Sostiene que el sentido y función de *Artefactos* es inversa a la de las postales, al clausurar la función referencial de estas últimas con una "geografía humana". El artefacto sería un objeto de contrabando que parasitaría el soporte en pos de sus propios fines. Luego complementa:

> Este "carácter sagrado" de la tarjeta postal en sí, o de los contenidos que como tal evoca —paisajes, espacios bellos y deseables, paradisiacos, etc.—, se pierde en los *Artefactos* de Parra, quien termina por desacralizarla, fundamentalmente en el anverso, por ahora. (Arán, 1984, pág. 9)

El análisis de Arán se centra en "la tarjeta postal". Como es usual convoca la célebre definición de Parra sobre el artefacto y su relación atómica con la antipoesía. Refiere también al artículo de 1983 de Iván Carrasco (Nicanor Parra: *Chistes para desorientar a la poesía*,

*Estudios de Filología N°13. Universidad Autral de Chile, Valdivia, 1983.),* donde concuerda con la preeminencia del texto que viene a motivar la imagen. En palabras de Carrasco:

> "(…) para definir a los *Chistes…* es necesario homologarlos con sus antecesores los artefactos. El primer problema específico que surge es decidir si en la definición es necesario considerar o dejar de lado la imagen que acompaña al texto, considerando que por haber sido creada después, a partir de un texto preexistente, bien pudiera estar demás. Pero la obra de arte es tal, es decir, algo susceptible de aprehensión estética, sólo cuando ha sido plasmada como objeto. Y el objeto artístico llamado 'artefacto' o 'chiste' es un texto que incluye, como hecho o posibilidad, la presencia complementaria de una imagen. (Carrasco, 1983, pág. 99)

Lo que rescata Arán de Carrasco es constatar la desacralización tanto del texto como de la imagen en su encuentro en la tarjeta postal.

**1990**

En 1992 Cristian Roa rescata un objeto anómalo publicado por Parra el año 1983. *Coplas D Navidad* es un desplegable compuesto por coplas y nueve ilustraciones de Oscar Gacitúa. Señala Roa:

> Es imposible negar la dimensión visual a una obra como las *Coplas D Navidad,* y no sólo porque traiga ilustraciones, sino por lo que la obra significa visualmente como libro. En lo lingüístico será fundamental su condición de palabra: hablada en la medida en que la escritura es signo de signo, pero también hablada en cuanto la

> dimensión de la oralidad del discurso se introduce como factor determinante de su constitución. En estos dos sentidos podemos hablar de hibridación en la obra de Parra: superposición de lo visual y lo lingüístico, y de lo oral y lo escrito. (Roa de la Carrera, 1992, pág. 63)

El desglose que propone Roa es pertinente al ir nombrando las operaciones comprometidas en *Coplas*, pudiendo esquematizarlo desde lo más textual y pertinente a lo poético hacia lo más excéntrico del mismo sistema, sería el siguiente:

habla |---| texto ---> imagen ---> objeto

si bien el desglose es secuencial, el efecto del libro es un conjunto simultaneo texto imagen y objeto, actuando coordinadamente. Enfatiza:

> En este momento vemos con claridad que este libro no solo puede ser considerado como texto "lingüístico" + ilustraciones, sino que debe ser considerado como cosa. Este "libro objeto" no significa solo pictórica y lingüísticamente, sino que toda su entidad se ha hecho significativa. Debe ser considerado en la categoría de los artefactos y comprendido en sus dimensiones tanto plástica como lingüística. (Roa de la Carrera, 1992, pág. 65)

Lo más inmediato y productivo para nuestra investigación es consignar que a juicio de Roa *Coplas D navidad* sería un “libro objeto”, que sus operaciones deberían ser consideradas en la categoría de los *Artefactos.* Por extensión podríamos apuntar, entonces, *Artefactos* sería, a juicio de Roa, un “libro objeto”. En esta dirección todo es claridad, sin embargo, en la dirección inversa tenemos un problema mayor. La consideración que hace homologable

C*oplas D Navidad* a los *Artefactos* nos plantea el problema de la derivación de la categoría, es decir, efectivamente, ninguna de las dos producciones es, estrictamente, textual. Plantear como similitud la convivencia de texto e imagen y la objetualidad del producto —libro/caja/pliego—, es una similitud aún muy gruesa que exigiría un examen más detallado. Peor aún, no contamos con una categoría explícita declarada para los *Artefactos*. Hasta este punto la definición más clara por categórica sobre estos es la aportada por Parra como "la explosión de la antipoesía", esquirlas de la misma. No obstante, en el caso de *Coplas…*, por la extensión de la misma, difícilmente califica como fragmentaria, más bien es una pieza diferente y autónoma.

El texto no ahonda mucho más en la relación texto/imagen y se centra en la dimensión textual y su interpretación. A mi juicio lo que vemos en *Coplas…* es la propuesta de un libro objeto que toma la iconografía de la *lira popular* y la actualiza contingentemente al momento político de la dictadura. Las imágenes a modo de xilografía son 6: Un sujeto sobre un púlpito y de fondo el texto "NO +" un sujeto con una venda alrededor de la cabeza (imagen también presente en la portada), una mujer caceroleando, una suerte de versión gráficamente sintética de una multitud con carteles que dicen *justicia, no más, fuera, basta*, una imagen de un templo religioso y en primer plano un sacerdote con una mujer y en la sexta imagen un sujeto atado a una silla apuntado por lo que parecen unos reflectores.

La *lira popular* convocada nos remite al contenido del que usualmente daba cuenta, es decir, crónica roja versificada. En el caso de *Coplas…* el texto ha sufrido una operación más compleja de la que la crónica roja opera como una imagen velada. Dejaremos hasta aquí el análisis de la obra para constatar que el texto de Roa no refiere tanto a los aspectos que portan

y connotan la obra relacionados con la imagen y se aboca a descifrar la composición textual y la variación de los géneros de las coplas y del villancico propuesta por el título del objeto.

De 1994 es el texto *Convergencias/Divergencias: Brossa/Parra* de René de Costa, curador de la muestra de 1992 *Joan Brossa / Nicanor Parra: Mirar Poesía/Dir Poesía* quien señala:

> Ambos poetas, Parra y Brossa, deben mucho a Dada y al Surrealismo, y de hecho, se constituyen en la neo-vanguardia de nuestro tiempo. Sus "poemas-objetos" y sus "artefactos", recogen —para continuar— las experiencias de Duchamp allí donde él las dejó, transformando los *objets-trouves* en objetos artísticos a través de un golpe de mano, como de prestidigitador. (de Costa, 1994, pág. 789)

Aparece un paralelismo en la producción de Parra con la del catalán Joan Brossa. A juicio de de Costa los referentes directos de ambos serían el Dadá, el Surrealismo y Marcel Duchamp.

Así como para Kay es clara la vinculación de los *Artefactos* y el *Quebrantahuesos* con Marcel Duchamp a través del *ready-made,* para de Costa resulta en una reedición de la estrategia.

En 1995 aparece el texto de la periodista pamela G. Zúñiga *Antibiografía*. Es un texto particularmente interesante respecto de la producción visual de Parra, en donde aparecen categorías y referentes novedosos:

> Con la misma modestia [con que dice estar catalogado en México al nivel de Picasso], asegura que tras recorrer la "*Ceca y la Meca*" sólo logró dar vuelta toda la historia del

> arte. Y cómo no creerle, si dentro de sus postulados artísticos actuales, inclinados al arte conceptual, sostiene que al colgar un cuadro malo "*patas arriba*" automáticamente pasa algo y que este gana un ciento por ciento. (Zúñiga, 1995, pág. 111)

Este fragmento conmueve por la ingenuidad tanto de Parra como de la periodista y más importante, nos muestra las fantasías y deseos explicitados de Parra por incorporarse al campo del arte visual en lo que señala la periodista como "inclinado al arte conceptual". La crónica prosigue:

> Empapado hasta el "*pescuezo*" en el problema de qué hacer en materia de artes visuales, en el arte encontrado en una millonésima de segundo, "*en la poesía contenida en las cosas*", el poeta irrumpe en los "*Trabajos Prácticos*". En el arte como liberación y no como alienación, con el objeto de "evitar el sufrimiento o la esclavitud en el aprendizaje del oficio", en la búsqueda de algo más. (Zúñiga, 1995, pág. 111)

Los *Trabajos prácticos,* que quedarán registrados en el catálogo de la exposición *Artefactos Visuales* de 2001 en fundación Telefónica, son referidos por Parra como una forma de producción ajeno a la técnica, ciertamente inspirado por Duchamp y los *ready-made*, pero con la ingenuidad o mala intención de alguien que expresa como postulado propio y novedoso el "colgar un cuadro patas arriba" en 1995.

En otro fragmento vuelve a compararse con Pablo Picasso, pero esta vez son los españoles quienes lo consideran, al menos una de sus producciones, a la altura del artista:

> Según Andrea [Lodeiro (pareja de Nicanor Parra durante 4 años)], dentro del género de las artes visuales, también hay que incluir las "tablitas de Isla Negra", que califica como "obras de arte". Él las define, en el panorama total del arte, como "*ideas visuales o conceptos*", que para los españoles están a la altura de Picasso. (Zúñiga, 1995, pág. 112)

Andrea considera que hay que incluir las *tablitas de isla negra* en la categoría de obras de arte, Parra precisa que se tratarían de *ideas visuales* o *conceptos*.

En las mimas páginas también se hace referencia a la exposición de Parra con Joan Brossa en 1992 en Valencia, la recuperación del *Quebrantahuesos* en la revista *Manuscritos,* así como el diagrama, homenaje a Marcel Duchamp, *La columna transparente.* La entrevista deja ver el entusiasmo de Parra respecto de sus incursiones en el campo del arte y su defensa de la relevancia de su producción, manifiesta por esta insistencia doble en vincularse/compararse con Pablo Picasso.

En el texto de María Nieves, Mario Rodriguez y Gilberto Triviño *Algunos rasgos de la poesía chilena actual* rescatamos un fragmento que postula a los artefactos como una pieza fundacional de la producción poética visual de los años 70 y 80:

> De esta tentativa [cuya obra paradigmática sería *La nueva novela* de Juan Luis Martínez] que confina la forma tradicional del libro al ámbito de las convenciones superables, acto efectuado por Parra en los **Artefactos**, se origina una serie de proyectos que convierten en páginas de texto, en lugar de escritura, la amplitud de los espacios naturales y culturales, Zurita escribe, por ejemplo, un poema en el cielo de Nueva York utilizando el avión como instrumento escritural. (Alonso, Rodríguez, & Triviño, 1996, pág. 57)

La cita reúne en una progresión los tres autores de este estudio y circunscribe sus producciones, al menos las nombradas, a una expansión del repertorio de la poesía chilena y además se sindica a los *Artefactos* como la pieza que marca las subsecuentes exploraciones en que se inscribirían las producciones de Juan Luis Martínez y Raúl Zurita.

En sintonía también con este diagnóstico, Mario Rodríguez Fernández en su texto de 1998 *Charlatanes de feria o la «otra vanguardia chilena»* compone un diagrama que esta vez va aún más atrás, tomando como punto de origen del desarrollo de la poesía durante los años 70 y 80 los *Poemas y antipoemas* (1954) de Parra. Señala Rodríguez Fernández:

> En esta **otra** vanguardia, situamos la línea poética que comienza con Nicanor Parra y sus **Poemas y Antipoemas**, se consolida en los **Artefactos** y encuentra eco en Enrique Lihn, Jorge Teillier, Rodrigo Lira, Armando Rubio, Juan Luis Martínez. En todos estos poetas funciona la metaironía —cuando no la autoironía— entendida como un procedimiento que nos revela la interdependencia entre lo que consideramos «superior» y lo que creemos «inferior», obligándonos a suspender el juicio y

> produciendo una liberación moral estética. [En negritas en el original] (Rodríguez Fernández, Charlatanes de feria o la «otra vanguardia chilena», 1998, pág. 29)

Por cierto, que, a pesar de incluir a Nicanor Parra y Juan Luis Martínez en la misma secuencia, el aspecto evaluado no es el carácter visual de las producciones sino el aspecto de la auto/meta/ironía, es decir un aspecto temático. Eso hace posible que compartan el grupo poetas como Jorge Teillier de una producción estrictamente literaria.

En 1999 en el estudio de Niall Binns *Un vals en un montón de escombros. Parra entre la modernidad y la postmodernidad* recoge de la revista *Manuscritos* (1975) la mención a Duchamp de Nicanor Parra:

> Valdría la pena señalar también las resonancias en Parra de Marcel Duchamp, cuya resurrección en estados Unidos fue central en esa vuelta a la vanguardia de los años setenta. En *news from nowhere,* el texto-dibujo *La columna transparente,* firmado en diciembre de 1972 y publicado en la revista *Manuscritos* en 1975, es un proyecto arquitectónico, diseñado en homenaje a Duchamp, que desvía las alcantarillas de Nueva York por el centro del Museo de Arte Moderno en una columna vertical y transparente (2011, 920). Otro texto-dibujo de Parra, *Filosofía Natural: Galileo Galilei, 1564-1642, Isaac Newton, 1643-1727, Albert Einstein, 1879-1955,* reincide en el humor escatológico duchampiano, al retratar a los tres físicos sentados en sendos retretes, conectados entre sí por una cañería que entra por la boca de cada científico y sale por el fondo (2011, 927). «Ojo poetas jóvenes / En la vulgaridad está la cosa», afirma un artefacto de Parra (1972): esta herencia dadaísta y duchampiana resulta

> clave en los intentos antipoéticos de llevar el arte y la poesía a sus límites. (Binns, 2014, pág. 110)

Retoma así una filiación de la producción de Parra que, a pesar de estar a la vista en *Manuscritos,* no sería mencionada hasta 19 años después, en 1994, en el texto de René de Costa motivado por la exposición *Joan Brossa / Nicanor Parra: Mirar poesía/Dir poesía* de 1992 en Valencia.

Iván Carrasco en 1999 publica *Para leer a Nicanor Parra*, un trabajo con vistas a descifrar y ordenar lo que, en diagnóstico del investigador, es una obra dispersa y que adolece de una edición de obras reunidas o completas (cuestión que comenzará a ocurrir en 2006). En la introducción realiza un catastro brevemente comentado de las obras publicadas a la fecha, que nos permite verificar ciertos consensos que hemos tenido oportunidad de ver emerger en los sucesivos estudios parciales de la obra. Comienza reseñando el *Quebrantahuesos*:

> Durante 1952, Parra realizó con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky un diario mural con *collages* humorísticos de titulares, el *Quebrantahuesos*, antecedente de sus artefactos y de formas contemporáneas de intervenir el espacio público, como las acciones de arte de Raúl Zurita y del grupo CADA, por ejemplo. (Carrasco, 1999, pág. 13).

Carrasco traza una línea entre esta primera producción y los artefactos y, a continuación, establece una relación novedosa en el contexto de esta revisión al señalar que en tanto intervención del espacio público se emparenta con las acciones del CADA y de Raúl Zurita.

Esto, por cierto, entrega fundamentos a nuestra suposición de que la preeminencia de la obra parriana es una de las explicaciones para la dificultad de interpretación y decodificación de las *producciones problemáticas,* en este caso de Raúl Zurita aunque también, perfectamente en otro sentido, de Juan Luis Martínez. Al mismo tiempo reconoce la categoría propuesta por el CADA *Acción de Arte.*

Respecto de los *Artefactos* dirá:

> Artefactos, […] constituye una nueva ruptura de la doxa; estos textos no son un libro, sino una serie de tarjetas postales sin numeración, encerrados en una caja, que se refieren a temas contingentes de carácter político, metapoético y biográfico, sobre todo; los textos son mixtos, pues están constituidos por discurso verbal y visual (dibujos, fotografías, juegos gráficos). (Carrasco, 1999, pág. 16)

Carrasco se limita a señalar las características anómalas de una producción sobre la que parece operar la visión fantasmática de un libro de poesía. Es decir, *Artefactos*, lo que se dice de este es no parecerse a un libro de poemas porque es una caja, porque son tarjetas postales, porque no tiene por tanto un orden establecido o secuencial, porque además el elemento gráfico es constitutivo tanto como el texto del sentido del objeto.

Sobre los *Chistes* dirá:

> Los *Chistes parra desorientar a la policía/poesía* (1983), una nueva caja de tarjetas postales, con prólogo de Enrique Lihn— "A la manera del señor Corales", —continúa

> el tratamiento de temas contingentes, ecológicos y metapoéticos. (Carrasco, 1999, pág. 16)

No hay mayor problematización respecto de las condiciones de producción de los mismos, se reduce a decir que se trata de otra caja, otras postales y en cuanto a la temática es igualmente contingente como la de los *Artefactos*. Esto da cuenta de lo fallido del objeto, opacado por el efecto deslumbrante de su antecesor.

En relación a la poco referenciada *Coplas de Navidad* comenta:

> *Coplas de Navidad (anti-villancico)* de 1983, analiza la grave situación del país y agrega la satirización del libro-objeto a través de un texto hecho con materiales poco elegantes pero muy expresivos (cartón y papel grueso). (Carrasco, 1999, pág. 17)

Carrasco atribuye a la precariedad material de la publicación una decisión calculada de Parra, la satirización del libro-objeto. A nuestro juicio y tendremos oportunidad de verlo en la opinión de Mellado sobre la exposición de 2006 en el CCPLM, esta torpeza material de Parra es consustancial a su incomprensión del amplio ámbito de las artes visuales, incluso de campos más cercanos al de la literatura. El éxito de *Artefactos* en cuanto a su materialización se debe, sin duda, al criterio del editor y del diseñados, es decir Santa María y Tejeda. Ahora bien, a pesar de esto, materialmente si bien no es del todo exitoso, cumple con evocar por una parte el origen del referente, la lira popular y, por otra parte, dar cuenta de una pobreza material concreta y real dada por el contexto dictatorial, que podría explicar o incluso justificar parcialmente el resultado material final de *Coplas*….

Luego Carrasco referenciará las dos exposiciones que realiza Parra durante la década de los 90:

> En 1990 presenta por primera vez en público sus *trabajos prácticos*, en el Encuentro Nacional de Arte en Santiago. Los *trabajos prácticos* son una serie de textos mixtos análogos en parte a los artefactos, pero más rupturales con respecto al poema convencional, pues están conformados por un objeto y un elemento verbal breve y sugerente; ambos elementos están interrelacionados por un sentido unificador construido por medio de la ironía, la transtextualidad, la parodia y/o la sátira y alegorizan, simbolizan o representan aspectos fundamentales de la cultura occidental. (Carrasco, 1999, pág. 17)

Para Carrasco los *trabajos prácticos* son textos mixtos, podrían ser también designados como imágenes mixtas, si eso supusiera algún tipo de categoría analítica del campo de las artes visuales. No obstante, es la categoría utilizada para referir a *Artefactos* que simplemente quiere decir que conviven texto e imagen. Carrasco marca esta progresión que no se desancla del campo de la poesía, el que opera como marco interpretativo, marco que luego, sin problematizar, se deduce utilizará para referir la exposición *Dir Poesía/Mirar Poesía*:

> En 1992 estos *trabajos prácticos* se presentan en una exposición conjunta con los poemas visuales del catalán Joan Brossa en la Universitat de Valencia y en The Smart Museum of Art en The University of Chicago, bajo el nombre “Obras públicas”. Aparecen fotografiados en *Joan Brossa/Nicanor Parra. Dir Poesía/Mirar Poesía*

> (1992), volumen que recoge el material de la exposición presentada en Valencia y Chicago, a manera de catálogo. (Carrasco, 1999, pág. 18)

Por último, habrá que señalar que para problematizar la producción de Parra se vale de la categoría provista por el autor de *trabajos prácticos* para referirla. Esta situación es recurrente, a saber, el desistir de proponer una categoría mayor de inscripción de las propuestas de Parra. Lo que se entrevé es la sugerencia, fantasiosa, de que la producción de Parra inaugura un espacio que es ocupado exclusivamente por sus obras, emparentada por cierto con la poesía visual, con la vanguardia histórica, con Marcel Duchamp, pero anclada en la poesía, aunque no propiamente poesía. Aun cuando pueda parecer interesante como posibilidad resulta muy poco probable.

La década de los 90' a partir de las primeras exposiciones de los *Trabajos Prácticos* en Estación Mapocho y luego en *Dir poesía/ Mirara Poesía*, comienza un trabajo de conceptualización de las propuestas de Parra que desbordan la bidimensionalidad, que además va aparejado a la voluntad explícita de éste de ingresar el campo de las artes visuales a través de las sugerencias de filiación que él mismo propone (Picasso y Duchamp) y que tendrá, en la década siguiente, un desenlace desafortunado desde el punto de vista de las pretensiones del autor, como veremos a continuación.

**2000**

Binns en 2000 en el libro *Nicanor Parra* sugiere que los referentes culturales que redundan en los *Artefactos* se hallarían en su residencia en Estados Unidos, así consigna:

> El giro hacia los artefactos, estos fragmentos de lo que Parra ha llamado una «explosión del antipoema», se debe, quizá, a dos motivos. En primer lugar, sus

> estancias en Estados Unidos y su amistad con escritores y artistas involucrados en la contra-cultura, los motivos *beat* y del *Pop Art,* animaron a Parra a experimentar con las posibilidades literarias abiertas por la nueva cultura de masas: el mundo de la radio, la televisión y la publicidad. (Binns, Nicanor Parra, 2000, pág. 58)

Como es usual, aparece referida la definición de rigor aportada por Parra de los artefactos como explosión del antipoema. Es también clara la heterodoxia de los refrentes, tanto el *arte Pop* como los escritores *beat,* elaboraciones culturales de las transformaciones sociales de la posguerra.

Luego Binns señala que el segundo motivo es la necesidad de radicalizar las estrategias de la antipoesía motivado por el contexto álgido de polarización a comienzo de los 70'.

En las motivaciones sugeridas por Binns no está consignado el episodio de la tacita de té con Pat Nixon[7], que habría llevado a Parra a lidiar con la expulsión de la institucionalidad literaria latinoamericana, identificada con la izquierda y su proyecto de transformación social, cuyo referente ancla será por entonces la Casa de las Américas.

Respecto de la materialización de los *Artefactos* en una caja de postales señala el académico:

[7]La anécdota señala que, en 1970, en el contexto de un encuentro internacional de poesía a realizarse en la Biblioteca del Congreso en Washington, los poetas participantes del encuentro son invitados a la Casa Blanca. En dicha oportunidad quien oficia de anfitriona es Pat Nixon, esposa de Richard Nixon, con quien comparten un té. Este episodio le valió a Parra la cancelación de su participación como jurado en Casa de las Américas y la condena de la izquierda al calificarlo de un hecho grave al compartir, en plena guerra fría, con los responsables de la Guerra de Vietnam. De allí que algunos críticos sostengan que la ambivalencia política de las tarjetas postales de *Artefactos* sean una respuesta a este episodio.

> Esta apropiación de una forma de comunicación empleada por el capitalismo norteamericano se refleja también en la forma en que se publicaron los artefactos: no como un libro, sino como una mercancía aparentemente no-literaria, una caja de tarjetas postales, la cual parecía exigir la participación activa del lector, que ojalá los enviara por correo, para que realmente circularan por la sociedad. (Binns, Nicanor Parra, 2000, pág. 59)

Estaría consignado entonces, a juicio de Binns, no solo en el contenido explícito de las postales, sino también en su forma material, un aspecto cultural de la sociedad de masas.

En 2001 Justo Pastor Mellado escribe el texto *Los Trabajos Prácticos de Nicanor Parra* incluido en el catálogo de *Artefactos visuales: dirección obligada* exposición en Fundación Telefónica Madrid. El texto de Justo Pastor Mellado entrega algunos pasajes bastante lúcidos, en sintonía con esta investigación. Huelga decir, antes de abordarlos, que resulta lamentable el extravío al que finalmente se entrega cuando, habiendo mencionado puntos de inscripción críticos y el conflicto institucional, autoral y de valoración en definitiva de la obra, es contagiado por una variante deflacionaria del discurso parriano que no logra resolver de forma efectiva, cayendo en una alambicada y ridícula parábola donde convoca como armazón narrativo a *los tres chanchitos*. En fin, revisemos los fragmentos valiosos en medio del accidente en forma de texto:

> Abordar el estudio de los Trabajos Prácticos de Nicanor Parra plantea variados problemas de método. En general, los críticos literarios remiten estos enunciados "scripto-objetuales" a la tradición de la "poesía visual", y luego, de la "poesía

> objetual", buscándole un lugar de arrimo más o menos consistente, con la precisión necesaria de que la poesía de Nicanor Parra no sabría ser reducida nada más que a eso. (Mellado J. P., 2001)

Mellado es capaz de formular un diagnóstico del lugar asignado a la obra de Parra *scripto-objetuales*, apuntando que suelen resistirse a la reducción a las categorías de poesía visual u objetual. Esto es consistente con parte de las elaboraciones que hemos podido ver en esta revisión. Procede en este punto a retomar el *Quebrantahuesos* y el rol que Kay, entre otros, le asigna:

> [A]lgunos críticos consideran al "Quebrantahuesos" como un precursor del arte conceptual en Chile. Lo cual, fortalece la idea de que el espacio literario siempre ha subordinado al espacio plástico, hasta que en los años ochenta, justamente, el espacio plástico dejó de ser ilustrador del discurso literario de la historia chilena. Y, justamente, la poesía de Parra es un aliado de una eficacia no suficientemente reconocida. De este modo, la objetualidad es una "papa caliente" para una crítica literaria que tampoco ha reconstruido la secuencia de guiños que Parra ha realizado hacia las artes visuales. (Mellado J. P., 2001)

El intento de Mellado de acercar la producción de Parra al campo del arte, sosteniendo que parte de lo que estaría en juego en ésta sería desapercibido por el elenco literario, es notable por lo infrecuente. Aún más, resulta ser el único hasta el momento en esta revisión que intenta redibujar el mapa para ubicar ciertas producciones de Parra, al menos parcialmente, en un lugar pertinente al arte visual cuestión que, como hemos podido ver, tiende casi

inevitablemente a posicionarlos dentro de los confines de la poesía. Esto, por otra parte supone necesariamente una elongación los límites de ese campo aunque constatamos la ausencia de una problematizar suficientemente sobre las dificultades epistemológicas que implica aceptar que, los objetos producidos por Parra, desafíen el grueso de las convenciones incluso del campo local, y muy marcadamente el caso de los *Artefactos Visuales.*

> Con todo, valga preguntarse si es legítimo considerar los "Trabajos Prácticos" de Parra como una obra que opera en las artes visuales, obligando estatutariamente a la crítica a no considerarla fuera de los límites de la poesía chilena. En ese caso, estaría en los límites.
>
> En el caso de su inclusión al espacio plástico, sólo sería pan corriente. Y no estaría mal, pero habría que establecer sus interdependencias e interpelaciones con obras plásticas que, formalmente, le son afines, y que, dentro de sus límites jurisdiccionales, no sobrellevan el apelativo de "poemas-objeto". Sólo hacen poemas, los poetas. Aún cuando digan que hacen "poemas-objeto". De un artista visual que trabaja con objetos, lo menos que se podrá decir es que "con su deber no más cumple". (Mellado J. P., 2001)

Las consideraciones respecto a las valoraciones sobre las obras de Parra dependiendo del lugar en donde se la considere, es decir, dentro del campo de la poesía o del campo del arte visual, son sumamente relevantes en tanto ofrecen un juego de supuestos que abren a la especulación valorativa de la producción parriana. En cualquier caso, el resultado de ambos escenarios, tanto considerarla dentro del espectro de lo poético como de la visualidad ubica a la producción en el punto bisagra o de articulación, aun cuando se deja ver que al

considerarla dentro del campo de la visualidad su carácter otrora excepcional y radical, decrece al punto de transformarse en *pan corriente*. Por de pronto y como consta en esta revisión, emparentada y en diálogo con los movimientos surrealista y dadadísta y, muy marcadamente, con la obra de Marcel Duchamp.

En 2002 Niall Binns retoma algunos aspectos de la producción de Parra, fundamentalmente con la irrupción de la temática ecológica. De paso aborda someramente la relación de los *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía* y los *Artefactos*:

> Los *Artefactos* en sí, publicados como una caja de tarjetas postales, invitaban a una participación activa del lector: este, en principio, debía enviarlas a los amigos, permitiendo así que la poesía circulara por el mundo e incidiera en la vida. En teoría, por lo menos. La segunda caja, *Chistes par(r)a (des)orientar a la poesía (policía)* (1983), volvió al formato de los *Artefactos* para formular un discurso abiertamente antipinochetista y para denunciar a la vez la amenaza ecológica, procurando *pinchar*, *penetrar*, *galvanizar y romper* al lector, *sacándolo de su modorra* y convirtiéndolo en un ecologista comprometido. (Binns, 2014, pág. 171)

La interpretación de Binns da por sentado que estamos en presencia de dos grupos de textos. Hace mención, por cierto, a su calidad objetual, no obstante, se concentra en el carácter textual del mensaje, omitiendo o invisibilizando, esta vez, el carácter gráfico de ambos grupos, así como la diferencia en sus estrategias visuales. Por de pronto las primeras de responsabilidad exclusiva de Guillermo Tejeda mientras que las segundas resultado de la participación de más de 40 artistas visuales.

De ese mismo año es la publicación *Cumbres poéticas* de Sonia Mereles Olivera. Esta obra tiene como virtud el resumir el estado del arte del lugar común en torno a la obra visual de Parra en la sección *Artefactos* (1972):

> Los Artefactos, además de ser breves, concisos y contener sentido propio y autosuficiente, tienen como característica más obvia esa imagen plástica que golpea al lector en una sola estocada. (Mereles Olivera, 2002, pág. 93)

Luego, como es de esperarse, el fragmento de rigor citando a Parra y el artefacto como fragmento de la explosión del antipoema.

Refiere luego a la influencia del graffiti y a los medios de comunicación y la cultura de masas

> La hoja en blanco es un espacio visual al que el poema se integra como un dibujo. La influencia tecnológica de la televisión, los comerciales, los gingles publicitarios es notoria. (Mereles Olivera, 2002, pág. 94)

Finalmente agrupa las producciones de Parra de incursión visual, omitiendo los *Chistes*... (1983):

> Así, el Quebrantahuesos, los *Artefactos*, el Graffiti, los Murales son de intensa unidad plástica al igual que sus *Fotopoemas* (1988) libro que incluye fotografías de Sergio Marras. Por otro lado, en 1993 Parra exhibe esculturas a las que llama sus "poemas-objeto" (Zúñiga 88). Por ejemplo, sobre una tabla aparece un tomate atravesado por un clavo titulado "Naturaleza Muerta" (foto en Zúñiga 86). Estos objetos se describen

> como una modalidad del arte que se apoya en las vanguardias como el dadaísmo, surrealismo, constructivismo y expresionismo. (Mereles Olivera, 2002, pág. 95)

Mereles le atribuye un valor suficiente a los disparates que tuvimos oportunidad de revisar, unas cuantas líneas antes, referidas a la *antibiografía* de 1995 de la periodista Pamela Zúñiga. En cualquier caso, nos sirve para observar el momento de ingreso y consustancial transformación de una conversación informal, como la de la entrevista fragmentaria de *antibiografía*, al campo crítico, que recubre de hecho consumado las vinculaciones de las obras de Parra con las vanguardias y nos aporta ahora, además del surrealismo y el dadaísmo, el *expresionismo*… La académica coincide con las elaboraciones sobre la marcha resultado de la interacción entre el poeta, la pareja de este (de aquella época) y la periodista, configurando, 7 años después, una potencial consolidación de ideas al menos discutibles.

De 2002 es la publicación *Parra, Artefactos Visuales*, catálogo asociado a las exposiciones del mismo nombre realizadas en Fundación Telefónica de Madrid y de Santiago de Chile durante 2001. En este catálogo se incluye, a modo de epígrafe, un fragmento del artículo *La subversión del objeto* de Juan Antonio Ramírez:

> 'He aquí, pues, la mayor revolución artística del siglo XX. Y por eso es Nicanor Parra un artista tan extraordinario. Su gran aportación ha consistido en exasperar la lógica combinatoria de las colisiones: de las palabras entre sí, de los objetos con los objetos, y de los textos antipoéticos con las cosas sublevadas de su servidumbre original". Juan Antonio Ramírez, Diario El País, Madrid 12 de mayo 2001 (Parra, Edwards, & Cortes Monroy, 2002)

Juan Antonio Ramírez, autor de una muy acuciosa investigación sobre Marcel Duchamp Titulada *El amor y La muerte Incluso* (1993). De entre los fragmentos aun accesibles vale la pena atender al siguiente:

> "Algunos [Artefactos Visuales] pertenecen a la tradición literaria propiamente dicha, aunque tengan un soporte físico peculiar que justifica su cómoda inserción en el ámbito de las artes pláticas"[8]

No podemos saber a cuáles se refiere, de entre los que el crítico pudo haber visto, pero valga hacer notar esta consideración de que, a pesar de que los artefactos visuales, al menos algunos, tengan una condición material que los hace susceptibles de valorarse en el ámbito de las artes visuales su pertenencia es la literatura. Nuevamente, esta es la consideración de un especialista en el campo de las artes visuales y particularmente especializado en la obra de Marcel Duchamp, lo que no deja de ser relevante cuando establece un juicio tan categórico como sostener estar en presencia de la *mayor revolución artística del siglo XX*. Sin embargo, se trata de un fragmento que necesita, por categórico, del resto de la columna para poder ser justamente valorado.

En el catálogo antes mencionado, A*rtefactos Visuales,* encontramos el texto *De los textos solteros y de los textos casados:*

[8] Citado por Caballero, Alberto, "Tres ejemplos sobre el objeto/resto" [en línea], junio 2011, disponible en: http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/2signo/articulistas/caballero/TresEjemplosSobreelObjetoResto.htm , revisado el 01 de mayo de 2021.

> Los llamados artefactos visuales que se ponen en esta (anti)instalación de Parra constituyen la última etapa provisoria —¿qué vendrá más adelante? — de un proyecto creador subversivo y de una potencia inigualada en el discurso poético latinoamericano. (Rodríguez Fernández, 2002, pág. 7)

Esta primera cita propone esta *(anti)instalación* como la última avanzada del proyecto parriano, la continuación por otros medios de una trayectoria que se inicia con *poemas y antipoemas*. Así, como hemos podido observar en textos anteriores queda claro que el camino de integración de la producción de Parra es la gradual expansión del repertorio del autor, así como, de paso, la reclamación entonces del campo literario y poético de estrategias que desbordan lo estrictamente literario.

Rodríguez prosigue:

> La denominación "texto soltero" proviene de una utilización libre de las propuestas hechas por un admirador de Marcel Duchamp (tan presente en estos artefactos visuales) para referirse a sus grandes ensamblajes como *Le gran verre*, para dar cuenta de producciones artísticas que enfrentan la imposibilidad de una comunicación real construyendo un simulacro irónico de ella, resistiendo a casarse con los sentidos usuales del lenguaje y, en el caso de Parra, con las más prestigiosas palabras de la tradición poética, como *azucena*, *lirio*, *alma*, *dulce lamentar*, etc. (Rodríguez Fernández, 2002, pág. 7)

Convoca a Marcel Duchamp de modo, en principio, subsidiario, quien le permite proponer un encuadre interpretativo general de la propuesta, de la que dirá se trata del descalce de los significantes y significados, su no correspondencia, al menos no la habitual. Así, Duchamp se hace presente tanto en el epígrafe de modo indirecto mediante Ramírez, como convocado por Rodríguez. Desarrollará luego:

> Casar el enunciado "La Sagrada Familia" con la pareja Menen-Bolocco no es solo transgresor, risible e irónico, sino que, al presentar en el campo del significante dos imágenes (una tarjeta de Navidad y una foto) que provienen de códigos tan distintos, se produce una contaminación casi insoportable, que mueve a risa, asombro y escándalo. Se trata de un enlace lingüístico escandaloso que da nombre a un encuentro inverosímil entre dos objetos visuales heterogéneos. Algo así como el famoso encuentro entre la máquina de coser y el paraguas encima de la mesa de disección, aunque, naturalmente, mucho más transgresor. (Rodríguez Fernández, 2002, pág. 8)

De esta forma Rodríguez nos describe el mecanismo utilizado por Parra en este artefacto visual, aunque parece más bien ser un ejercicio de aplicación del texto *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte* de Foucault al matrimonio Menem-Bolocco. La cita al Conde de Lautréamont con su máquina de coser y su paraguas —que primero secuestró la imaginación a los surrealistas y que luego además se materializa en los *ready-made* de Duchamp— es obligatoria y sin embargo habrá que decir que un texto que la refiera para 2002 respecto de una obra exhibida en 2002 con la contingente y fugaz referencia a la sagrada familia a partir de la poco memorable pareja Menen-Bolocco, resulta desmedida. Podríamos decir que la operación resulta extemporánea. No obstante, nos sirve para constatar una

operación de filiación que sigue el protocolo usual, en la deriva que toma como punto de inicio la cita al Conde de Lautréamont y las líneas de desarrollo paralelo del surrealismo y Duchamp.

> Es muy importante aquí la tentativa de anular el divorcio entre la serie discursiva "La Sagrada Familia" y la no discursiva, formada por los dos objetos plásticos. La anulación no significa la búsqueda de un imposible isomorfismo ni una ilustración del artefacto verbal mediante el artefacto visual, como precisamente se hacía en 1972 en *los Artefactos*. (Rodríguez Fernández, 2002, pág. 8)

A juicio de Rodríguez, lo que ocurre con el artefacto visual Bolocco-Menem es diferente a lo que ocurría en *Artefactos*, pues en estos últimos la relación de la imagen respecto del texto habría sido vicaria. Mientras que en Bolocco-Menem existiría una distancia entre sus elementos en donde radicaría su mejor rendimiento. En sus palabras:

> Los artefactos visuales vienen a resolver un problema de expresividad que se presenta en Parra a partir de los ya mencionados Artefactos, en los que la imagen esta todavía al servicio del enunciado, aunque en muchos de ellos aparecen varios atisbos de matrimonio entre lenguaje e imagen. ¿Qué logra Parra en este sentido con los artefactos visuales? Consigue un prodigioso entrecruzamiento: transformar el ver y el hablar en un solo movimiento. Terminar con la soltería, con el divorcio, para producir unas bodas escandalosas para Occidente: la araña pollito con la Venus, el Papa con la deuda externa, la mamadera con el D.D.T., la Virgen con la Bolocco. (Rodríguez Fernández, 2002, pág. 8)

Entonces, los *artefactos visuales* son una solución mejor lograda o simplemente lograda, del problema que motiva las postales de 1972. Problema, sostiene Ramírez, de *expresividad.*

El segundo ensayo presente en el catálogo es de autoría colectiva, firmado por Cristina Diez, Carlos Dura Amparo Rico, Sonia Mattalia, de título *Justificación teórica.* Comienza señalando lo siguiente:

> En el caso que nos ocupa, el poeta se dedica a reflexionar críticamente sobre la cultura occidental, un enorme marco sobre el que dibuja sus poemas visuales. Así, desfilan ante nuestros ojos símbolos de la iglesia, la política, el imperialismo norteamericano, el arte, la economía, la ciencia ... En definitiva, supone la base del trabajo de Parra, ya que sin un referente cultural que desmontar, la obra se construiría en el vacío y perdería gran parte —si no todo— de su potencial simbólico y de sugerencia. (Diez, Durá, Rico, & Matta, 2002, pág. 14)

La categoría que emplean para definir las manifestaciones menos literarias exhibidas en *Artefactos Visuales* es *poesía visual.* Además, observan que su producción sería imposible sin un referente cultural por desmontar… tal vez lo que intentan caracterizar los autores, sin tanta suerte, es que Nicanor Parra trabaja a partir de fragmentos visuales y/o textuales preexistentes en la cultura de masas, que luego ensambla, para hacer emerger, en el mejor de los casos, un nuevo sentido de esta interacción.

Respecto del título y su función en la obra de Parra los autores señalan:

> Este título [el título de cada uno de los artefactos visuales] no es solamente un juego de palabras o el uso de un refrán o una frase hecha del español, sino que se trata de una verdadera metáfora, ya que su unión con un objeto hace estallar la imagen poética, muchas veces sin que se produzca sobre la realidad o sobre el lenguaje -la deformación del objeto o de la frase-. (Diez, Durá, Rico, & Matta, 2002, pág. 14)

En esta forma, explícitamente, el efecto del título en la materialidad del artefacto hace emerger una "figura poética", haciendo explicita la interpretación dentro del ámbito de la literatura.

> Dentro del lenguaje destaca con especial fuerza el uso de la fraseología publicitaria, del "slogan" o de la consigna que incita al consumo. El arte, con Parra, se sabe un objeto de consumo más, y es tratado, por tanto, no solo como cualquier otro producto cultural, sino también como cualquier producto industrial o comercial. (Diez, Durá, Rico, & Matta, 2002, pág. 15)

Esto implicaría que la operación en Parra involucra un descreimiento del código del arte, particularmente de su aspecto comercial o comercializable. No obstante, no es tan claro que esta sea realmente la actitud de Parra, quien, por el contrario, parece bastante conforme con sus hallazgos en cada *artefacto visual* como nos pudimos dar cuenta en su *antibiografía.* Ahora bien, si lo que se quisiera insinuar es que la producción de Parra comparte, primero, la ambivalencia con la cultura de masas y sus productos, al modo del *pop art*, en que no sabemos si se trata de una celebración o una sátira y después, la relación de equivalencias

entre productos de consumo y obras de arte en el contexto de la posguerra, no parece suficiente el recurrir a títulos o frases del ámbito de la sociedad de masas, así como recurrir en contados casos a imágenes de revista, pues materialmente los resultados y rendimientos del pop art y los objetos de Parra no pueden ser más disimiles.

Finalmente, en una tercera aproximación al fenómeno los autores del texto *Justificación teórica* elevan una tercera característica y explican su sentido de la siguiente forma:

> La tercera característica básica del trabajo de Parra es más bien una técnica. Se trata de lo que podríamos llamar descontextualización. En efecto, si el código cultural le sirve de fondo para su objeto, es precisamente el hecho de colocar este objeto sobre un pedestal —lugar tradicional de la Obra de Arte—, lo que convierte a este objeto en motivo artístico. Sacado de su contexto cotidiano, aislado de la realidad que lo suele rodear, el objeto cambia de función, queda individualizado y está en condiciones de asumir valores simbólicos y, por lo tanto, artísticos. (Diez, Durá, Rico, & Matta, 2002, pág. 15)

Los autores consideran que mediante los pedestales se convoca el ámbito del arte, transformando los *artefactos visuales* en objetos artísticos, al menos susceptibles de ser considerados dentro de ese campo. Luego nos exponen el viejo argumento duchampiano de la recontextualización como criterio suficiente para valorar la condición de los objetos. El problema en el caso de las propuestas de Parra de 2002, pero también en exposiciones anteriores y en la futura *Obras públicas* de 2006 de CCPLM, es que se trata de espacios

inespecíficos, no inscritos exclusivamente en el circuito del arte. Por lo tanto, difícilmente nos entrega elementos definitivos de juicio.

> Los formalistas rusos ya hablaron de la desautomatización, los dadaístas colocaron un bidé en una exposición de esculturas, los futuristas apreciaron la belleza de un bólido de carreras por encima de la victoria de Samotracia ... Parra continua esta labor colocando sobre sus pedestales botellas de coca-cola, planchas, biblias, huevos. Ningún objeto puede ser rechazado para hacer poesía, de la misma manera que ninguna palabra era considerada indigna del lenguaje poético en los comienzos del arte del siglo XX. (Diez, Durá, Rico, & Matta, 2002, pág. 15)

A pesar de avanzar en nombrar antecedentes de la propuesta de Parra provenientes de las artes visuales los autores tras el punto seguido anclan su producción, como vemos, al campo de la poesía.

> Como algunas voces han apuntado, tal vez la moderna literatura no se haga ya en soporte papel y por cultísimos personajes que poseen en herencia la tradición literaria occidental, sino por los autores de las letras de canciones "pop", por los creativos de las empresas de publicidad, por los diseñadores de semáforos, muebles o de cualquier otro objeto cotidiano. Esta literaturización de la vida es fruto de toda una concepción artística que arranca con el modernismo y las vanguardias y que encuentra en Parra uno de sus máximos exponentes culturales. Se trata, tal vez, de una nueva cultura de lo audiovisual, del resumen, de la reelaboración permanente de los materiales

> culturales, donde el artista se ha convertido en la voz anónima que ofrece, cada día, nuevos productos de consumo. (Diez, Durá, Rico, & Matta, 2002, pág. 16)

En los párrafos finales terminamos por constatar la confusión que rodea la propuesta de Parra, a veces en el texto vinculada al campo de las artes visuales, fundamentalmente por los referentes convocados a dialogar con esta, a veces, en las definiciones más categóricas emplazada con claridad en el campo de la poesía. El resultado es lo expuesto en la cita inmediatamente anterior en donde los autores especulan respecto de la poesía futura que se realizará en nuevos soportes aludiendo a la audiovisualidad, la cultura de consumo y de masas (categorías aplicadas a la cultura resultante de la masificación de la televisión en Estados Unidos a finales de los años 60 con el hito de la transmisión de la llegada del hombre a la luna). En definitiva, zigzagueante en el texto, podemos concluir se entiende como resultado del trabajo de Parra la expansión del repertorio de la poesía.

En 2005 *Gabinete de lectura: artes visuales chilenas contemporáneas 1971/2005*, catálogo de la exposición homónima, revisa y elabora los criterios curatoriales que motivaron la muestra. El texto de Justo Pastor Mellado *El diagrama de constructividad editorial en Ronald Kay* destaca la importancia de la irrupción de Ronald Kay en el campo del arte y la poesía al rescatar en la revista *Manuscritos* el *Quebrantahuesos*, además de una propuesta de interpretación e inserción en el panorama contemporáneo. Al respecto destaca los aportes de Kay en cuanto al repertorio analístico del campo:

> [E]n estos cuatro textos [El *Quebrantahuesos*, *Rewriting*, *Un matrimonio en el campo y News from nowhere*], Kay introduce al léxico del discurso sobre arte en Chile,

> algunos términos que no estaban en uso, tales como *ready-made, environment, escenificación del escrito, topografización, diagrama, temporalidad reversible, arte de la calle, de/collage, fait-divers, rewriting,* por nombrar las más significativas. (Mellado J. P., 2005, pág. 87)

Esto es relevante en vistas de las consideraciones del lugar de inscripción de la obra de Parra que Kay pone en cuestión:

> Y su re/lectura [del Quebrantahuesos] apunta a des/surrealizar la dependencia del poema; en términos estrictos, a des/bretonizar su definición, recuperando la filiación duchampiana del *objet trouvé*. (Mellado J. P., 2005, pág. 92)

Por último, Mellado sostiene que la propuesta interpretativa sobre Parra de Kay no ha sido correctamente acogida:

> Me adelanto en señalar que la crítica literaria posterior ha considerado a *Manuscritos* simplemente como una revista más de poesía, en la que se publican "poemas" de Parra, bajo el formato de poemas-dibujos. La propia crítica de arte ha subordinado la textualidad de Ronald Kay a una condición ancilar de la obra de Eugenio Dittborn. Pero no ha habido lectura de los alcances de la presentación metodológica de Ronald Kay en los textos de *Manuscritos*, que a mi juicio, producen una meta-teoría que recupera *El Quebrantahuesos* como "escena de origen" de la *Operación Manuscritos*, responsable de la aceleración de una determinada transferencia informativa, en la coyuntura plásticoliteraria de 1975. (Mellado J. P., 2005, pág. 92)

Mellado le adjudica a *Manuscritos* de Kay la configuración de la escena futura de las artes y la poesía, al menos una alternativa o posibilidad de lectura o de existencia. En buena medida la reunión de obras del catálogo en que está incluido el texto da cuenta de la convivencia de estrategias visuales y textuales, pero de autoría casi exclusiva de creadores pertenecientes al campo de las artes visuales. Se ha prescindido de Nicanor Parra y de la producción de prácticamente cualquier poeta con dos salvedades, la de Juan Luis Martínez, no precisamente con una de sus obras "literarias" sino con una de sus cajas cercanas a la estética de Joseph Cornell y de Cecilia Vicuña con un par de óleos. Señalo esto porque entonces, el catálogo mismo, con un texto de las características del de Mellado haciendo referencia a Kay quien a su vez refiere a Parra, al no incorporar la obra de éste, debe ser leído como una operación de usurpación incompleta. *El Quebrantahuesos* sería un antecedente a la producción de una forma de las artes visuales en Chile puestas en vista por la curatoría de la exposición, pero no susceptible de compartir el mismo espacio.

Reafirma lo anterior lo planteado por Patricio Zárate en su texto *Textualidad de lo visual, visibilidad de lo textual patricio:*

> En este insospechado espacio de reflexión y estudio, surge el primer gesto que tendrá alcance más tarde en las artes visuales, me refiero al *"Quebrantahuesos"* de Nicanor Parra en la *"Revista Manuscritos"* donde la edición y escritura crítica de Ronald Kay en su texto *"Rewriting"* logra problematizar la relación o desacuerdo entre escritura y visualidad. Refugiada por un largo tiempo en la aparente disociación entre historia literaria y visual, la recuperación arqueológica de la obra de Parra, repone los

> dispositivos de mirada y escritura considerando su probable inscripción en el cuerpo social. (Zárate, 2005, pág. 103)

Zárate coincide en situar la recuperación de *El Quebrantahuesos* por Kay en *Manuscritos* como un momento inaugural que influirá en el campo de las artes visuales, no obstante, resulta críptica su conclusión del fragmento. ¿A qué se refiere con *repone los dispositivos de mirada y escritura considerando su probable inscripción en el cuerpo social*? Puede ser que se trate de valorar el hecho de poner a la vista un eslabón en la producción de ambos campos pero que posterga su resolución y adscripción disciplinar. En algún sentido el propio proyecto autoral de Kay, tanto poético como crítico, parece ser uno en que las dimensiones de lo visual y escritural están fuertemente imbricadas. Quizás para resolver este punto convenga dejar que el mismo Kay conteste:

> **BC** [Bruno Cuneo]: No han existido verdaderos acontecimientos artísticos visuales en Chile… es una idea fuerte, ¿la sigues manteniendo?
>
> **RK** [Ronald Kay]: Creo que no han existido, simplemente porque no se ha creado una visión colectiva a través de objetos visuales. La visión en Chile, y esto es algo que me gustaría demostrar con los años, se funda sobre la letra. Si hay algo original en Chile es *La Nueva Novela* y *El Quebrantahuesos*, que además de objetos lingüísticos son objetos visuales. (Cuneo, 2019, pág. 197)

En definitiva y haciendo pasar ambos textos curatoriales por las palabras de Kay, es claro que *El Quebrantahuesos* no comparte el mismo espacio de las artes visuales que componen el catálogo.

***Obras completas I. Obras completas & y algo + (1935-1972)***

En 2006 aparece *Obras completas I & algo + (1935-1972)*. Se trata, entre otras cosas, de una operación en el contexto de una nueva postulación de Parra al premio Nobel. En este intento por reunir la monumental obra del poeta resulta notorio y notable el esfuerzo de catalogar las producciones que desbordan el formato estrictamente textual. El primer volumen publicado contiene los *Quebrantahuesos* (los que sobrevivieron al paso del tiempo), los 240 artefactos, así como el volumen dos, publicado en 2011 y al que nos referiremos oportunamente, contiene algunos cuantos ejemplos de *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía*—al menos los que fueron posibles de reproducir en una calidad suficiente para la publicación—así como los trabajos prácticos y otras rarezas dispersas.

En la presentación del volumen se nos explicita la discusión respecto de incluir o no estas obras y la razón que llevó a finalmente incluirlas:

> Sin embargo, actuar así [considerando solo las obras exclusivamente literarias] suponía dejar a un lado una línea de desarrollo muy valiosa de la antipoesía, sin la cual su trayectoria quedaría gravemente mutilada. Convenía más tratar de reproducir estos elementos del mejor modo posible, conformándose con las limitaciones inevitables. (Binns & Echeverría, 2006, pág. XI)

De esta forma se reafirma la idea de que las producciones no exclusivamente literarias serían una prolongación de la antipoesía por otros medios, esto para los propósitos consolidar la obra de Nicanor Parra en un libro de circulación internacional, revisada, corregida y

actualizada para ser mostrada en el intento más serio de postular al autor al premio Nobel de literatura.

Niall Binns, en su participación en el prólogo del libro, bajo el título *Diez razones para leer a Nicanor Parra* respecto de *Artefactos* dirá:

> Luego, casi dos décadas después [de 1954, fecha de publicación de *Poemas y antipoemas*], las condujo a la extinción [a las vanguardias] con el *nec plus ultra* de *Artefactos*, que no era un libro, sino una caja, que no llevaba adentro poemas, sino tarjetas postales con eslógans (sic), chistes, graffitis, y que en vez de «buen» gusto pavoneaba una «vulgaridad» asombrosa. Lo había dicho Antonio Skármeta, 1968: los «alados puñetazos» de los artefactos constituían «la más incisiva vanguardia latinoamericana. Algunos bardos menores de treinta años parecen con su audacia expresiva románticos decimonónicos comparados con los artefactos». (Binns, 2014, pág. 181)

A juicio del académico la caja constituye la conclusión del proyecto vanguardista en una de sus versiones más perfectas y parafrasea el artículo publicado en febrero de 1973 en *Puro Chile*, subvirtiendo la crítica política negativa en una que eleva su valor disruptivo e indócil. Comete, eso sí, una falta al citar una crítica de Skármeta de 1968 pues, como sabemos, *Artefactos* es publicado a finales de 1972, por lo que el novelista chileno se refería a las frases sueltas, sin aun su forma gráfica y postal. En cualquier caso, no todos los días se postula al premio Nobel por lo que todo sirve para incrementar el valor del representado.

Concluye su participación en el prólogo diciendo:

> Una última razón para leer a Nicanor Parra: porque *es uno de los grandes poetas visuales de la lengua*. La exposición de sus Artefactos visuales en Madrid y luego Santiago de Chile, en el año 2001, fue la culminación de cinco décadas de investigación de las posibilidades de unir palabra e imagen, una búsqueda iniciada en 1952 cuando Parra, junto a Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn, pegaba en una calle céntrica de Santiago una especie de collage surrealista, hecho de recortes de periódicos, que bautizaban como *El Quebrantahuesos*. Las dos cajas de tarjetas postales -*Artefactos* (1972) y *Chistes par~~r~~a ~~des~~orientar a la ~~policía~~ poesía* (1983)- y una exposición conjunta con Joan Brossa, *Dir poesía/mirar poesía,* celebrada en Valencia en 1992, son otros tantos hitos en el camino que lleva a los Artefactos Visuales. (Binns & Echeverría, 2006, pág. XXXVI)

En este párrafo resume la trayectoria extraliteraria de Nicanor Parra, en que se consolida la lectura del desarrollo incremental de los elementos visuales y que, al parecer, por necesidades de la empresa, lo sindica bajo el rótulo de poeta visual. Mal que mal, el premio Nobel es de literatura y aún quedaban algunos años para que fuera reconocido con el galardón Bob Dylan.

El prólogo también nos entrega sobre *El Quebrantahuesos* la siguiente definición:

> El Quebrantahuesos, un diario mural confeccionado mediante un collage surrealista de recortes periodísticos que se exponía en el escaparate de un restaurante en el centro de Santiago. (Binns & Echeverría, 2006, pág. XLVI)

Salta a la vista la definición de *collage* surrealista. De *Artefactos* dirá:

> Con esta caja de más de doscientas tarjetas postales, el antipoeta llevaba su rupturismo a nuevos extremos: adiós al formato del libro, adiós a la autonomía del texto (acompañado por ilustraciones), adiós al desarrollo poemático y adiós definitivamente al lirismo. La agresividad llegó a su máxima concentración. […] Es la misma agresión al lector que cerró el inaugural *Advertencia al lector*, pero ahora el antipoema ha estallado y los artefactos son más bien como los fragmentos de una granada. (Binns & Echeverría, Nicanor Parra: Obras completas & algo + (1935-1972), 2006, pág. LXII)

Como es habitual, en la cita anterior, la definición del *Artefacto* es delegada a Parra en la fórmula *explosión del antipoema.* Se trata de un esfuerzo por unificar la obra de Parra en un corpus coherente, que como resultado va consolidando la transición paulatina del registro estrictamente literario con las formas que desbordan el soporte del libro. Así, unas páginas más adelante se hace un breve recuento de las instancias expositivas en que Parra muestra su producción visual, dando cuenta de la consistencia de este derrotero:

> Por otro lado, la exposición de los Artefactos visuales en Madrid y luego Santiago de Chile en el año 2001 fue la culminación de décadas de experimentación sobre las posibilidades de unir en una misma obra la palabra y la imagen. Ya en 1992, Parra había participado con Joan Brossa en *Dir poesia / mirar poesia*, una muestra organizada en Valencia para testimoniar las numerosas coincidencias entre ambos creadores. Pero las exposiciones de 2001 se hicieron a mayor escala y ante un público,

> sobre todo en Santiago, masivo. Allí se pudieron ver los célebres *Quebrantahuesos* de 1952 y una colección de bandejitas, como las usadas en las pastelerías, en las que Parra había dibujado su Hablante Lirico, un corazón bizco con brazos, piernas y paraguas, que señala hacia la derecha mientras anuncia sus advertencias y sus verdades: «HELP! / El Siglo XX y yo nos estamos muriendo / SILENCIO MIERDA! / Con 2000 años de mentira basta; RESPUESTA DEL ORÁCULO / Hagas lo que hagas te arrepentirás» (Binns & Echeverría, 2006, pág. LXXIII)

Es una enumeración en donde se hace hincapié en algunas obras a modo de ejemplificación del tenor de la propuesta, fundamentalmente desde el punto de vista del discurso. Continúa luego con pormenorizaciones de la exposición *Artefactos Visuales* de 2002 como la de la siguiente cita, en que se centra en los trabajos prácticos:

> Otra parte de la exposición, los trabajos prácticos, consistían en una yuxtaposición minimalista de títulos, eslóganes o escuetos comentarios a objetos de la cotidianidad (una balanza, una máquina de coser). Continuador de las búsquedas dadaistas y surrealistas (en la línea de la Fuente duchampiana), el antipoeta saca de sus contextos habituales y exhibe, como objetos de arte, cosas tan vistas que no se ven y que ahora, iluminadas por el texto acompañante, se cargan de sugerencias inesperadas: una bombilla rota, con sus filamentos al aire, cobra vida bajo el lema «El insecto de Edison». (Binns & Echeverría, Nicanor Parra: Obras completas & algo + (1935-1972), 2006, pág. LXXIV)

Encuentra en estas piezas referencias al surrealismo y al dadaísmo, así como a Marcel Duchamp, vínculo con el último consignada por Kay y presente como cita explicita en el trabajo de Parra en *Manuscritos* de 1975, y que es nuevamente restituida en el texto de 1994 de de Costa motivado por la exposición con Brossa *Dir poesía* de 1992, donde además está acompañada esta filiación a la del surrealismo y dadaísmo, filiación también convocada en el catálogo de Artefactos visuales de 2002.

Una filiación nueva es planteada más adelante:

> Una decisiva amplificación de los artefactos desde el plano de las tarjetas postales hasta el volumen de la tercera dimensión —la misma operación que está en la base de las instalaciones del pop-art— acontece con los objetos que Parra ha denominado trabajos prácticos o artefactos visuales, compuestos por objetos de la realidad cotidiana, ya sea en desuso —como un ejemplar de las famosas máquinas de escribir Underwood de los años treinta, las que aparecen en las oficinas de la policía en las películas de gángsteres—, por elementos de consumo masivo como una botella de Coca Cola o algunos rollos de papel higiénico que, al agregárseles un letrero, se desautomatizan, esto es, posponen su significación habitual y adquieren una vertiginosa capacidad significante que estremece la aparente solidez o impenetrabilidad del mundo convencional. (Binns & Echeverría, Nicanor Parra: Obras completas & algo + (1935-1972), 2006, pág. CIX)

La aparición del *pop-art* dentro del espectro de las relaciones de parentesco de la obra Parra, como vimos, es sugerida a partir del *Quebrantahuesos* por Valente en 1975, pero sólo vuelve

a aparecer, aunque resulte extraño, recién en 2000 en la semblanza *Nicanor Parra* de Niall Binss y no vuelve a ser explícita hasta estas Obras Completas, cuestión que puede ser explicada por la participación de éste como prologuista así como su participación en la edición del libro.

Por último, una quinta referencia explícita al campo del arte es la relación sugerida por Parra y latente desde su mención en la hilarante *Antibiografía* de 1995, con el arte conceptual pero, esta vez, se hacen ver las diferencias entre una y otra estrategia:

> Una variante de este trabajo práctico sustituye los rollos de papel higiénico por un manual soviético de marxismo leninismo. La contemplación de los trabajos prácticos no entrega como correlato una objetividad que promueva una reflexión como *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth y, en general, en el arte conceptual, sino que es una experiencia de shock en que el contacto de la letra y el objeto aludido por la letra libera energías que actualizan instantáneamente el sentido que contiene latente el objeto práctico. (Binns & Echeverría, 2006, pág. CX)

En este sentido el mecanismo descrito sería más cercano a las estrategias del surrealismo, pienso concretamente en René Magritte y la relación de las imágenes de su pintura con el título de las mismas. Eso sí, en el caso del pintor belga dicha relación configura un momento de apertura cuando no de perplejidad interpretativa, movimiento que en el caso de Parra se dirige hacia una constatación de carácter risible en el mejor de los casos, derivada de la deflación de los contextos convocados por objeto y título (tómese por caso la obra “la sagrada

familia", título de la imagen del matrimonio Menem-Bolocco). En la sección de notas, al final del voluminosos primer tomo se señala, respecto de *Artefactos*, lo siguiente:

> Retrospectivamente, los *Artefactos* aparecen como una etapa necesaria, inevitable casi, en el desarrollo de la antipoesía. El camino que esta recorre desde *Poemas y antipoemas hasta Obra gruesa* apunta desde distintos extremos hacia la definitiva disolución del sujeto lírico y la apropiación, por parte del poeta, de un lenguaje cosificado, objetual (*trouvé*), que Parra encontró primero en la poesía popular y, comprometido con los signos de su época, continuó buscando luego en el habla común, en los eslóganes publicitarios, en las consignas políticas, en los lugares comunes, etc. (Binns & Echeverría, 2006, pág. 998)

Se vuelve a reiterar que los *Artefactos* son ese lugar de tránsito lógico desde la antipoesía hacia otras formas de discurso encontrado, preexistentes. En cualquier caso, queda claro como tesis del volumen que el eje conductor es la palabra que, en definitiva, se trata de poemas por otros medios y que si bien existen movimientos del campo del arte con los que se establecen puntos de conexión, el resultado del trabajo de Parra se inscribe dentro del campo de las letras.

En una cita que viene a dejar claro este punto, el libro recoge la siguiente declaración de Ricardo Piglia:

> «Los artefactos de Parra, son a la literatura en lengua española lo que la obra de Duchamp ha sido para el arte contemporáneo» (*The Clinic*, número extraordinario

dedicado a Nicanor Parra, 21 de octubre de 2004). (Binns & Echeverría, 2006, pág. 997 )

La cuestión aquí se vuelve agudamente interesante pues es una sentencia seductora y provocadora que, tomada en serio, no resiste mucho análisis. Se trata ante todo de una declaración de intenciones o deseo, que en la práctica no se constata. Primero porque la obra de Duchamp, sus piezas más icónicas, tomemos por caso la *Fuente* de 1917 o el *Gran vidrio* producido entre 1915 y 1923 que sorprenden por lo tempranas y radicales, no son canónicas hasta entrada la década de los 60, es decir, alrededor de 40 años de desface entre su producción y consolidación. Los *Artefactos,* por su parte, son publicados a finales de 1972 y hasta la fecha de la declaración de Piglia (o incluso hasta hoy) su efecto verificable en el panorama de la poesía o de las artes visuales es menor al que propone la comparación con Duchamp. Podemos constatar que en el plano local (Chile) habría una influencia pero que no logra configurar con claridad un espacio equivalente al de los *ready-made* del francés. La verificación de la sentencia exigiría constatar que el campo de la poesía ha transformado sus reglas a imagen y semejanza a las de los *Artefactos*, cuestión de plano falsa. Ahora bien, la inclusión de esta cita tiene su explicación en el contexto de las *Obras Completas* en la medida que intenta poner de manifiesto el impacto de la obra de Parra incluso en un autor trasandino consagrado que, además, le atribuye a Parra una proeza en el campo de las letras equivalente a la de Duchamp incorporando de paso, a ese campo, las formas más excéntricas de su producción.

Lo que en 2001 se planteaba por parte de Justo Pastor Mellado como una advertencia al lector respecto de la situación disciplinar de la producción objetual de Parra, para 2006 se ha

transformado en rabioso escepticismo y decepción. De la diatriba que sostienen Justo Pastor Mellado en su crítica titulada *El refrito de Parra* he seleccionado algunos pasajes, aun cuando el artículo completo es una enumeración de las fallas y faltas de conocimiento de los códigos exhibitivos y conceptuales del campo del arte:

> En "el pago de Chile", la obra que más interés mediático ha despertado, las siluetas ahorcadas de los personajes parecen provenir de un juego escolar de recortes de personales patrios. […]. La base del éxito mediático de los trabajos visuales de Parra se basa en su propia ignorancia y en la desinformación del público. (Mellado J. P., 2006, pág. E11)

La primera aseveración con la que continuará luego pormenorizando el catastro de errores contiene el diagnóstico de la fallida propuesta de Parra. *Ingenuidad,* esa es la característica que, a juicio de Mellado, lo lleva a ignorar o despreciar la especificidad del campo al que intenta arribar pero que, por otra parte, el gran público garantiza una recepción suficientemente acrítica y deslumbrada por la trayectoria del poeta. Así, Mellado continua:

> Parra ni siquiera parece enterarse de que el espacio de artes visuales le señala un rango mínimo de exigencias formales, para no pasar por cándido.
>
> Parra no puede ser tan ingenuo, al punto de operar con esa ignorancia literalizada que no alcanza a convertirse, visualmente, en "artefacto". (Mellado J. P., 2006, pág. E11)

En efecto, a juicio del crítico la reputación del poeta en su campo especifico de proveniencia no es garantía de suficiencia respecto de sus operaciones en el campo de las artes visuales:

> La retórica del artefacto parriano no se verifica en el rigor de su resolución. Es lo que valida su lugar en la poesía chilena. Pero no han sido formalmente autorizados los traspasos automáticos entre los artefactos ya historizados y esta incompetencia curatorial. (Mellado J. P., 2006, pág. E11)

Luego se concentrará en el montaje, en los aspectos que posibilitan la legibilidad y limpieza del mensaje contenido potencialmente en sus propuestas. Así dirá:

> El montaje es museográficamente inepto. Las bases de madera mal terminadas sostienen objetos que ilustran con total literalidad unas "ocurrencias" verbales que no se comparan con el rigor que su obra poética ha adquirido.
>
> Mediante la localización de acumulaciones de cachureos en extremo denotativos, realiza inventario de lugares comunes.
>
> En un pasillo lateral, los video-artefactos no superan en términos formales las obras de video-arte de los ochenta, ya que apelan a un extraño infantilismo audiovisual que no se compadece con el estado actual del video-arte o del cortometrajismo crítico en nuestro país. Apenas para sketch. Todo es "ya hecho", y muy mal hecho, por mal citado, mal referido y mal dispuesto. Es lo que se llama un refrito de su propia incomprensión del campo plástico. (Mellado J. P., 2006, pág. E11)

El diagnóstico de Mellado es contundente, Parra desconoce los códigos del campo visual y apuesta ingenuamente a que su destacada trayectoria en el campo de la poesía, eso que en las obras completas intenta sostenerse como la deriva objetual o profundización del proyecto

antipoético, no alcanza los mínimos exigibles para una evaluación desde el exclusivo punto de vista de la visualidad, ni puesto en relación con antecedentes plásticos locales y aún más difícilmente en relación con el amplio y competitivo circuito internacional.

Marlene Gottlieb, quien tan tempranamente como en 1974 había intentado explicar el valor de los artefactos en el campo y trazar las potenciales filiaciones de los mismos con producciones límite del campo poético, en 2009 se propone reevaluar el trayecto que siguió el desarrollo de la antipoesía. Así, su interpretación de la producción parriana será la de una sistemática expansión del repertorio material y poético del campo propuesta por el autor.

> El poema, entonces, [en los *Artefactos*] se ha reducido a unos pocos versos, muchas veces los versos más memorables de un poema más largo del poeta. Además, el poema se ha vuelto objeto, un artefacto útil que sirve para comunicarse con los demás, una mercancía que convierte el valor estético en económico. Se anula el concepto de libro ya que no hay tomo ni páginas sino una caja de postales sin la posibilidad (por lo menos por parte del poeta) de ordenarlas ni incluso de asegurar que no "falte" ninguna. De hecho, la caja misma se "autodestruye" ya que cuando se hayan enviado todas las tarjetas, "desaparece" el "libro". (Gottlieb, 2009)

A su juicio los *Artefact*os supusieron la puesta en crisis del formato libro, usual soporte de la poesía que, mediante la propuesta de Parra, está tensionado por su potencial desaparición en la medida de que se acceda al uso propuesto por el autor al tomar como soporte de poesía tarjetas postales. Así mismo, esta condición material desnaturalizaría las premisas del arte como objeto inútil sustraído de los ámbitos de la circulación de las mercancías —cuestión

que, sabemos, desmienten los montos transados en el circuito internacional del arte contemporáneo, por ejemplo—.

Gottlieb luego se centra en los artefactos visuales. Sobre estos señala sus semejanzas con los *ready-made* de Duchamp precisando una diferencia en sus estrategias:

> Los *Artefactos visuales* se parecen a la técnica del *objet trouvé* y "ready-mades" de Marcel Duchamp. A un objeto común y corriente el antipoeta le coloca un letrero delante y la conjunción simbiótica de la frase y el objeto crea un poema-objeto. Esta estrategia de combinar, de acercar elementos aparentemente dispares e inverosímiles produce asociaciones insólitas. (Gottlieb, 2009)

En efecto, Parra introduce dentro del espacio de la obra un texto que, a juicio de Gottlieb, crearía asociaciones insólitas. Esta observación, por evidente que resulta, hasta el momento no había sido señalada como una distinción entre las estrategias de Parra y Duchamp. En el caso del segundo, el texto está incorporado como título y la relación entre este y el objeto, a diferencia de la propuesta de Parra, resulta muchas veces enigmática y difícil de agotar en sucesivas lecturas. Esta diferencia redunda en el disímil rendimiento comparativo de las propuestas. La de Parra se agota rápidamente, esto por cierto no es algo que podría confesar Gottlieb.

> Hasta cierto punto el artefacto anterior también había sido un arte combinatorio, pero allí la ilustración visual quedaba supeditada al texto. Aunque este artefacto-postal logró convertir el poema en objeto, no llegó a unir el objeto y el texto en una unidad

> inseparable. En los *Artefactos visuales*, la contraposición del objeto y las frases colocadas delante le da un sentido nuevo tanto al objeto como a la frase: no se puede separar la frase del objeto. (Gottlieb, 2009)

Gottlienb hace referencia a la relación de jerarquía entre texto e imagen u objeto comparando esta relación en los *Artefactos* (postales) y los *artefactos visuales*. Sostiene la académica que habría una equiparación entre estos elementos en el caso de los segundos. En efecto, el texto introduce una interpretación al objeto que lo connota. No obstante, en el caso de los artefactos, la relación de imagen y texto de las 240 tarjetas es variable y huelga pormenorizar. Por de pronto una parte importante prescinde de imagen, como es el caso de los artefactos que son la grafía de Parra despojada de otra imagen más que la letra del poeta.

Agrega luego:

> Además, por un proceso de descontextualización, el objeto se saca de su contexto cotidiano y se coloca en un pedestal –como un objeto de arte en un museo o una mercancía de consumo en un escaparate – y la frase colocada delante del objeto se convierte a la vez en el texto-título y en el anuncio, uniendo así el mundo estético académico con el comercial. (Gottlieb, 2009)

Tuvimos oportunidad de leer las impresiones del Mellado sobre el deficiente despliegue técnico en las terminaciones de estos pedestales, no ahondaremos en ello, pero téngase presente. En cualquier caso, suponiendo que ese tipo de aspectos estuviera solucionado, en sí, la operación de poner sobre pedestales objetos y espera de ello la asunción de *objetos* al

rango de arte no es siempre verdad, dependerá del contexto de recepción y, entre otros aspectos, la crítica de Mellado da cuenta de una operación no del todo exitosa. Quiero decir con esto que, el campo al cual pretende acceder/convocar la obra de Parra levanta serios reparos. Por otra parte, no queda del todo claro por qué deduce la académica la relación con el "mundo comercial".

Lo que viene a continuación es aún peor en términos de argumentación en vistas de lo que hemos podido señalar. Dice Gottlieb:

> El antipoeta simultáneamente baja el arte del Olimpo y eleva el objeto a la categoría de arte cumpliendo así lo dicho en uno de los artefactos políticos: "No se debe decir Abajo los de arriba sino Arriba los de abajo." El artefacto visual comunica un mensaje provocativo y autoevidente sin la intervención de ningún intermediario: no hace falta ni el autor ni un crítico para explicar ni elaborarlo. (Gottlieb, 2009)

El primer enunciado de la cita, puesto en relación con lo que hemos argumentado, puede ser resumido "Parra rebaja la exigencia al/del arte". El último enunciado de la cita, que en el texto de la académica parece ser un elogio, resulta, visto a la luz de lo aquí sostenido, precisamente lo contrario, una falencia insoslayable de la obra objetual de Parra. En pocas palabras, es una obra que cae en la obviedad.

De esta forma la primera década del nuevo siglo, que comenzaba alentadoramente para la obra visual de Parra a través del juicio de Mellado ya, a mediados de ésta, debe replegarse. Primero por la segunda crítica lapidaria del crítico y segundo, en una dimensión distinta, por

lo que denominamos *proyecto premio nobel*, es decir, las Obras Completas y su intento de reunir en un solo corpus consistente la producción parriana. Es así como el antipoeta se transforma en poeta visual y su obra, consecuentemente, en poesía visual, operación que lo devuelve al campo de la poesía. Mal que mal el premio Nobel al que postulará es el de literatura.

**2010**

En 2010 Matías Ayala publica *Lugar Incomodo*, en donde aborda la relación de las producciones de Nicanor Parra, Enrique Lihn y Juan Luis Martínez con el contexto político. Respecto de los *Artefactos* señala lo siguiente:

> Si bien los textos de *Emergency poems* son una continuación del trabajo anterior, los *Artefactos* lo extrema desde diferentes perspectivas, quizás hasta salirse del género poético mismo. De partida, no fueron publicados como libros, sino como una caja con algo más de 200 tarjetas postales. Los textos, por lo tanto, son cortos y la imagen juega un papel preponderante en ellos. Es posible decir —desde la tradición literaria— que se acercan a los aforismos, refranes, proverbios y algún otro tipo de forma sucinta y que, por lo mismo, estos textos muestran una relación muy fuerte con retazos de la lengua hablada (comentarios, exabruptos, chistes, clichés, garabatos, frases sin importancia), procesada por medios de comunicación (avisos económicos, titulares de noticias, lemas y discursos políticos) y escritas en lugares públicos (letreros, rayados en las paredes y los baños). (Ayala, Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez, 2010, pág. 65)

La novedad para nosotros en el texto de Ayala es que, a partir de características que en otras revisiones también son destacadas, el académico sostiene que sobrepasarían el género poético. Resulta también relevante al ser la consideración de un actor, en este caso un académico del mundo literario, que desnaturaliza la operación de ampliación del campo. Luego se detiene en la relación entre texto e imagen, valorando la colaboración entre los textos de Parra y las imágenes de Guillermo Tejeda en la articulación de un sentido que desborda la simple referencialidad de las segundas con los primeros:

> El tipo de imágenes de *Artefactos*, a su vez, muestra una procedencia heterogénea en la que cohabitan diferentes épocas, estilos, técnicas, impotencias y calidades, lo que da al texto cierta liviandad y frescura incluso hoy en día. El trabajo visual de Guillermo Tejeda, eso sí, no ilustra sencillamente al texto: no hay siempre una adecuación pasiva de la imagen con el sentido de la letra. (Ayala, Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez, 2010, pág. 65)

Finalmente, en términos de los que hemos estado pesquisando en este trabajo, es relevante el lugar que le asigna a los *Artefactos*:

> Es posible que los *Artefactos* se encuentren en el límite exterior de la poesía, si es que hubiera que encontrarles un lugar determinado en el abanico de los géneros, aunque, probablemente, esto ya no importe. De hecho, pareciera que esta fue su intención. La presentación como tarjeta postal —con el anverso en blanco para escribir en ella— apunta a eso mismo: ser un medio para la comunicación escrita a distancia, intentando romper con la inutilidad y desinterés práctico del arte que la autonomía literaria ha

> establecido en los siglos XIX y XX. (Ayala, Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez, 2010, pág. 71)

Ayala aporta con un elemento de juicio novedoso al constatar el potencial funcional del soporte del que se valen *Artefactos*, situación que pondría en crisis los postulados en torno a la inutilidad del objeto artístico. Por tanto, la dificultad de incluir los *Artefactos* en el campo de la poesía, estaría dada por le necesidad de acreditar la transformación de este, cuestión de la que, como hemos podido ver, no hay suficiente evidencia.

Su valoración respecto de la reiteración de la estrategia de los *Artefactos* en los C*histes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía* de 1983 —caja de 250 tarjetas postales, ilustradas por más de 40 artistas visuales— no es positiva, incluso sostiene que en ellos estaría contenido el síntoma de un *extravío* literario:

> El signo más claro del extravío de la literatura de Nicanor Parra son los *Chistes para despistar* (sic) *a la poesía* de 1983, en donde a partir del mismo procedimiento de *Artefactos* —pequeños textos visualizados en una caja con tarjetas postales— se logra un efecto perfectamente contrario al de su antecesor. (Ayala, Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez, 2010, pág. 76)

Respecto de esto, Ayala complementa con una cita al pie donde señala que mientras en *Artefactos* el diseño fue pensado para el formato postal, en los chistes se trata de un trabajo comisionado a artistas visuales, obras que luego son reproducidas en las tarjetas postales,

cuestión que redunda en problemas en el contraste, concretamente en la claridad y facilidad de lectura de los textos y, además, señala la abundancia de errores y erratas.

Más allá de la valoración del resultado, la operación en sí misma constituye un momento de vinculación directa con el campo de las artes visuales que, sin embargo, nace de la iniciativa de la responsable de Galería Época, Lily Ganz. Ciertamente la oportunidad tenía cierto potencial redituable como operación de posicionamiento tanto de Parra en el campo de las artes visuales como de aumento reputacional de los 40 artistas, así como de la galería. Como se constata en el texto de Ayala, el resultado de esta operación es deficitario, confuso y, aún peor, intrascendente, siendo memorables los *Artefactos* mientras que los *Chistes…* son escasamente tematizados en la bibliografía académica.

En 2010 Niall Binns en el texto *Parra y sus personajes* inscribe las cajas de postales bajo la categoría de poesía visual, repitiendo su juicio respecto de Parra como (uno de los más grandes) poeta visual sostenido en el prólogo del primer tomo de las obras completas:

> [D]espués de la incursión en la poesía visual de sus dos cajas de tarjetas postales, *Artefactos* y *Chistes par(r)a (des)orientar[sic] a la (policía) poesía* (1983), ha desarrollado una larga y riquísima colección de «artefactos visuales», que estrenó en Valencia en 1992 en una exposición compartida con Joan Brossa, y que ha llegado a su culminación en grandes muestras celebradas en España y Chile en 2000, y en la exposición *Obras Públicas* de 2006. (Binns, 2010)

En 2011 se publica *Obras Completas II*, libro que comprende la producción de Parra desde 1975 hasta 2006. En este se incluyen los *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía*:

> Diez años después de la publicación de la caja de los *Artefactos*, de 1972[…], *Chistes parra desorientar a la policía poesía* repitió la misma fórmula, si bien la iniciativa partió esta vez de Lily Ganz, responsable de Galría Época de Santiago de Chile. Fue ella quien convenció a Nicanor Parra de que un importante puñado de artistas ilustrara nuevos «artefactos» salidos de su pluma, que habrían de imprimirse, como los de 1972, en forma de tarjetas postales (de 13 x 9 cm), 250 en total, empaquetados sin orden en una caja de cartón. (Binns & Echeverría, 2011, pág. 1024)

Constatan las notas que la iniciativa de *Chistes…* proviene de la responsable de la Galería Época, cuestión que sugiere una valoración desde el campo de las artes visuales de la producción anterior de Parra, concretamente los *Artefactos*. También podemos apuntar que se trata de una operación de transferencia o intercambio del capital social entre autores además de ser un intento de consolidar a la galería en tanto que espacio de la operación. Se señala luego:

> Simultáneamente al lanzamiento de las cajas, en marzo de 1983, se celebró en la galería una exposición que reunía los originales de los dibujos correspondientes, realizados con las más variadas técnicas (acuarela, lápiz tinta, *collage*, etcétera). La impresión de las postales, cuya edición más económica —y más divulgada— era en blanco y negro, no hacía justicia a los detalles y matices de muchos de los originales; de hecho en muchas de ellas apenas se distingue la ilustración y se hace difícil leer el texto caligrafiado. (Binns & Echeverría, 2011, pág. 1027)

Si bien la exposición que muestra las versiones originales pudo ser un espacio de intercomunicación de los dos mundos, tanto del relacionado con la producción de Parra como la del arte durante la dictadura, el objeto resultante de la misma, es decir, la caja de estos nuevos artefactos, resulta parcialmente fallido al no considerarse la adaptación técnica al formato restringido de las postales obviando un aspecto fundamental: la visualidad. De esta forma, uno de los dos campos convocados queda representado insuficientemente en el objeto, anulando el efecto potencial de la operación de inscripción.

Más adelante las notas referidas a los artefactos consagran el juicio sostenido explícitamente por Niall Binns en el primer tomo de las Obras Completas, bajo la categoría de poesía visual mientras que a los artefactos visuales les asigna la categoría de poesía objetual para luego relacionarlos a los *ready-made* de Duchamp:

> Si los «artefactos» que Parra dio a conocer en 1972, en la famosa caja de postales, admiten ser contemplados, en general, como una modalidad de «poesía visual», los «artefactos visuales» o «trabajos prácticos» se encuadran más específicamente en el marco de la «poesía objetual». En cualquier caso, sus precedentes más evidentes serían los *objets trouvés* de los surrealistas y, sobre todo, los *ready-made* de Marcel Duchamp (con sus secuelas en el pop art). (Binns & Echeverría, 2011, pág. 1120)

Finalmente, para esta revisión supone una novedad un aspecto relevante contenido en las notas de las obras completas y que es la información contenida en el catálogo de la exposición conjunta con Brossa *Dir poesía/ Mirar poesía*, de 1992, en donde se rescatan las fechas de creación de los *artefactos visuales*:

> Como cabe deducir por las fechas, Parra ya realizaba «artefactos visuales» o «trabajos prácticos» (cualquiera de estos nombres conviene a este tipo de «poemas visuales») en fecha anterior a la publicación de la caja de postales titulada *Artefactos*, de 1972. De hecho, parece que el primer «trabajo práctico» ideado por Parra fue «la mamadera mortífera», en el año 1969. (Binns & Echeverría, 2011, pág. 1127)

Las fechas de realización en el contexto de las artes, ya sea poéticas o visuales, es un asunto problemático porque por una parte permite entender los contextos de producción pero, por otra parte, pone sobre el tapete el que una parte del hecho artístico ocurre en relación a unos otros que tienen acceso a la obra y establecen una valoración. En este punto, aceptando la veracidad de las fechas testimoniadas por Parra, los *artefactos visuales* sólo comienzan a existir desde el momento en que son socializados y por lo tanto potencialmente recepcionados por un aparato crítico que podrá asignarle un valor determinado. Hasta donde hemos podido constatar en esta revisión, la primera muestra a público de estas producciones ocurre en 1990 en la Estación Mapocho, sin mucho revuelo y es quizás, de manera acotada, a partir de la muestra con Joan Brossa en 1992 que comienza a tener interlocutores en la crítica.

El texto de 2012 de Leonidas Morales, *Nicanor Parra: el proyecto antipoético*, tiene el gran mérito de ir sistemáticamente contribuyendo a la comprensión paulatina de los elementos imbricados en el corpus de obra de Nicanor Parra. Toma en principio los elementos textuales de *Artefactos* y, conforme el artículo avanza, va incorporando los elementos visuales así como va estableciendo relaciones con vanguardias y antecedentes históricos, haciendo una ponderación y distinción de semejanzas y diferencias procedimentales y de propósitos.

Primero considera las operaciones textuales fundamentalmente lógicas de la antipoesía que en los *Artefactos* encontrarían su momento más marcado:

> Que este lenguaje [coprolálico] tienda a ordenarse en conjuntos sometidos a juegos lógicos, más que chocante, resulta sintomático si tenemos en cuenta que, en el desarrollo o proceso interno de la anti-poesía, los *Artefactos*, como veremos luego, ocupan un lugar catastrófico, aquel en que la anti-poesía, como discurso, se topa con sus propios límites, y en una situación así, resulta sintomática esta alianza de lógica y coprolalia: toda verdadera lucidez, y los juegos lógicos están a su servicio, ocurre siempre en los extremos, en las zonas fronterizas, que en el caso del lenguaje son las zonas de la palabra genital. (Morales L. , Nicanor Parra: el proyecto antipoetico, 2012, pág. 159)

Morales destaca el enfoque textual de *Artefactos*, caracterizándolos como procaces, lo que revela un primer nivel de los elementos en juego en la propuesta parriana. A continuación, como ya es usual en los textos que hemos revisados, busca filiaciones en las vanguardias históricas:

> Dentro de las vanguardias históricas, Parra suele destacar algunos nexos de sus prácticas provocadoras con otras similares del surrealismo. Pero hay una vanguardia que ocupa un lugar privilegiado en la trayectoria de la antipoesía, tanto en ciertos aspectos de su orientación como en el uso de determinadas formas de lenguaje. Me refiero al dadaísmo, la más radical de las vanguardias. Su postura programática es la de una negación absoluta de todo el pasado y el presente artístico, literario, poético.

> No sólo está en contra de las leyes de la lógica sino también en contra de la "belleza eterna" y, en último y en primer término, en contra del "modernismo". Los dadaístas manifiestan claramente su rechazo a la tradición del arte al decir que no "crean" obras, sino que las "fabrican" (De Micheli 155-58). (Morales L. , Nicanor Parra: el proyecto antipoetico, 2012, pág. 160)

Luego de una filiación a movimientos lo particulariza en la ya, para este momento, canónica referencia a los *ready-made* de Duchamp desde el que además proyecta una línea, también antes vista, con la posterior neovanguardia del pop art, pero centrado en la figura de Warhol:

> Duchamp extrae de la lógica de la negación de la obra de arte como "creación", una conclusión si bien inesperada, del todo coherente: toma objetos preexistentes de la vida cotidiana (una rueda de bicicleta, un urinario, etc.) y los firma para ser exhibidos como si fueran obras suyas. Son los ready made, cuya línea de continuidad directa, en la pintura, desembocará en Warhol. La anti-poesía de Parra se sitúa, no cabe duda, dentro de la esfera de la problemática del arte que encontramos en Duchamp y Warhol. Las diferencias sin embargo son también visibles. Es cierto: Parra acude al lenguaje hablado (lenguaje "ordinario"), y toma de él no sólo un tipo de sintaxis, de léxico, sino también estructuras completas, frases hechas, modismos. (Morales L. , Nicanor Parra: el proyecto antipoetico, 2012, pág. 161)

Es claro que en la cita existe una ponderación que es relevante, que no habíamos tenido oportunidad de ver antes, y es la distinción entre los elementos que Parra toma desde el habla. Así, a juicio de Morales, se trataría de una traducción de los planteamientos de Warhol al

campo de la literatura. Ahora bien, lo que resulta aún más provechoso son los hallazgos de citas concretas al dadaísmo. Como tuvimos oportunidad de revisar, anteriormente las filiaciones se trazaban a partir de semejanzas formales o programáticas, en el caso del análisis desarrollado por Morales nos pone en vista la operación de préstamos literarios, dando cuenta así, no sólo de una convergencia entre las propuestas sino también de una voluntad de interpelación. Morales señala:

> Del dadaísmo, concretamente de sus "Manifiestos", Parra extrae asimismo préstamos diversos que luego rediseña y pasan a ser elementos constitutivos de su antipoesía. Entre los préstamos, incluso frases enteras. Por ejemplo, en el "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo" de Dadá, aparece esta frase: "EL PENSAMIENTO SE FORMA EN LA BOCA" (De Micheli 305) (así, con mayúsculas). La misma frase (también con mayúscula), con el cambio irónico sólo del verbo ("se forma" por "muere"), da origen a uno de los "artefactos": "EL PENSAMIENTO / MUERE / EN LA BOCA". Del dadaísmo le viene también a Parra la tonalidad específica de un gesto: el de la provocación, constante y generalizada en la antipoesía. Provocación desde luego a la obra "creada", a las pautas o paradigmas del modernismo. (Morales L. , Nicanor Parra: el proyecto antipoetico, 2012, pág. 161)

Para enfatizar el punto rescata como antecedente de la producción parriana y la temprana filiación al dadaísmo el *Quebrantahuesos*, evidenciando su semejanza con la propuesta dadaísta de Tristan Tzara de escritura de un poema:

> Por último, los vínculos de Parra con el dadaísmo se extienden también, pero ahora bajo una forma anecdótica, al terreno de una práctica "periodística". Parra y otros dos escritores chilenos más jóvenes (Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky) hicieron, en 1952, El Quebrantahuesos. Un periódico mural exhibido en las calles del centro de Santiago. Hecho de recortes de otros periódicos, recordaba la "receta" de Tristan Tzara para escribir un "poema. (Morales L. , Nicanor Parra: el proyecto antipoetico, 2012, pág. 162)

A juicio de Morales, y como también otros autores han señalado anteriormente, los *Artefactos* son una puesta de crisis del libro:

> Pero ahora, en esta segunda etapa del proyecto antipoético, la de una negación de la negación, este soporte paradigmático de la escritura no podía escapar al "sacrificio", a la inmolación de lo negado y de su negación. Por eso mismo los Artefactos no son propiamente un libro. El libro desaparece y en su lugar tenemos una caja cuyo contenido ya no son las hojas sino tarjetas. En cada tarjeta hay escrito un breve texto: el del "artefacto". A veces el texto es un manuscrito, en otras es un texto impreso. (Morales L. , Nicanor Parra: el proyecto antipoetico, 2012, pág. 166)

En 2012 Eduardo Moga en su reseña a la publicación del segundo tomo de las obras completas de Parra señala:

> Los aforismos jocosos que recorren la obra de Parra desembocan, en la última fase de su producción, en una poesía visual muy corrosiva, cuyas primeras manifestaciones

> encontramos en *Artefactos* (1972), pero que prosigue en *Chistes para desorientar a la ~~policía~~ poesía* (1989) o en *Obras públicas*, entre muchos otros trechos de su producción. (Moga, 2012, pág. 67)

Si bien se trata de una reseña, que además se detiene en otros hitos de la trayectoria de Parra, constituye una pieza de comunicación que visibilizaría los aspectos sintetizados contenidos en las más de 2000 páginas que comprenden los dos volúmenes. En estas pocas palabras, resuelve tomar la categoría sugerida por Binns en el prólogo respecto de la incursión de Parra a los extramuros de la textualidad bajo el rótulo de poesía visual.

En 2012 Adolfo Vásquez Rocca presentaba a Nicanor Parra, en su texto *Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la Antipoesía al lenguaje del Artefacto*, de la siguiente forma:

> Nicanor Parra, nonagenario antipoeta, físico –graduado en Oxford 3 – y matemático, profesor del Instituto de Humanidades de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile y artista plástico, creador de los artefactos poéticos y trabajos prácticos – Obras públicas. (Vásquez Rocca, Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto, 2012, pág. 216)

El académico le otorga a Parra el título de artista, cuestión que representa una novedad en la presente investigación. En lo que parece ser un asunto saldado, luego vincula una vez más a Parra con los *ready made* de Duchamp:

> Así, Parra ha ensayado otras formas apelativas en sus ecopoemas, en sus chistes (para desorientar a la policía tanto como a la poesía), en sus reapropiaciones de los lenguajes de la publicidad, de la política, de las jergas al uso, que utiliza para desmontar y descentrar a través de una práctica del "ready made" y de la parodia. (Vásquez Rocca, Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto, 2012, pág. 222)

Prosigue repasando otros de los caminos más trazados, la relación de los textos de los *Artefactos* con los graffitis para luego, como es de rigor, reversionar la definición del artefacto aportada por Parra:

> Así arriba a una poesía de fórmulas o epígrafes, que llamó artefactos, suerte de hai-kus urbanos, donde la síntesis crítica y el humor paradójico se unen en imágenes contrastantes, cáusticas y novedosas. Estos artefactos son como cargas explosivas activados dentro de los edificios retóricos. (Vásquez Rocca, Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto, 2012, pág. 226)

Vásquez prosigue una trayectoria que podríamos tratar ya de canónica, esta que traza una línea de evolución y profundización del proyecto antipoético y que en sus etapas consecutivas desemboca en los *artefactos visuales* o *Trabajos prácticos*:

> La forma extrema de los artefactos son los "trabajos prácticos", conjuntos semióticos en que la imagen de éstos es sustituida por un objeto muy bien seleccionado por su

> posible simbolismo y la tarjeta por un soporte físico que forma parte de los muebles en que se colocan cosas o por una tabla adaptada para soportar el conjunto de texto verbal y objeto. El libro aquí ya ha desaparecido por completo y Parra se ha acercado más que nunca a su ideal de integrar arte y vida. (Vásquez Rocca, Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto, 2012, pág. 226)

Supone una variante no tan frecuente lo que Vásquez sostiene al final de la última cita y es la deliberada búsqueda de Parra por aunar arte y vida. Esta interpretación puede hacerse a partir de la propuesta de bajar a los poetas del olimpo y, en una interpretación gruesa, homologarla a la sentencia *arte y vida*. No obstante, la misma no es frecuente en los textos críticos o académicos sobre Parra, pues hace referencia necesariamente al contexto de origen del proyecto de unificación de arte y vida de las vanguardias históricas y, si bien, como hemos podido ver, esta relación conforme avanzamos en el tiempo se hace más recurrente y obligada, concretamente la vinculación formal o de contenido con el surrealismo o el dadaísmo, se trata de un parentesco basado en lo formal o incluso de contenido, pero acotado a las formas interiores, no así a su horizonte de realización social.

Vásquez persiste con su itinerario de premisas más o menos asentadas en torno a las obras extraliterarias de Parra, concretamente señala respecto de los *artefactos visuales*:

> Por otra parte, la propuesta parriana del "artefacto visual" consiste, en efecto, en una serie de poemas acompañados de imagen donde el eslogan publicitario, símbolo de la cultura consumista de Occidente, es vapuleado desde sus mismas raíces. (Vásquez

> Rocca, Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto, 2012, pág. 228)

Para Vásquez resulta un hecho sancionado la relación especifica de los *artefactos visuales* con la publicidad y esta, a su vez, referida a la *cultura consumista de occidente.* Nos resulta difícil vislumbrar en los artefactos visuales tal relación en la medida que su resolución técnica poco o nada tiene que ver con alguna relacionada con la publicidad, en ningún caso los textos de puño y letra de Parra puestos frente a objetos/cachureos podrían remitir a la industria publicitaria o a cualquiera de sus estrategias. Este mal entendido puede deberse a la referencia que Parra explicita respecto del contexto e influencias que lo llevan en primer término a pensar la relación del texto y la imagen, que tendría su origen en su estadía en Estados Unidos en la década de los 50'. Si esto fuera así, Vásquez cometería el error de darle más crédito al deseo de Parra que a la realidad concretada en los objetos.

En cualquier caso, Vásquez se aproxima a la pregunta de central interés para la presente investigación. Señala:

> Ahora bien en la secuencia de guiños parrianos hacia el espacio plástico, hay avances y retrocesos; hay momentos de mayor extensión problematizadora de las relaciones entre imagen y palabra; hay momentos de mayor subordinación de la imagen a la palabra. Con todo, cabe preguntarse si es legítimo considerar los "Trabajos Prácticos" de Parra como una obra que opera en las artes visuales con un estatuto propio, esto es, si Parra es o no un artista visual. (Vásquez Rocca, Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto, 2012, pág. 229)

Anuncia de este modo lo que intentará despejar en el tramo final del texto y nos ofrece las declaraciones del mismo Parra, declaraciones que pudimos ver en esta revisión cuando dedicamos algunas palabras a la *antibiografía* de 1995. Vásquez coincide en ver en Parra un interés por el campo del arte. Así, señala:

> Como es sabido Parra en el último tiempo se ha empeñado en hallar un reconocimiento como artista visual y no sólo como (anti)poeta: "¡Cómo que trate de dibujar!, yo estoy catalogado en México, por ejemplo, al nivel de Picasso. Los españoles han hecho una feroz exposición de los trabajos prácticos" ha declarado en una entrevista. (Vásquez Rocca, Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto, 2012, pág. 229)

Huelga decir que *el último tiempo* para referenciar una declaración publicada en 1995 no es precisamente exacto. No obstante, si se consideran las exposiciones de principio de los 2000 podría atenuarse la inexactitud.

Sin resolver satisfactoriamente su propia pregunta, Vásquez concluye diciendo:

> Valiéndose pues, como he señalado, del artefacto y el eslogan, Nicanor Parra presenta una nueva concepción del arte expositivo, la antiinstalación, donde muestra el debate en torno a la ciencia, la política, la religión, la sexualidad, la economía de mercado… a través de botellas, cacerolas, estatuas, falos de látex, teteras, planchas, cruces, máquinas de coser, etc. El artefacto visual apunta así, directamente, a una realidad que existía con anterioridad al objeto del que se sirve. El engendro o artefacto —el

> mismo Nicanor Parra lo ha calificado de «arma nuclear», de «chorro de palabras»— hace uso de un texto tan manido como el objeto al que acompaña, en el que la función referencial ha desaparecido. (Vásquez Rocca, Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto, 2012, pág. 231)

En un recurso más frecuente del que esperaríamos, el académico "resuelve" el problema valorativo y categorial de los objetos de Parra con un neologismo parriano. Así, mediante la categoría "antinstalación", puede burlar confrontar la propuesta de Parra con el de las artes visuales. Si bien, durante algunos segundos puede resultar verosímil fundar categorías ad hoc para la obra de Parra (aunque *antiinstalación* es una aportada por el propio Parra), resulta aún más urgente preguntarse sobre la necesidad de recurrir a éstas para escapar del problema de poner en juicio el mérito de las producciones de Nicanor Parra en el campo de las artes visuales o en el de la poesía.

En la reseña periodística de 2013 de Susana Romanos, con motivo de la exposición *Obras Públicas,* presenta de forma convincente y articulada lo que la obra de Parra no es. Contradiciendo lo postulado por Binns en el prólogo de las *Obras Completas*, señala:

> [L]a exposición nos habla de los llamados 'Trabajos prácticos', grupo de 39 objetos de desecho con leyendas en papel. Obras a menudo equivocadamente confundidas con lo que conocemos por «poesía visual» en la que la forma tiene un papel decisivo frente al texto. Los 'Trabajos prácticos' de Parra trabajan *con* y *para* la poesía, si bien no puede negarse un hilo común –la exploración de las fronteras interdisciplinares– entre ambas. (Romanos, 2013)

Romanos aventura una redefinición decidida de los *Trabajos prácticos* como una ampliación del repertorio de la poesía diferente de la categoría de *poesía visual*, justificando su sentencia en la relación de texto y objetos. Respecto del *Quebrantahuesos* dirá:

> 'El quebrantahuesos', periódico mural del año 1951(sic) y que se describe como un trabajo de poesía visual elaborada con recortes de prensa. Al estar frente a él no pude evitar recordar a William S. Burroughs y los pasajes de su libro 'La revolución electrónica' en los que habla de un mundo irreal pero a la vez real porque está sucediendo y es posible gracias al «balbuceo» de la prensa diaria. Frente a esta manipulación fragmentada, Burroughs propone una prensa clandestina que mediante la técnica del cut up (recorte) la contrarreste. Se sabe que los escritores de la generación beat, a la que Burroughs perteneció por tiempo y espacio, admiraban la obra de Parra, y dado que 'La revolución electrónica' fue publicada en 1970, las conclusiones que de ello podemos deducir son dispares pero también predecibles. Lo que sí podemos atrevernos a proponer es que su diario mural va más allá de la poesía visual al renombrar y liberar el mundo. (Romanos, 2013)

Nuevamente, y a pesar de convocar referentes literarios, ahora no una categoría sino a un autor, William S. Burroughs, sostiene que el *Quebrantahuesos* trasciende a la poesía visual y apela a una definición utópica como es la comprendida por las últimas cinco palabras de la cita. Romanos no nos entrega ninguna categoría de juicio, pero se propone desarmar la estabilización de la propuesta de Parra, sujeta más firmemente desde las *Obras Completas,* a la poesía visual. Es relevante también señalar el espacio de exhibición, es decir, la Biblioteca Nacional de España como el lugar de emplazamiento de la exposición, que necesariamente

connota lo exhibido y, sin embargo, y a pesar de esto, Romanos se manifiesta decidida a problematizar la categoría de inscripción de las piezas expuestas incluso cuando como, en el caso del *Quebrantahuesos,* se explicitaba bajo la categoría de poesía visual.

En 2014, para el centenario de Nicanor Parra se realiza la exposición *Voy & Vuelvo* en la Biblioteca Nicanor Parra de la Universidad Diego Portales. De la misma se deriva un catálogo que hemos considerado por tratarse de un texto oficial, autorizado y cercano al autor. Creemos que, por lo tanto, debería dar cuenta de ciertos consensos asentados en torno al valor y sentido de las obras producidas ya que difícilmente se arriesgará, sobre todo considerando que se trata de un autor de 100 años, a desestabilizar la interpretación en torno a su trayectoria y el valor específico de cada una de sus piezas. Del catálogo de la exposición rescatamos algunos fragmentos. Los primeros corresponden a las palabras iniciales de Ignacio Echeverría:

> Bajo este nombre [Obras Públicas] cabe referirse a un conjunto heterogéneo de materiales que incluye, en muy primer término, los llamados "*trabajos prácticos*" o "*artefactos visuales*", cuyas primeras muestras remontan a medio siglo atrás. Antes aún, sin embargo, en fecha tan temprana como 1952, Parra había comenzado ya a explorar atrevidamente "las intersecciones de la imagen con palabra", y había impulsado junto a un puñado de jóvenes seguidores el Quebrantahuesos, un periódico mural de contenidos satíricos. Más tardíamente, ya en la década de los setenta y de los noventa, respectivamente, surgieron las Tablitas de Isla Negra y las Bandejitas de La Reyna, nuevas modalidades de una experimentación con los soportes del poema y

> su potenciación a través de su visualidad que no ha cesado de dar lugar, hasta hoy mismo, a continuas búsquedas y ocurrencias. (Echeverría, 2014, pág. 9)

Echeverría conoce a Parra en 1999 de visita en la casa de Las Cruces junto a Roberto Bolaño. En 2013 oficia de comisario de la exposición *Obras públicas* presentada en la Biblioteca Nacional de España. A juicio del crítico literario catalán *El Quebrantahuesos* habría sido un diario mural satírico, así como sus producciones expanden el repertorio de la poesía. Es en este punto es evidente la inscripción de la producción de Parra en el campo de las letras, reflejado en la exclusividad de la realización de sus exposiciones en espacios vinculados a ese campo, como bibliotecas que acogen sus obras o con exposiciones en espacios no especializados o exclusivos de la visualidad como Fundación Telefónica o el CCPLM

> Por un lado [esta exposición], recoge —desde los ejemplares conservados de Quebrantahuesos hasta la gran instalación titulada El pago de Chile, que tanta polémica despertó en su primera exhibición en Santiago, en 2006— las principales etapas y direcciones en que se ha venido desarrollando la trayectoria de Parra como poeta visual. Ésta conoció un decisivo impulso hacia finales de los años sesenta, momento en que, consolidado ya el rumbo de la antipoesía, se produjo —por decirlo con expresión del mismo Parra— "*la explosión del antipoema*", patente ya en la célebre caja de tarjetas postales publicada en 1972 bajo el título Artefactos, cuyo contenido se exhibe íntegramente. (Echeverría, 2014, pág. 9)

Luego Echeverría consolida la tesis de inscripción de las producciones extraliterarias de Parra en la categoría de poesía visual y de su autor con un desarrollo como poeta visual.

En las siguientes páginas se desarrolla una suerte de biografía que repasa los hitos más relevantes en la producción del antipoeta. En esta sección se refuerzan las tendencias que hemos ido descifrando respecto de Parra. Aparece como es esperable la definición de los artefactos como explosión de la antipoesía, sentencia que enmarca la lectura de las sucesivas derivas hacia la visualidad que las anclan al campo literario poético:

> Para Nicanor Parra, los Artefactos son el resultado de "*la explosión del antipoema*". A partir de ellos empieza trabajar sistemáticamente con la visualidad, interesado cada vez más en que los poemas "*se vean*". Por los años en que se publica la caja con postales, Parra comienza a ensayar los primeros "*trabajos prácticos*", y poco después trabaja en las "*Tablitas de Isla Negra*", experimentando continuamente con nuevos soportes e indagando en la dimensión óptica de los textos. En esta dirección, avanza resueltamente en las siguientes décadas. En los noventa, empieza a realizar las llamadas "*Bandejitas de La Reina*" y a exponer algunos de sus trabajos con objetos. (UDP, 2014, pág. 22)

Más adelante se problematiza la afirmación grandilocuente de Piglia quien sostenía que *Artefactos* de Parra eran a la literatura como la obra de Duchamp al arte contemporáneo, sosteniendo que, la particularidad radical de la propuesta de Parra es, en definitiva, la orientación de su operación hacia el campo de la poesía:

> "*Los artefactos de Parra*", ha dicho Ricardo Piglia, "*son a la literatura en lengua española lo que la obra de Duchamp ha sido para el arte contemporáneo*." Palabras

> que no deben inducir a error sobre el sentido de la operación de Parra, quien, si bien comparte con Duchamp la irreverencia, el sentido lúdico, el rechazo de la artisticidad, apunta siempre, en última instancia, en dirección al lenguaje, y a los modos en que es posible hacer surgir inesperados chispazos del encuentro de una palabra y una imagen. (UDP, 2014, pág. 22)

Esta forma de encausar y circunscribir la obra de Parra parece ser una forma de protegerla de los juicios más críticos respecto del rendimiento de sus operaciones cuando se hallan desprovistas del halo de la poesía, donde la reputación y peso específico del antipoeta en el campo literario decrece al avanzar en el campo de las artes visuales, evidenciándose como un productor más, incluso, como pudimos ver en el juicio de Mellado, un productor deficitario e ingenuo en el manejo de los códigos específicos del campo.

Luego esta versión oficial de la obra de Parra se referirá al *Quebrantahuesos*, señalando lo siguiente:

> Además de un episodio fundamental en la trayectoria de Nicanor Parra, El Quebrantahuesos constituye un hito en el ámbito tanto de la poesía como de las artes visuales en Chile. Los nueve ejemplares que se conservan fueron reproducidos en el único número de una revista mítica, Manuscritos (1975), que ocupa un destacado lugar dentro del supuesto *"apagón cultural"* que en Chile desencadenó al golpe militar del 11 de septiembre de 1973. (UDP, 2014, pág. 43)

Esta cita muestra la voluntad de situar al *Quebrantahuesos* en un lugar privilegiado para los campos de las artes visuales como de la poesía, tesis de Ronald Kay articulada mediante revista *Manuscritos* y luego refrendada por Mellado.

Al momento de abordar los *Artefactos*, el texto muestra el lugar que van a ocupar en la producción de Parra, señalando lo siguiente:

> Los Artefactos de 1972 constituyen una etapa decisiva en el desarrollo de la antipoesía, por cuanto jalonan su resuelta aunque nunca completa decantación hacia la visualidad. Suponen un puente entre el antecedente remoto de El Quebrantahuesos y los «trabajos prácticos» con los que Parra comenzó a experimentar por esas mismas fechas. En su gestación intervienen elementos tan presentes en la experiencia cotidiana como el lenguaje de la publicidad y los grafitis callejeros, y la sensibilidad por lo popular junto con un certero sentido de la vanguardia. (UDP, 2014, pág. 49)

Lo primero que resulta destacable es la confesión de la incompletitud en cuanto al posicionamiento respecto de la visualidad de la obra de Parra. Así también, sostiene que *Artefactos* serían un eslabón entre el *Quebrantahuesos* y los *Artefactos Visuales*. Esto es discutible en la medida que supone ponderar la relevancia de los componentes visuales y textuales, pero aún más, no necesariamente este criterio de valoración es del todo suficiente para establecer la pertenencia o cercanía de unas u otras producciones al campo de las artes visuales. Por de pronto el *Quebrantahuesos* en términos procedimentales de construcción muestra una clara semejanza con la proposición de Tristan Tzara para escribir un poema. Pero no es sólo un collage de textos provenientes de periódicos, es además una intervención

en la vía pública, con un potencial componente performático. En comparación con los *Artefactos*, parece tener más elementos que lo sitúan en el espacio de las artes visuales y, sin embargo, el texto propone una línea de creciente acercamiento a la visualidad donde el punto cúlmine se encontraría en los *Artefactos Visuales* que, por otra parte, el mismo texto anteriormente intentaba proteger del escrutinio exclusivo de sus méritos en este campo, posiblemente por su debilidad comparativa puestos en relación con obras afines.

Así, unas páginas más adelante, el texto reitera esta precaución:

> Los precedentes más evidentes de los trabajo(sic) prácticos serían los objets trouvés de los surrealistas y, sobre todo, los ready-made de Marcel Duchamp (con sus secuelas en el pop art), **de los que se diferencian, sin embargo, por el papel determinante que en ellos juegan la palabra y por los filos críticos que asoman por debajo de su efecto humorístico**. [Las negritas son mías] (UDP, 2014, pág. 55)

Es interesante y audaz la aseveración final que la diferencia estaría en los *filos críticos que se asomen detrás del humorismo* de los *Artefactos Visuales*. Primero porque es desconocer que los *ready-made* también suscitan un sentido de lo humorístico sólo que, unos 50 años antes de que Parra ensaye los suyos. Además, por otra parte, el argumento anteriormente sostenido sobre el rol del texto es igualmente falso, en la medida que en los *ready-made* el texto es fundamental para tensionar la propuesta objetual y suspender al objeto en un enigma o proponer un chiste. Un caso que puede ser puesto en vista es la obra L.H.O.O.Q. de 1919 de Marcel Duchamp, obra que muestra una reproducción de la Mona Lisa intervenida con lápiz el que le dibuja un bigote y una perilla, imagen rotulada debajo con la sigla L.H.O.O.Q.

cuya homofonía en la lectura en francés es similar a decir *Ella tiene el culo caliente.* Esto, por cierto, no es sólo un chiste, es radicalmente atentatorio contra una imagen canónica del arte occidental y que viene a mostrar las intenciones y conciencia de Duchamp de arremeter contra esa tradición, cuestión que difícilmente consigue Nicanor Parra en cualquiera de sus *Artefactos Visuales.*

Este mismo año es publicado *Parra el semionauta (itinerarios en el paisaje de los signos)* de la académica Mª Ángeles Pérez López. Comienza señalando sobre los *Artefactos*:

> Si a partir de 1954 con la publicación de *Poemas y antipoemas*, el antipoema vendría a ser la contracara del poema, su reescritura en términos paródicos, de su explosión se deriva el artefacto: una forma mínima de gran potencia, próxima al chiste. (Pérez López, 2014, pág. 43)

Lo hemos leído en innumerables ocasiones, la referencia a la explosión del antipoema como génesis del artefacto.

> Los artefactos, que resultan de la explosión del antipoema según una conocida afirmación de Parra, producen además la implosión del objeto libro al aparecer en 1972 como libro objeto en una caja de cartón que reunía 242 tarjetas postales ilustradas por Juan Guillermo Tejeda, quien ha indicado que compuso el texto utilizando cuatro técnicas principales: la composición tipográfica con algún elemento ornamental o de recuadro, el collage, el dibujo y la reutilización de imágenes antiguas (grabados principalmente). El resto presentaba solo la caligrafía original del antipoeta

> (Tejeda, 2012). El impacto de la propuesta en la desarticulación del libro como tótem de la era de Gutenberg ha sido profusamente señalado por la crítica, y el propio Tejeda ironiza afirmando que "la poesía y la gráfica unidas jamás serán vencidas"3 (2012: 27). (Pérez López, 2014, pág. 44)

*La conocida afirmación* de Parra está fechada en 1970, *Nicanor Parra, un ejercicio respiratorio* entrevista realizada por Alfonso Calderón publicada en revista Aisthesis 5. Y hace referencia a los textos breves. En muchos casos no es tan clara la distinción en la atribución de esta sentencia a los textos desprovistos de imagen o a la versión postal realizada por Tejeda. En el texto de Pérez se consigna esta paulatina complejización hasta su versión más objetual. Llegado este punto es también acreditada la crisis del formato libro mediante la inscripción de los textos en tarjetas postales y aún más interesante es la sistematización de las variantes de las intervenciones que Tejeda hace de los textos originales.

Pérez luego dedica parte importante del texto a recorrer y pormenorizar las exposiciones de Parra. La novedad radica en el repertorio analítico que ocupa para intentar descifrar las operaciones comprometidas en la propuesta parriana:

> En cuanto a la exposición *Obras públicas. Ver parra creer*, además de los formatos ya señalados, incluía escritura sobre muros, gigantografías (los llamados "medios masivos de comunicación") y videoartefactos, serie inédita de vídeos realizados sobre textos ilustrados de Parra, que fueron presentados en pantallas junto a otras piezas de poesía visual. A modo de "artefactos dramáticos", se trata de cortometrajes de mínima duración realizados, en su mayor parte, a partir de los artefactos del autor. En ellos se

> hace especialmente palpable el llamado giro icónico (Mitchell, 1994) o visual (Rodríguez de la Flor, 2011) tanto para la reciente producción cultural como literaria en sentido más estricto, en la que pueden percibirse señales del declive de la lecto-escritura a favor de la velocidad e inestabilidad acerca de su sentido con que la imagen se manifiesta. Como ha advertido José Luis Brea en su ensayo Las tres eras de la imagen (2010), en la actual "era de la (re)productibilidad electrónica"7 (75-76), asistimos a la emergencia de la cultura visual entendida como "el universo lógico de las posibles formas de producir significado cultural a través de las imágenes y su circulación pública" (114). (Pérez López, 2014, pág. 47)

Aparecen los nombres de Mitchell y Brea, el primero teórico de la imagen que sostiene la transformación radical de la preponderancia de la imagen afirmando la irrupción de lo que él denomina el *giro pictorial*, comparable a la revolución que supuso a principios del siglo XX el giro lingüístico de la mano de Wittgenstein y Saussure, esta vez por la acreditación de la preponderancia en la comunicación de la participación de la imagen. Brea, por su parte, referente conceptual de la teoría de los nuevos medios y de la transformación ontológica de las categorías antes analógicas. Al convocar a estos teóricos denota un esfuerzo por reencuadrar el problema de estas producciones, fundamentalmente agudizada por la incorporación de nuevos medios durante la exposición de 2006 en el CCPLM.

> Si en los *Artefactos* del 72 ya se percibía en Parra el giro hacia lo visual, esa mutación visual del pensamiento que generaría una categoría nueva, la del *lectoespectador*¸ es decir, el "receptor de una forma artística compuesta de texto más imagen" (Mora, 2012: 19) –puesto que la mutación del paradigma supondría el paso de la letra a la imagen o de la écfrasis al interfaz, en una fase de transformación que implica un tipo

> de comunicación mixta–, los "trabajos prácticos" recorren ese camino apostando por el nomadismo contemporáneo como cualidad central (Maffesoli, 2004). (Pérez López, 2014, pág. 50)

Pérez arriba a la problemática central que hemos venido intentando dilucidar, la pertenencia a uno u otro campo y las razones de esta pertenencia/impertinencia a ellos. Lo plantea de la siguiente manera:

> Tanto si intentamos aprehender el proyecto antimuseístico del lado de la poética como del lado del arte, tropezamos con dificultades severas: en Parra necesitamos mirar la pieza y a la trayectoria, en una formulación que corresponde al arte conceptual y ha sido desarrollada de modo muy relevante por Nicolas Bourriaud, al que volveremos en breve. (Pérez López, 2014, pág. 51)

Tal parece que, a juicio de Pérez, tanto las propuestas más literarias como las tendientes al ámbito de la visualidad son integradas en un solo corpus. Esto es en sí mismo una novedad, usualmente analizadas y separadas, a veces incluso estos aspectos constituyentes dentro de una misma obra —piénsese en las desagregaciones al momento de valorar *Artefactos* por sus cualidades exclusivamente textuales—, conseguirían, a juicio de Pérez, determinarse mutuamente y por tanto volverse indisociables. De ahí la calificación de *dificultad severa* al intento de delimitar el campo de pertinencia de la producción parriana.

> La reutilización de escritos parrianos en contextos nuevos es uno de sus aspectos constantes, que en su momento abordé como forma autotextual (2001) a través o bien

> de autocitas o citas literales parciales, o bien de variantes o citas referenciales parciales, pero la atención a esos desplazamientos desde categorías del arte contemporáneo –en particular lo *radicante* en tanto que aquello que propone un sujeto nómada, el que insiste *en el itinerario,* en el recorrido– permite pensar la producción parriana en la era de la globalización, lo que nos estaría llevando a encrucijadas epistemológicas capitales, porque puede ser leída a la luz de las nuevas categorías críticas, de las que visibiliza sus posibilidades al aportar espacios (anti)poéticos inéditos. (Pérez López, 2014, pág. 52)

Concluye su texto con cierta desmesurada admiración. Lo de Parra, observado desde el estricto campo de las artes visuales, sin los efluvios de su trayectoria poética, y ahí radica la dificultad aparentemente, no es sostenible por innumerables problemas técnicos, materiales, de factura, curatoriales, instalativos y, fundamentalmente, por carecer de circulación y valoración en el campo al cual se le pretende arrimar. El argumento o la sospecha estaría en su condición paradojal intrínseca, fundadora de una nueva categoría en paralelo al del circuito del arte, pero esto, por interesante y provocador que parezca no es posible sin la validación de un campo suficiente en volumen y prestigio. En el caso de Parra es claro que su trayectoria y reputación en el campo literario subsidia esta fantasmagoría, este anhelo legítimo pero improbable de protagonizar su propia categoría.

Este mismo año Gabriel Villaroel examina con detención la contribución visual y coautoral de Tejeda extrañamente poco referido a los *Artefactos* como hace notar en su texto *Ironía y descentramiento en los Artefactos de Nicanor Parra y Guillermo Tejeda*

> […]el carácter fragmentario de las frases de Parra les permite eludir una contextualización específica de sujeto o discurso. Pese a que esta tendencia dialógica de los *Artefactos* se ha observado copiosamente, rara vez se le presta atención a un descentramiento fundamental de la colección: las ilustraciones de Guillermo Tejeda. (Villaroel, 2014, pág. 114)

Este reparo es crucial, pues implica que la propuesta de Parra es, en estricto rigor, el resultado de una colaboración equitativa donde el resultado final es deudor de ambos autores. En lo que a nosotros compete, las preguntas inmediatas son respecto de la autoría y, a continuación, el mérito de Nicanor Parra en el resultado final. El proceso de elaboración de los mismos contempló en primer término una delegación al editor de buscar la forma de materializar visualmente las frases aportadas por Parra. Finalmente es el criterio de Guillermo Tejeda el que le da forma a la relación y distribución del texto con la imagen en el plano. Así también recoge Villarroel:

> Tejeda declara (según notas de Binns, 2006, p. 985) que tuvo completa libertad durante su labor y se valió del collage y dibujos propios para ilustrar los artefactos del poeta. Cuenta que las frases no paraban de llegar, y en cierto momento se sintió desbordado, de manera que convino con Santa María que los últimos artefactos se imprimirían sin arte, únicamente en la letra del Parra. El producto final fueron 242 postales. (Villaroel, 2014, pág. 115)

El texto de Villarroel se hace cargo de una omisión importante a la vez que sintomática de la subordinación de la imagen a la palabra de Parra, mostrando él, Villarroel, la tendencia a

realizar un análisis separado y prescindente del aspecto visual de los *Artefactos*, centrándose en el elemento textual y aún más, estrictamente discursivo sin reparar en, por ejemplo, la diagramación o utilización de tipografías específicas que informan y singularizan el carácter del texto.

> Así como Parra utiliza referentes populares en sus frases, Tejeda hace con frecuencia uso del *collage*. Con esta técnica continúa el proyecto de "reciclar" y reelaborar elementos previamente existentes (sean recortes de revistas, ilustraciones o tipografías reconocidas) para remitirse al bagaje cultural del lector y sugerirle nuevos modos de interpretación. (Villaroel, 2014, pág. 118)

Villarroel emparenta y homologa dos elementos presentes en la estrategia de construcción de *Artefactos*. El collage sería una forma posible de equivalencia a la utilización del discurso popular por parte de Parra, en tanto que suma de elementos dados, preexistentes, combinados en una nueva disposición desprovistos de su contexto absoluto de origen, pero portador de algunas pistas en su nueva configuración.

También respecto de *artefactos,* Leonidas Morales en su artículo de 2015 *Subversión y espectáculo: la antipoesía de Nicanor Parra* identifica un camino que habría abierto la publicación:

> Este modo de composición, de "hacer" un libro, preside de alguna manera la composición de sus libros "posmodernos". Ya no estamos pues en la época del libro

> de campo interiormente delimitado y sometido a una determinada identidad. Ese libro asiste a su muerte simbólica con los *Artefactos*. (Morales L. , 2015, pág. 41)

A juicio de Morales *Artefactos* marca un punto de inflexión en la concepción de Parra del libro. Esto se irá profundizando en el artículo

> Un **libro** anterior [a *Hojas de Parra* (1985)] del período posmoderno, también portador de claves de comprensión crítica con una gran proyección más allá de sí mismo (hablo de las obras posteriores), es de 1983: *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía**. Si bien el **libro** se publica en 1983, el material que recoge corresponde a una muestra del año anterior, en la Galería Época, de cajas con tarjetas postales, por iniciativa de Lily Ganz, responsable de la Galería. La iniciativa se hacía cargo, en términos de una conmemoración, de los diez años transcurridos desde la publicación de los *Artefactos* (1972). […]. El "**libro**" que las reúne nos permite aislar nuevos rasgos de la específica modalidad posmoderna de la antipoesía. Ellos comprometen esta vez no a la composición de los libros en cuanto reunión de textos como partes suyas, sino a la composición del *discurso* que atraviesa los textos. [Las negritas son mías] (Morales L. , 2015, pág. 42)

Hay dos aspectos a considerar. El primero es la nota al pie asociado a los *Chistes*… que señala: *Este libro recoge el material de una "exposición" de tarjetas de Parra ilustradas por numerosos artistas chilenos*. Las comillas en *exposición* problematizan la naturaleza de la muestra. Situación de entrecomillado que se reitera en el caso de la definición de "libro" para los *Chistes*…. Si bien queda claro que lo que está en cuestión es la completa concordancia entre la categoría "libro" y el objeto que designa, no está claro qué categoría le resulta propia.

El segundo aspecto a considerar es que, en la cita, en dos oportunidades anteriores los *Chistes…* son referidos como libros, sin comillas, para en la tercera oportunidad poner en cuestión la categoría.

En un contrapunto a lo que hemos tenido oportunidad de ver en esta revisión, Morales pone en relación tanto *Artefactos* como los *Chistes….* Al respecto señala:

> Los *Artefactos* de 1972 son, en este sentido, un punto de partida. Representan, dijimos, dentro del proceso del que forman parte, el "fin" del libro como soporte clásico de la poesía. Agreguemos aquí: representan el fin simbólico de los privilegios de la palabra. La palabra, en ellos, comparte su espacio con lo visual, quiero decir, con la imagen visual. […]
>
> En los *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía* la imagen visual funcionaba como una "ilustración" del texto. Es decir, dentro de sus relaciones significantes de dependencia mutua, el texto seguía ocupando una cierta posición de preeminencia. La imagen ilustraba al texto, lo leía y lo traducía en términos de visualidad. (Morales L. , 2015, pág. 46)

Por lo pronto los *Artefactos*, a juicio de Morales, implican el fin del libro como soporte de poesía, cuestión que en el caso de la producción de Parra es discutible, pues incluso el mismo Morales menciona alguna de sus publicaciones durante los años 80' aun en el formato libro tradicional. Ahora bien, en otro sentido, *Artefactos* marcan un primer antecedente suficientemente difundido y editado en un número considerable —a diferencia del

*Quebrantahuesos*, producción anterior, pero que vuelve a ser visible en 1975 mediante al rescate de Kay en revista *Manuscritos*—.

> Poco a poco, en las producciones siguientes de Parra, texto y dibujo experimentarán tres grandes transformaciones. Una: abandonan el espacio impreso de la tarjeta postal. Dos: el dibujo es reemplazado por un objeto de la realidad exterior, del mundo cotidiano: una mamadera, un huevo, unas planchas antiguas, etc. Tres: del espacio impreso de la tarjeta postal pasan necesariamente al espacio público de las exposiciones de arte. El texto reduce su extensión y adopta una forma similar a la del título de un cuadro, de una pintura: una palabra, una frase de mayor o menor extensión. (Morales L. , 2015, pág. 46)

Habrá que decir que está por demostrarse a qué exposiciones de arte se refiere el autor pues, como lo hemos planteado con anterioridad la obra de Parra se exhibió en espacios multipropósitos, como el CCPLM o en Fundación Telefónica, espacios no definidos exclusivamente para el arte visual.

Respecto de los *trabajos prácticos* señala Morales:

> Las relaciones de preeminencia interna aquí se invierten: el objeto visual se impone en un plano de exposición mayor, mientras el texto reduce su extensión y acaba siendo una "ilustración" verbal irónica o cómica de la imagen visual. De todos modos el juego significante entre ambos planos se mantiene. El procedimiento de inversión de inmediato evoca su origen: su genealogía conduce evidentemente a Duchamp. La

> renuncia total de la poesía y del arte a sus viejas autonomías, que eran las autonomías de sus reductos imaginarios, y su apertura a la materialidad de los objetos de la realidad cotidiana, del mundo exterior (donde la palabra es uno más de ellos), y a la producción artística de otras relaciones significantes. Así fue sucediendo en la producción posmoderna de Parra desde temprano. El producto de las nuevas prácticas artísticas fue ordenándose en conjuntos que se exponían al público con nombres diversos: "Ejercicios prácticos", "Artefactos visuales", "Obras públicas". (Morales L. , 2015, pág. 47)

A juico de Morales la trayectoria desde los *Artefactos* hasta los *trabajos prácticos* se definiría por su avance hacia la preponderancia del componente visual/objetual en la diada texto/imagen. Como antecedente una vez más es sindicado Marcel Duchamp, pero se toma la habitual precaución de no dejar a estos objetos compartir el mismo espacio o campo que los del francés, con el resquicio de establecerles una categoría no suficientemente explicitada, pero, en cualquier caso, distinta.

Pilar García por su parte sostiene en su artículo de 2015 *Escenas de lenguaje en la obra de Nicanor Parra* una situación en esta misma línea:

> Los artefactos, en la disolución no solo del poema –en la visualidad– sino del libro, como señala Leonidas Morales, muestran esta condición de novedad, inscrita en la práctica antipoética; en la cuestión de los enunciados de discurso en el uso del poema (verso libre como frase hecha, por ejemplo). En tal sentido, el poema, es un constructo de lenguaje pero de carácter objetual; el poema adviene objeto y se instala como

> indicio y señalización de una nueva condición de producción y de lectura. (García, 2015, pág. 75)

Los *Artefactos* y las producciones de carácter objetual son proposiciones leídas e interpretadas dentro del campo de la poesía. Su lectura e interpretación exige la fundación de un nuevo estatuto, provisionalmente llamado "antipoético" que finalmente redunda en la ampliación del repertorio poético.

Es claro que la década de los 2010 tiene una relación interesante entre los textos que la componen cuya característica marcadamente es la de abordar las obras visuales de Parra proponiendo categorías *ad hoc* de las cuales sólo éste participaría y que podríamos llamar el *antiarte,* categorías presentes durante la década en *Práctica antipoética (*García, 2015), *nuevas prácticas artísticas* (Morales, 2015), proyecto *antimuseístico* (Pérez López, 2014), *antiinstalación* (Vásquez Rocca, 2012).

## III. JUAN LUIS MARTÍNEZ NARRADO

En este capítulo nos concentraremos en la revisión de las publicaciones referidas a las producciones usualmente catalogadas como literarias[9] de Juan Luis Martínez, a saber: *La nueva novela* (1977), *La poesía chilena* (1978) y las publicaciones póstumas *Poemas del otro* (2003), *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (2012).

La revisión de los textos y su análisis se desplegará en orden cronológico y consecuentemente se ha dividido por décadas. Esto permita ver en el capítulo la incremental problematización de la obra de Martínez en el tiempo, siendo la década de los 2010 donde se publican mayor cantidad de textos en torno a la obra de Martínez. Sin duda este aumento se relaciona con dos aspectos. El primero tiene que ver con la publicación de dos obras póstumas que vienen a complejizar la comprensión del proyecto autoral de Martínez y el segundo aspecto, derivado de este, se relaciona con el descubrimiento imprevisto sobre *Poemas del otro* como caso de apropiación/traducción no referenciada por parte de Juan Luis Martínez de la obra *Silence et sa brisure* (1976) del poeta suizo catalán Juan Luis Martinez. Esta operación densifica los significados manifiestos de la primera obra publicada en vida y exige nuevas aproximaciones al corpus total.

### 1970

Ignacio Valente tempranamente aparecida *La nueva novela*, hace la presentación en sociedad de la primera obra de Juan Luis Martínez:

[9] En la página juanluismartinez.cl, a cargo de la fundación Juan Luis Martínez encontraremos prácticamente la totalidad de las obras aquí pesquisadas bajo la categoría de *obra literaria*. No se encuentra *El poeta anónimo* y esto probablemente obedezca a razones de los derechos de reproducción de la obra al haber sido publicada por Editorial Cosac Naify ni *Poemas del otro* de editorial UDP.

> Tan experimental es esta extraña obra, en su exploración de los límites del lenguaje, que resulta incluso problemático llamarla poesía, en el sentido habitual del género. (Valente, La poesía experimental de J. L. Martínez, 1977, pág. 3)

Concedámosle el mérito de, primero, reseñarla y, luego, considerarla como un objeto susceptible de ser tematizado desde el campo en el que él ejerce. Como es claro en la cita, haciendo todas las consideraciones y atenuantes del caso, intenta incorporar la producción al campo.

Reconocerá además una filiación formal entre la propuesta de Martínez y del delfín de la poesía chilena, a juicio del crítico, Raúl Zurita. Incluso intenta una corrección de su propio juicio anterior, al sugerir tímidamente como una influencia o antecedente de Zurita la obra de Martínez.

> En ese entonces lo califiqué yo [a Zurita] como un explorador solitario en este curioso y difícil camino. Pues bien, Zurita no está solo; le acompaña Martínez, quien, al decir de quienes conocen a ambos, incluso le precedió y le influyo en esta búsqueda. (Valente, La poesía experimental de J. L. Martínez, 1977, pág. 3)

Finalmente terminará por defender la valía de la propuesta de Martínez como poesía y no sólo eso, sino además buena poesía:

> Aún para quienes discutan la propiedad da sus experimentaciones, esta es buena poesía a secas. (Valente, La poesía experimental de J. L. Martínez, 1977, pág. 3)

No habrá mayores referencias a la obra de Martínez durante esa década y tendremos que esperar hasta mediados de la década de los 80' para que vuelva a ser emprendida la tarea de decir algo más sobre *La nueva novela.*

**1980**

En 1985 Enrique Lihn en el texto titulado *Juan Luis Martínez, La nueva novela* aparecido en el número 1 de la revista El Espíritu del Valle dirá lo siguiente:

> Este es un libro de recortes y montajes, de frases y figuras que se correlacionan. Un libro que se inscribió en 1977 y ahora en 1985, *indudablemente como un acto poético marginal,* rompiera o no todas las formas tradicionales de la poesía en Chile, fundador de una mirada, *proponiendo un lenguaje, cuyo trasfondo tenía la validez de una negación profunda*. [En cursivas en el original] (Lihn, 1997, pág. 177)

Lihn, como una de las figuras centrales en la articulación de la neovanguardia en Chile, cuestión acreditada por su rol como miembro del departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, consigna la propuesta de Martínez como un *acto poético marginal*, consistente en retar las definiciones del campo. Es decir, no es tanto un libro como el efecto de su publicación en el campo y su relación agonal con el mismo, que Lihn define como una *negación profunda.* Aquí cabría entregar elementos contextuales para situar la afirmación de Lihn. En efecto, uno de los aspectos recurrentes en los análisis de la obra de Martínez es la crisis de la noción de autor, mediante operaciones que van desde la tachadura de su nombre en las publicaciones hasta la incorporación de fragmentos de obras ajenas no referenciadas, ensambladas y rearticuladas en sus libros. Cuestión aún más acusada en un campo definido

hasta el momento de publicación de *La nueva novela* por nombres tutelares, algunos ya fallecidos y otros en actividad. Respecto de los muertos se hará cargo explícitamente mediante el objeto llamado *La poesía chilena* (1978), objeto con carga mortuoria al contener, por ejemplo, los certificados de defunción de Huidobro, Mistral, de Rokha, y Neruda. Respecto de los vivos, fundamentalmente Nicanor Parra, extremará la búsqueda de un repertorio que trascienda la poesía incluso en sus desarrollos más radicales como *Artefactos* (1972), incorporando en su obra objetos, imágenes de diferentes procedencias y una serie de citas no referenciadas. Sin embargo, y a pesar de estas operaciones, habrá que confirma el calificativo de *marginal* para el momento de la publicación de Lihn, y de ellos da cuenta el hecho de tratarse de la segunda referencia a la obra en esta lista.

En una breve mención a Martínez contenida en la reseña al volumen compilatorio *Poets of Chile. A Bilingual Anthology (1965-1985)* de Steve F. White, Hugo Montes señalaba:

> En general, cabe sólo elogiar el criterio de la selección, rigurosa a la vez que representativa. Quizás se pueda discutir la inclusión de la prosa de Juan Luis Martínez, ciertamente importante por su libro "La nueva novela", abridor de caminos literarios antes que obra escritamente (sic) poética. (Montes, 1986, pág. 237)

El Juicio de Montes abre un ámbito de sospecha sobre la obra de Martínez y su valor "escritamente/estrictamente" poético. Primero se contrapone al juicio de Valente, además, por cierto, del criterio del editor Steve F. White quien incluye en una antología de poesía chilena "la prosa" de Martínez. Pero además pone de manifiesto que no es del todo obvio y natural considerar la propuesta de Martínez inmediatamente como "poética" o de "poesía".

Han pasado 9 años desde su publicación y aún no está claro el valor o pertenencia de *La nueva novela* en el campo.

En un testimonio que recoge Soledad Bianchi del poeta Raúl Zurita referido por Hugo Rivera, publicado en 1987 bajo el título "Chile: salir de las catacumbas. Diálogo con Raúl Zurita" el autor señala:

> En el año 77 aparece *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez, en la que se produce en literatura, en forma muy pero muy rotunda, todo aquello que estaba siendo postulado por las artes visuales y por otros géneros.
>
> *La nueva novela* significa el quiebre de los géneros literarios; de partida significó la ruptura de fronteras de los géneros y la irrupción radical de la visualidad dentro de la obra literaria. (Bianchi, 2019, pág. 255)

Para Zurita es claro que la propuesta de Martínez se inscribiría en el campo de la literatura mediante una operación revolucionaria del campo. El mismo Zurita, lo veremos en el capítulo dedicado al autor, será también signado en esta misma condición y más de alguna vez puesto en relación con Martínez, además de por la cercanía en ciertos aspectos de su obra, por su relación filial circunstancial y relación de amistad. No deja de ser llamativo que señale que "todo aquello que estaba siendo postulado por las artes visuales" redunde en una suerte de traducción o desplazamiento al campo literario. Cabe preguntarse ¿qué es lo que sería, a juicio de Zurita, lo literario o poético de la producción de Martínez? A fin de cuentas, esta supuesta materialización de los postulados de las artes visuales debiera redundar en un objeto al menos susceptible de ser problematizado como obra plástica.

En 1987 aparece un texto paradigmático en los estudios martinianos, se trata de *Señales de ruta* editado bajo el sello *Ediciones Archivo,* misma editorial (creada por Martínez), de *La nueva novela* y *La poesía chilena.* El ensayo tiene claras intenciones de resituar la obra a diez años de su publicación en 1977, también propone algunas pistas de interpretación. Del extenso ensayo recuperamos un fragmento inicial que cumple con indicar quién es Juan Luis Martínez y mencionar la aún más desconocida obra *La poesía chilena:*

> *La nueva novela* y *La poesía chilena* (1978) —obra ésta que prescinde ya de los caracteres atribuidos a y esperables de un libro— son las partes salientes del iceberg impredecible que es el trabajo inédito de Juan Luis Martínez, poeta de Valparaíso nacido en 1942: el decano de los poetas jóvenes y no reconocido mentor y orientador de estos sondeos de la nueva ruptura, instancia que Eduardo Llanos reconoce como Neovanguardia, atendiendo a sus tácticas de ocupación de la escena; pero el caso de Juan Luis Martínez es incompatible con esa conducta extrovertida. (Lastra & Lihn, 1987, pág. 7)

Constatamos que la categoría incierta propuesta por Lihn y Lastra para *La poesía chilena* es *no-libro*, que Martínez es un poeta y que sería el mentor de los poetas de la neovanguardia.

En el texto de 1989 *Poesía chilena de la última década (1977-1987)* Iván Carrasco propone un movimiento desde Valparaíso hacia la capital de lo que se llamará la neovanguardia

chilena, fundamentalmente en literatura y que bajo el esquema de Nelly Richard se denominó *escena de avanzada*[10] al incorporar al campo de la visualidad:

> El grupo inicial y fundador de la neovanguardia se conformó en Valparaíso a fines del 60 y comienzos de la década del 70, en torno a las figuras claves de Juan Luis Martínez (1942), autor de *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978), de Raúl Zurita (1951), *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985) y *El amor de Chile* (1988); y Juan Cameron (1947), con *Perro de circo* (1979), *Apuntes* (1981), *Escrito en Valparaíso* (1982) & (1984) y *Cámara oscura* (1985), quienes formaron el Grupo del Café Cinema, junto a escritores como Gustavo Mujica, Eduardo Parra y otros. Este grupo inicial se proyectó luego en Santiago por intermedio de Zurita en el C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte), junto a otros escritores y artistas como Diamela Eltit, Nelly Richards, Loty(sic) Rosenfeld, Gonzalo Muñoz (1956), autor de *Exit* (1981) y *Este* (1984). (Carrasco, 1989, pág. 36)

En este punto se ve una controversia entre la interpretación de Richard y la de Carrasco, en donde la primera señala que son los poetas quienes se embarcan en exploraciones afines al campo de la visualidad, mientras que Carrasco sostiene que el germen se encontraría en Valparaíso para luego, vía Zurita, alimentar programáticamente el campo de la visualidad.

[10] Escribía en su texto *Márgenes e Instituciones* de 1986 "Junto a los artistas visuales, los mismos poetas que giran en torno a la 'avanzada' (Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, etc.) proceden a la creación de obras en las que la palabra comparte su protagonismo con otras mecánicas del lenguaje." (Richard, 2014, pág. 97)

**1990**

Valente en 1993 y a propósito de la muerte de Martínez volverá sobre el autor:

> Su único y memorable libro de poemas se titula *La nueva novela*; a despecho de su nombre, no tiene ninguna relación directa con la novela ni con el ensayo. Incluso llamar "poemas" a sus textos es pagar un tributo demasiado alto a la convención, ya que resulta evidente su voluntad de ruptura con la tradición poética. (Valente, 1993, pág. 5)

El crítico una vez más acredita la extrañeza del objeto, sobre su contenido pone en tela de juicio su condición de poesía y además sostiene que la propuesta supone la puesta en crisis con el campo al que intenta incorporarse. Luego ponderará:

> Sin embargo, la actividad formadora de este **libro-objeto** es esencialmente poesía, y por eso, aun respetando el carácter visual de sus recursos, me ocuparé de sus resultados en cuanto leídos como poemas. [Las negritas son mías] (Valente, 1993, pág. 5)

Este párrafo es muy valioso en tanto que se explicita la operación de, primero, establecer que se trataría de un *libro-objeto,* que presenta un despliegue de recursos visuales y plásticos y que, sin embargo, será leído como poesía. Se trata de un ejercicio de traducción necesario para la inscripción de *La nueva novela* en el campo de la poesía. Las imágenes constituirán elementos del poemario, no-palabras cifradas bajo una forma otra que requieren de su

traducción a su equivalente en palabras para redundar en la composición de un poemario. Aquí habría una convergencia los juicios de Valente y Zurita en la medida que ambos reconocen la relación de la propuesta de Martínez con el campo de la visualidad que, sin embargo, debe ser descifrada desde el campo de la poesía.

Steven F. White en su texto *La traducción y la poesía chilena postgolpe: Historicidad e identidad de género* de 1993 dirá:

> En cuanto a la poesía chilena postgolpe, varios críticos, entre ellos Grinor Rojo y Carmen Foxley, han señalado con razón que las cualidades experimentales de la poesía de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz, y otros existían antes del golpe militar y que no pueden ser atribuidas exclusivamente a la censura y la autocensura impuestas por el régimen autoritario en 1973. (White, 1993, pág. 277)

Aunque se trata de un asunto aledaño al desarrollo de esta investigación la pregunta respecto de por qué aparece una producción que incorpora elementos visuales, objetuales y/o performáticos durante las décadas 70’ y 80’, diremos que coincidimos en constatar que, particularmente *La nueva novela,* el inicio del trabajo de composición/escritura es anterior a 1973, por lo que en estricto rigor no es el resultado, el síntoma o la respuesta al mismo. Sin embargo, lo que podríamos sostener es que su lugar paulatinamente central en el panorama, de esta y de las otras obras referidas por White durante la dictadura, responde a las resonancias del contexto en ellas que condicionan su lectura y que, como un segundo factor, ahora en términos estructurales, la crisis del campo como derivada de la crisis en el conjunto

de la sociedad chilena, implica una reconfiguración de las instituciones del campo y la aparición de nuevos actores protagónicos que redundarán en la nueva centralidad de estas producciones, que van más allá del canon de la poesía anterior. Dicho de otra forma, tal vez siempre han existan producciones que desafíen las convenciones disciplinares, sin embargo, sólo en determinados contextos —concretamente, de crisis— estas logran posicionarse en un lugar relevante o influyente y transforman el campo en el cual se insertan.

Eugenia Brito escribe en 1994 el libro *Campos minados: literatura post-Golpe en Chile.* El título ya nos adelanta que lo que encontraremos en su interior vendrá a ser inscrito y entendido desde la literatura y su relación con el contexto histórico, político y social:

> En 1985, aparece La Nueva Novela, que contiene una serie de proposiciones para el trabajo literario, entre ellas la concepción de la literatura como un sistema que crea sus propias leyes y como manera de reescribir o restituir la historia. La Nueva Novela se emancipa de la poesía y se afirma en la noción de reelaboración de las formas en una dinámica circular que contiene como una de sus claves, la noción del deterioro: la ruina. (Brito, 1994, pág. 26)

Brito libera a *La nueva novela* del reducto de la poesía hacia el más amplio campo de la literatura, no obstante, este acomodo propone un equilibrio inestable que debe ser apuntalado con referentes de otras latitudes. Así, Brito dirá:

> Es también en su polaridad entre movimiento y fijeza; entre representación y productividad, una cita de los planteamientos formulados por Marcel Duchamp.

> El libro formulado de este modo es un libro objeto, circular, visual, mapa y macrocódigo de su tiempo, registro de las huellas culturales que la violencia del sistema condena a la memoria y quizás, con ello exacerba su calidad de deseo. (Brito, 1994, pág. 31)

No será la última vez en que Duchamp aparezca como referente subsidiario y en algunos casos en una función más protagónica en relación a la obra de Martínez, aunque esto no implique un salto hacia considerar de lleno su producción como tematizable desde el campo de la plástica. Aquí se ve una tendencia paradojal que comentamos unas líneas atrás, y es la conciencia por parte de los críticos, académicos, etc. de los elementos en la obra de Martínez que exceden el campo de la literatura y que, sin embargo, incluso siendo nombrados y referenciado con autores del campo del arte, concluyen el análisis, curiosamente, inscribiendo su producción dentro del campo de la poesía, incluso a riesgo de desdibujar sus límites.

En 1995 es publicado el libro *La memoria: modelo para armar* de Soledad Bianchi que contiene un amplio registro de entrevistas para comprender la configuración del campo literario desde las décadas de los 60’ y 70’. En este valioso esfuerzo documental se da cuenta de una escena lateral que vendrá a posicionarse en las décadas siguientes en la centralidad del campo, entre ellos Martínez y lo que Nicanor Parra denominará —medio en serio medio en broma— como la “Escuela de Valparaíso”, de la cual formarían parte Martínez y Zurita. Sobre el primero encontramos el testimonio de Gustavo Mujica:

> Creo que Juan Luis Martínez es el primero que, conscientemente, mediante una actitud archivista rompe con la poesía vocal, y propone una nueva combinatoria de elementos culturales, de elementos de logos. En él sí que hay una ruptura y una ironía, me parece que a partir del título, *La nueva novela* es un quiebre frente a la poesía al poner en cuestión los géneros literarios. Esta obra es un *collage* de logos, la poética pasa a ser una combinatoria de rigurosas averiguaciones, y plantea la poesía a nivel de libro, en el sentido de libro borgeano, es decir, *el libro.* (Bianchi, 2019, pág. 254)

Lo que plantea Mujica es llamativo al consignar el quiebre que supone la obra de Martínez en la poesía y además constatar que su estrategia es el *collage.* Esta síntesis da cuenta de una percepción generalizada que inscribe el desarrollo de la propuesta martiniana dentro del ámbito de las letras a pesar de, también, poder nombrar sus estrategias con apelativos provenientes de la plástica. Una vez más vemos este diagnóstico compartido e instaurado desde la crítica de Valente de 1977 que, por una parte, ve la radical lejanía con el canon poético de, en este caso *La nueva novela*, además de poder nombrar los mecanismos que la diferencian de las formas de la poesía más lírica y, sin embargo, terminan estas descripciones o análisis en algunos casos, morigerando estas características y sentenciando "esto es poesía" a pesar de todas las consideraciones previas.

El texto de María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños que lleva por título *Algunos rasgos de la poesía chilena actual* viene a explicitar una cadena de relevos y causalidades en el campo poético, que permiten y explican la inscripción de *La nueva novela*, pero también de otras obras pesquisadas y por venir en esta investigación:

> Finalmente, y volviendo al lenguaje icónico, queremos referirnos a la línea experimentalista iniciada en la década del 70 por el grupo «Café Cinema» de Viña del Mar. Este grupo, singularizado por una figura básica y un texto de nítida fisonomía fundacional (José[sic] Luis Martínez y su **La nueva novela**, publicada en 1977), nos da otra posibilidad de lectura de la poesía chilena de los últimos años. […]. Una interpretación adecuada en el nivel del significante, pero incompleta en otro sentido, ha postulado el carácter diagramático del texto y su inclusión en la poesía experimental que integra imagen, fotocopia, textura, a los códigos verbales. De esta tentativa que confina la forma tradicional del libro al ámbito de las convenciones superables, acto efectuado por Parra en los **Artefactos**, se origina una serie de proyectos que convierten en páginas de texto, en lugar de escritura, la amplitud de los espacios naturales y culturales, Zurita escribe, por ejemplo, un poema en el cielo de Nueva York utilizando el avión como instrumento escritural. (Nieves Alonso, Rodríguez, & Triviños, 1996, pág. 57)

Se establece primero el nombre del crisol de la nueva producción poética grupo *Café Cinema*[11]. Se propone a *Artefactos* de Parra como un antecedente respecto de la problematización del libro y se ofrece a Zurita y su acción *La vida nueva* (1982) como un caso ejemplar de esta trascendencia del formato libro. Por todo esto es atingente a nuestra investigación un párrafo en que se acredita la elaboración al interior del campo de estas propuestas rupturitas y de frontera disciplinar.

[11] Nombre atribuido al grupo de escritores que se daban cita en dicho café.

Scott Jackson en el artículo de 1996 *Juan Luis Martínez: The Novelist of Non-Existence* sostiene:

> En *La nueva novela*, Juan Luis Martínez fusiona una multitud de campos para retratar el funcionamiento de la mente humana. Estos campos incluyen psicología, arqueología, geografía, lógica, física, literatura, grafología, zoología, astronomía, arte y música. Como su compatriota Raúl Zurita, Martínez emplea las matemáticas para lograr este fin. Además, utiliza objetos físicos: anzuelos, una bandera chilena y un manuscrito chino para hacer de *La nueva novela* **una obra multimedia**.[12][La traducción es mía] (Jackson, 1996, pág. 134)

El texto de Jackson está orientado a desentramar ciertos juegos de lenguaje, fundamentalmente los relativos a la lógica y la matemática. *La nueva novela* y su pertenencia a un ámbito, rápidamente asignado al de la poesía, pero que a nuestro juicio sería problemático, es abordado por su contenido. Por otra parte, la denominación de *obra multimedial* no constituye una categoría específica que pueda inscribirse necesariamente en uno u otro campo. En síntesis, se trataría, a juicio de Jackson, de una obra de poesía de carácter multimedial. En suma, es una reformulación de la paradoja material del objeto que intenta mantenerse dentro del campo de la poesía y que da cuenta de una ampliación del repertorio del campo al menos en lo tocante a esta obra.

[12] In The New Novel, Juan Luis Martinez fuses a multitude of fields to portray the workings of the human mind. These fields include psychology, archaeology, geography, logic, physics, literature, graphology, zoology, astronomy, art, and music. Like his fellow Chilean, Raúl Zurita, Martínez employs mathematics to achieve this end. In addition, he uses physical objects: fish hooks, a Chilean flag, and a Chinese manuscript to make The New Novel a **multi-media work**. [Las negritas son mías].

Alberto Pérez Amador Adam en 1997 hace una reseña del estudio *The Critical Poem. Borges, Paz and Other Language-Centered Poets in Latin America.* Sobre el capítulo dedicado a Martínez dirá:

> La cuarta parte se dedica al estudio de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, **un libro que tiene más de «ready-made» a la Duchamp que de poesía**. Construido con los más diversos elementos empleados durante la sexta y séptima década del siglo. Running hace un extraordinario esfuerzo para convencernos, con base a diferentes teorías del arte, del interés que pueda tener una obra de este tipo. En realidad Running es tan sutil y diestro que, en muchos casos, logra su cometido y el lector, a pesar de Juan Luis Martínez, llega a creer que se trata de una obra importante. [Las negritas son mías] (Pérez Amador Adam, 1997, pág. 97)

La obra de Thorpe Running es de difícil acceso sin embargo cuenta con tres reseñas de las cuales, la de Pérez Amador Adam, es la única que repara en el trabajo de análisis sobre Juan Luis Martínez. Lo central para nuestro propósito en esta investigación es su juicio sobre la obra de Martínez a la que califica de manera categórica más próxima al *ready-made* duchampiano que a la poesía pero, además, parece poner en duda el valor de la obra.

El artículo de Roberto Merino titulado *La pequeña casa del autor* brevemente refiere al *ready-made* en relación a *La nueva novela* donde sostendrá:

> Cuando el libro se evidencia en su estado de objeto, trasciende el gesto mecánico propio del ready-made. Es otra cosa lo que pasa, no se trata de una simple denuncia a

> un molino de viento ideológico. La obra de Juan Luis Martínez reclama permanentemente su más allá. (Merino, 1998, pág. 4)

Es cuestionable el juicio de Merino respecto del *ready-made* en tanto *gesto mecánico.* En cualquier caso, no es indiferente que sea convocado para sostener que *La nueva novela* lo trascienda. Como en el caso de Perez Amador Adam en que aparece esta relación con el *ready-made* o en Brito con Duchamp, la obra de Martínez encuentra un punto de referencia en la obra del francés. Relación que, como se ve, empieza a consolidarse y en el futuro será parte del repertorio interpretativo.

Incluido en la publicación *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* de 2001, pero originalmente publicado el 29 de agosto de 1998 en el suplemento Revista de Libros, del diario El Mercurio, Armando Uribe se refiere así a *La nueva novela:*

> ***La nueva novela*** es un libro terrible. Un libro y un objeto, una cosa de artes; un mosaico que canta fúnebremente.
>
> […] Sus poemas, sus construcciones gráficas, sus "collages", todos ellos correspondiéndose como parientes cercanísimos, a veces como siameses en ***La nueva novela***, dan cuenta de esta rara riqueza atribulada. [En negritas en el original]. (Uribe, 2001, pág. 50)

Uribe en medio de una prosa que intenta dar con la forma de nombrar a *La nueva novela* propone esta fórmula desagregada de clasificación sosteniendo que se trata de *un libro y de un objeto*, forma que contrasta sutilmente con textos anteriores que hemos revisados en que

se propone por ejemplo la categoría *libro-objeto*, suerte de síntesis a lo sostenido por Uribe, aunque en sentido estricto lo sugerido por Uribe es una alternancia, son dos caminos de entrada no alternativos sino que simultáneos que deben ser señalados. Luego, propondrá un esquema de interpretación de la producción de Martínez como si se tratara de una constelación en órbita alrededor de *La nueva novela*:

> Es indudable que se puede entender mejor de lo que uno es capaz, las relaciones de la poesía de palabras de Martínez con su poesía de imágenes gráficas; o aun, como fue la primera reacción, leyendo y mirando su enorme libro, subordinando lo plástico a los versos. Fue así que se limitó la primera lectura al recuento de las palabras, de las sílabas, de las líneas de las letras; y de las puntuaciones (Uribe, 2001, pág. 50).

Sostiene de esta manera un diagnóstico de la interpretación generalizada, que habría 'subordinado lo plástico a los versos' y luego avanza en sostener que el trabajo de interpretación se redujo al análisis estrictamente literario. Uribe intenta asignarle una función a todos los elementos que exceden la palabra escrita en la obra de Martínez y sostendrá*:*

> Pues bien, reduzcámonos a repetir la tesis de las relecturas de ***La nueva novela***. Lo gráfico, lo plástico, lo figurativo y lo abstracto en signos y trazos en esta gran obre de Juan Luis Martínez, sería una o muchas especies de puntuaciones. [En negritas en el original]. (Uribe, 2001, pág. 52)

De esta manera, aunque insuficientemente a nuestro juicio, Uribe restituye una relación potencial entre palabra e imagen en la obra de Martínez a ratos ausente, a ratos desigual, entre

estos elementos claramente indisociables y constitutivos de la obra, detonantes de la dificultad clasificatoria.

Ese mismo año Manuel Espinoza Orellana en su texto *La acción innovadora de Juan Luis Martínez* sostiene:

> Si fue un poeta de la provincia de Valparaíso o de la quinta región como puede decirse hoy, su trabajo rompe todas las fronteras y adquiere la condición de situarse en el nivel genérico de la poesía, en tanto ella es definible como un proceso de lenguaje que entraña la búsqueda permanente de las posibilidades del signo. (Espinoza Orellana, 1998, pág. 87)

Con este párrafo inicial del artículo Espinoza inscribe la obra al campo poético al tiempo que lo amplía, sosteniendo que la poesía estaría dada por la *búsqueda permanente de las posibilidades del signo.* Desde nuestra perspectiva no sólo la poesía sería susceptible de esta definición, sino que también la de cualquier arte. La amplitud entonces de la definición da cuenta de la dificultad de la categoría histórica 'poesía' para enmarcar a *La nueva novela*, constatable en la necesidad de ampliarla hasta desanclarla estrictamente de la palabra. Otro síntoma en la escritura de Espinoza de la veremos a continuación:

> *La nueva novela* es la proyección de una mirada que no desea traspasar las superficies, porque no hay una interioridad secreta vedada al espectador, éste tiene ante sí un circuito de relaciones en permanente desplazamiento, y es la complejidad de lo

> exterior lo que hiere el interés del arte y da posibilidad a su eficacia estética. (Espinoza Orellana, 1998, pág. 90)

El texto en general aborda la relación de los elementos textuales y su forma de trascender las categorías y los juegos de lenguajes. La cita deja entrever una anomalía pues, antes que lectores, quienes se enfrentan a esta son *espectadores*, categoría no del todo propia a la literatura, donde es más habitual la de lector, por tanto, se ha desplazado la noción hacia una más afín, aunque no exclusiva, a las artes visuales.

> Entre el lenguaje de la comunicación cotidiana y el lenguaje del arte hay un matiz esencial que reclama para la poesía la necesidad de una constante transmutación, y ésta no es una búsqueda de certezas interiores sino de reconstrucción de sentidos, de jugar con una semántica de lo concreto, artificio de una objetividad que, en tanto producción subjetiva, otorga la posibilidad de una constante reformulación. (Espinoza Orellana, 1998, pág. 91)

Aquí termina atribuyéndole a la obra el carácter de poética, no obstante, es relevante constatar la oscilación presente en el texto, que da cuenta de esta fisura que precipita la obra de Juan Luis Martínez.

Valente en 1998 bajo el título *La secreta vigencia de Juan Luis Martínez*, no viene a decir nada nuevo respecto de sus artículos anteriores, excepto que señala equívocamente como ese año el de publicación de *La poesía chilena* (ocurrida 20 años antes, en 1978), la cual cataloga sin mayores precisiones como *libro-objeto.* (Valente, 2016, pág. 367)

Un año después Gwen Kirkpatrick en su artículo *Desapariciones y ausencias en "La Nueva Novela" de Juan Luis Martínez*

> El texto se denomina a sí mismo como una novela, pero sigue el patrón de un libro de poesía con elementos visuales o ideogramáticos casi constantes, y lo más desconcertante es que ganó un concurso literario chileno en la categoría de ensayo. Inscrito en la tradición de *collage* de los surrealistas y dadaístas, Martínez yuxtapone elementos de universos separados: recortes de periódico, fotografías, trozos de poesía, autobiografía, fórmulas matemáticas, sin faltar objetos adheridos a las páginas: anzuelos, perforaciones cubiertas con papel transparente, y papel de seda. (Kirkpatrick, 1999, pág. 225)

Llama la atención la afirmación de que *La nueva novela* seguiría el patrón de un libro de poesía, primero porque nos anuncia que existiría algo así como *un patrón de libro de poesía* para luego sostener temerariamente que *La nueva novela* seguiría ese patrón. Por otra parte, propone un vínculo con la tradición surrealista y dadaísta a partir del *collage.*

Luego el artículo se adentra en los enigmas y juegos de sentido propuestos por *La nueva novela* sin reparar mayormente en su situación disciplinar. Las imágenes, así como los objetos y los textos, comparecen al análisis, no obstante, cada uno de ellos informa una interpretación estrictamente literaria/poética.

**2000**

En 2000 Oscar Galindo dirá sobre la producción de Martínez:

> La escritura de Juan Luis Martínez (1942-1993) constituye una de las experiencias más cautivantes de la poesía chilena de los últimos tiempos, al proponer una lógica semántica y estética que descoloca nuestras habituales percepciones de la realidad por medio de la contradicción y la paradoja. (Galindo V., 2000, pág. 21)

De esta forma inscribe la propuesta martiniana en el ámbito de la poesía, aunque luego complementa:

> Sus construcciones gráficas y objetuales lo acercan a la poesía concreta y las artes plásticas. (Galindo V., 2000, pág. 21)

Imaginando esta afirmación a la inversa, uno podría decir también que, la inclusión de ciertos textos acerca la producción de Martínez a la poesía del verso libre. Pero claro, esto implicaría situar la obra de Martínez en el campo de la visualidad y ponderar los elementos textuales como pertenecientes a la poesía. En nota al pie de página señala:

> Ambas ediciones [de 1977 y 1985 de *La nueva novela* son] preparadas por el propio autor, así como la de su segundo libro-objeto, *La poesía chilena*, bajo el mismo sello editorial, en el año 1978. (Galindo V., 2000, pág. 22)

Así, tanto *La poesía chilena* como *La nueva novela* serían libros-objetos a su juicio. Luego ratificará su juicio proponiendo, en efecto, como lugar de anclaje interpretativo de *La nueva novela* la poesía:

> Uno de los elementos que llama la atención en *La Nueva Novela* (sic) es su capacidad para ampliar el soporte significante del texto. Frente a la noción tradicional del poema como unidad de palabras, ofrece una pluralidad semiótica. La expansión de los soportes lingüísticos como base de la escritura poética constituye una de las claves de la poesía de la vanguardia y se proyecta al **pop art** o la **poesía concreta** y, en síntesis, es inseparable del desarrollo de la literatura, desde Carroll y Mallarmé hasta nuestros días. [Las negritas son mías] (Galindo V., 2000, pág. 25)

De esta forma lo que tenemos es la configuración más o menos consolidada de la inscripción de *La nueva novela* en el espacio literario con un grado creciente de conciencia sobre los elementos gráficos y objetuales antes ignorados e incluso despreciados, que definitivamente exigen la complejización del análisis de la obra. Al mismo tiempo y más relevante resulta la mención a movimientos internacionales como el pop art y la poesía concreta, al poner en diálogo este objeto náufrago en el panorama de las producciones locales, desarraigado de un contexto más amplio, a ratos emparejado a, por ejemplo, *Purgatorio* de Zurita o los *Artefactos* de Nicanor Parra, pero cuyos referentes se encuentran más fuertemente en el espacio internacional. De esto da cuenta el inventario de autores referenciados (o no) incluidos en *La nueva novela* y, por cierto, las estrategias que lo emparentan con, y como sostiene Galindo, el pop art y la poesía concreta, pero también como hemos podido constatar hasta este punto en la revisión con Marcel Duchamp, el surrealismo o el dadaísmo.

Galindo avanzará en una proposición menos taxativa, situándola en un espacio intermedio, entre los lenguajes del que la propuesta hace uso. Dirá:

> Así *La nueva Novela* (sic) se construye como una propuesta artística híbrida en que se articulan fundamentalmente tres soportes sígnicos: el soporte discursivo, el visual y el objetual. Cada página es una propuesta que amplía el soporte lingüístico, ya sea por medio de la incorporación de dibujos, fotografías y objetos, como por la disposición gráfica intencional de las palabras en los espacios en blanco. (Galindo V., 2000, pág. 25)

Ahora bien, es claro que, planteado así, el análisis sigue estando incluso en sus momentos menos explícitamente literarios, ubicado desde ese lugar de enunciación. *La nueva novela*, objeto de poesía, situado en la poesía, acomete desde ese lugar, haciendo uso de recursos de origen diverso, los mencionado y de los que nos interesa observar, gráficos y plásticos, en contra de los límites que restringieron a la poesía al uso estricto de la palabra y sus juegos de lenguaje. Sabemos que esto no es históricamente cierto, que antecedentes al uso de imágenes, de vínculos con la grafía, ha habido desde muy temprano durante el siglo XX y no sólo en los centros culturales sino también presentes en la producción chilena, por nombres centrales como Huidobro y, sin embargo, es claro que, en tanto que producciones, fueron situadas en lugares marginales, desplazados por otras donde la palabra era el centro como constatamos en la obra de Neruda, Mistral y un largo etcétera que constituyeron el canon de la poesía y aún más, de la literatura en Chile.

Por otra parte, experiencias desde las artes visuales en que la palabra reclamara un lugar, incluso a ratos predominante, encontramos en el arte conceptual de finales de los 60' hasta mediados de los 70' y desde entonces no ha dejado de ser un recurso del repertorio de la visualidad. Pero también en los *collages* surrealistas, dadaístas e incluso cubistas, y por qué no, el rol predominante de la palabra en esos extraños objetos llamados *manifiestos* que inauguraban, consolidaban o definían el qué hacer de los movimientos artísticos de la vanguardia. Entonces, sostener que *La nueva novela* se trate de una *propuesta híbrida* para luego decir que se *amplía el soporte lingüístico* revela el sesgo del autor, así como nos permite también ratificar, como en otras aproximaciones a la obra de Martínez, una consolidación del juicio e inscripción de la obra en el campo literario. Finalmente, Galindo ratificará lo que hemos venido desarrollando:

> Para concluir, digamos que la propuesta de Juan Luis Martínez es altamente corrosiva, al ofrecer un nuevo modo de desarticulación de las leyes no ya del modelo textual del bestiario tradicional, sino también de la misma literatura. Es también un modo de ofrecer una discusión sobre las azarosas posibilidades de representación, a través del lenguaje o de otros soportes, del único bestiario que realmente le preocupa: la realidad. (Galindo V., 2000, pág. 39)

En el libro de 2001 *Ideas y ocurrencias* de Carla Cordua se incluye un capítulo sobra *La nueva novela:*

> Es un libro deliberadamente inclasificable, con título elegido para despistar. De hecho, el contenido de la obra sugiere que el poeta bien puede haberla titulado

> ‘novela’ porque esta palabra comienza con ‘no’. Pues las partes muy diversas de que el libro consta son, casi en su totalidad, ejercicios de negación. (Cordua, 2001, pág. 45)

Luego de esto Cordua se embarca a pormenorizar casos dentro del libro que demuestran esta voluntad de *negación*. Así como en otros casos el libro parece exigir una pequeña mención a su naturaleza para dar pie luego al ejercicio interpretativo parcial, muchas veces temático de la obra.

En 2001 se publica *Martínez: Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* publicación a cargo de Soledad Fariña y Elvira Hernández. Se trata de uno de los primeros intentos corales de acometer la tarea de desarrollar líneas de interpretación de la extraña obra de Juan Luis Martínez. Como el título da cuenta, su sesgo es transparente pues, señala se trata de merodeos en torno a la obra poética. Aquí habría que señalar que ciertamente tiene como propósito acotar el objeto al cual se aproximarán porque, si bien la obra poética es altamente visual y objetual, también el mismo Martínez posee un vasto corpus de obra estrictamente visual o plástica, que prescinde de los formatos del libro, cuestión que me permite adelantar el criterio de esta distinción entre estas dos líneas de producción del autor, cuya fundamental diferencia es precisamente su relación o no con el objeto libro.

Andrés Ajens inaugura los fuegos con su ensayo *La interrupción - del relato en La Poesía Chilena*:

> Inútil subrayar aquí que se trata de uno de los escasos pasajes "propiamente" discursivos del **poema**. En éste no sólo hay fotografías, dibujos, banderas de papel, etc., sino hasta una bolsita con tierra. Y es que el relato en y de *La Poesía Chilena* (sic) no sólo (se) cuenta en o con palabras: si atendemos a las fotografías de la portada y contraportada del libro, pisparemos el desencadenamiento de un relato "visual" que no es una simple ilustración de lo narrado verbalmente en el libro, y etc. Es esta escritura *afonologocentrada* (al decir, casi, de J. Derrida) la que, muy probablemente, ha espantado a más de alguien de o ante *La Poesía Chilena* (sic) -como si tal descentraje y proliferación de lenguas fuera una pócima demasiado fuerte y lo sutil para ciertas almas bellas, tradicionalmente bellas. [
>
> Las negritas son mías] (Ajens, 2001, pág. 9)

Es sorprendente, una caja, con la serie de objetos catastrados en la cita anterior, se trataría, según Ajens, de un *poema*. Poema que a Ajens no lo espanta porque, aparentemente, no puede hacer consciente, una vez constatada la reducida extensión del *pasaje discursivo*, que el grueso de la obra es sostenido por la imagen, la materialidad y la objetualidad del dispositivo. Si en el caso del análisis de Galindo sobre *La nueva novela* estábamos en presencia de una subordinación de estos elementos al texto, en el caso del análisis de Ajens es llevado al paroxismo. Pues bien, poniéndonos en la posición del autor veríamos que, entonces, Martínez nos propone un poema que se ha anclado fuertemente en el breve texto inaugural[13] mientras que cada uno de los otros elementos deben descifrarse mediante un ejercicio de traducción

[13] Existe la prohibición de cruzar una línea que sólo es imaginaria. //(La última posibilidad de franquear ese límite se concretaría mediante la violencia): //Ya en ese límite, mi padre muerto me entrega estos papeles:

para completar el sentido del poema. Para intentar esclarecer este, a nuestro juicio mal entendido, sirvámonos de un segundo fragmento y final del texto de Ajens:

> En la medida en que *La Poesía Chilena* (sic) vierte un concepto en un nombre o, si se quiere, un nombre general o genérico en un nombre singular o "propio", tal poema apresura el advenimiento de una catástrofe identificatoria no menor, cuyos efectos —especialmente orales u ora literales— ya nadie podría exactamente medir o controlar. (Ajens, 2001, pág. 12)

Pues bien, parece ser que la *catástrofe identificatoria no menor* avizorada por Ajens ha ocurrido en otro sentido, precisamente en su texto, al considerar que, ya que el título propuesto por Martínez para la obra es el de *poesía,* lógicamente lo que se encuentra justo después de éste constituiría un poema. Ciertamente esto no parece ser algo simple de acreditar, es más, cuantitativamente y aún más, cualitativamente, *La poesía chilena* no parece coincidir con la categoría. Un error equivalente a sostener que *La nueva novela* debe ser entendida como una obra narrativa del género *novela,* de otra forma ¿por qué motivo su autor hubiera elegido dicho título?

Carla Cordua por su parte, en su texto *J. L. Martínez: Bloqueo lírico y desbloqueo*, se preguntará muy en serio al respecto:

> Un poeta que prefiere expresarse en prosa, prefiere componer lo que llama una 'novela' que, por otra parte, no es una narración sino consiste de trozos aparentemente inconexos de diversa índole que reproducen, al menos en la forma, la autonomía y autosuficiencia de los poemas de que suelen constar las colecciones líricas, ¿qué

> relación establece en esta obra suya con la poesía? Esta es una pregunta casi inevitable a propósito *de La nueva novela*, un libro desconcertante como pocos, que el poeta Juan Luis Martínez publica en 1977. (Cordua, 2001, pág. 22)

Cordua antes de responder a esta pregunta describirá una serie de mecanismos y configuraciones de relaciones convencionales entre poesía, los poetas y los lectores con el propósito de marcar el extrañamiento por contraste que supone la propuesta de Martínez. Más adelante nos señalará que:

> Hay una sola y gloriosa excepción a la manera predominante del libro que hemos descrito como la producción de una anestesia lírica que anula el impulso poético mediante juegos de negación y hace naufragar las esperanzas del lector que se deja provocar por los guiños líricos que el poeta ofrece y desbarata casi inmediatamente. La excepción que interrumpe el bloqueo lírico es el poema 'La desaparición de una familia' (LNN, 137) en las páginas finales del libro. (Cordua, 2001, pág. 25)

A juicio de Cordua *La desaparición de una familia* es el único caso de algo cercano, semejante o coincidente con la categoría convencional de la poesía y, sin embargo, los intentos de encuadre de la obra en su totalidad están centrados en una dialéctica nueva que permita su inscripción en dicho campo. Así, y lo podemos constatar en el breve fragmento, resulta esta conceptualización de *anestesia lírica* que definiría la obra y mediante la cual se inscribiría, paradójicamente, en el campo cuyos efectos anestesiaría. Cabe aquí la pregunta sobre por qué finalmente una obra de estas características antitéticas terminaría en dicho campo. Podemos adelantar como respuesta que tal vez la inscripción de dicho objeto ya ha

ocurrido, pertenece al campo de la poesía (recordemos las columnas de Valente), por tanto, desde ahí, todo esfuerzo consistirá no en cuestionar la inscripción y su mérito, sino en caracterizar las implicancias de dicha inscripción en el campo. Esto es, los implícitos sobre las formas más convencionales y generalizadas que en este caso *La nueva novela* trastoca. Es en algún sentido similar a que alguien sostuviera que un urinario es un objeto de arte y a continuación, aceptado dicho enunciado, tuviéramos que examinar las derivadas de dicha operación. Claro, en el caso de *La nueva novela*, no estamos en presencia de un objeto que revoluciona el qué hacer de un campo completo, pero podemos ver los casos en que actores del campo se aprestan a desarrollar los implícitos de aceptar un libro conformado de citas no referenciadas, imágenes, *collages*, objetos, materialidades diversas, como perteneciente al capo de la poesía.

Elvira Hernández en *Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de Juan Luis Martínez (primer apunte)* también contenido en el volumen apuntará:

> El Libro estaba en cuestión. Si Nicanor Parra había desarmado, hecho explotar el libro con sus *Artefactos*, Juan Luis Martínez buscó rearmarlo con otro modelo, en las cercanías de Mallarmé. Proseguía también con la idea de los surrealistas que procuraron romper los límites que separaban la expresión plástica de la expresión escrita. Esto fue tocado en su tiempo por Huidobro y «La Mandrágora». Y con posterioridad, y en distintas direcciones, por Cecilia Vicuña, Guillermo Deisler, Thito Valenzuela. (Hernández, 2001, pág. 34)

Hernández nos entrega una constelación de nombres propios que permitirían ver la transformación relativa del campo literario y poético que redundaría en la inscripción de *La nueva novela* en el campo. Parra y sus *Artefactos* emergen como un eslabón en la cadena de relevos de la cual serían parte a principios del siglo XX Huidobro y La Mandrágora. Complementando con lo que argumentábamos unas líneas atrás, la inscripción de *La nueva novela* al campo poético por Valente puede ser, a su vez, explicado por estos antecedentes también conocidos y valorados en su justo mérito por el crítico y evidentemente no sólo por él. Este objeto anómalo cuenta entonces con algunos cómplices anteriores y contemporáneos, mencionábamos a Zurita y su *Purgatorio*, pero ciertamente los que propone Hernández como Vicuña o Deisler también.

En *Juan Luis Martínez: Adiós a la cordura* Jaime Valdivieso sostiene en el párrafo final de su texto:

> *La nueva novela*, género a voluntad del lector, germen de toda una nueva corriente en nuestra poesía, sin la cual no se entienden claramente la aparición de los primeros libros de Zurita, *Purgatorio* y *Anteparaíso* o el gran libro de Bruno Vidal, *Arte Marcial* y del espléndido y poco y mal entendido libro de Elvira Hernández, *Santiago Waria*, todos los cuales, al romper el canon tradicional de la lírica aportan un nuevo enfoque a la realidad histórica y social de Chile (Valdivieso, 2001, pág. 61).

Valdivieso hace un ajuste interesante al proponer que el género de *La nueva novela* depende del lector para luego referirse a él como antecedente de la experimentalidad en el campo poético. De esta forma Valdivieso complementa la línea temporal sugerida por Hernández,

pero pone de relieve, mediante el recorte propuesto, la condición germinal de *La nueva novela* en el desarrollo del devenir del campo.

De ese mismo año es otra publicación importante en la medida que viene a reivindicar la relación de la obra de Martínez con el campo de las artes visuales. Bajo el título *El gran solipsismo, Juan Luis Martínez obra visual* José de Nordenflycht mediante una enrevesada prosa constata, primero, la filiación entre la producción de Martínez y la del artista surrealista Joseph Cornell, así como la relación conceptual con Marcel Duchamp. También viene a señalar la omisión en la cadena de relevos entre *Tonsura* (1921) de Man Ray que retrata a Marcel Duchamp y la *Acción de la estrella* (1979) de Carlos Leppe del que omite como eslabón intermedio la portada de *La poesía chilena* (1978) de Martínez. En este sentido Nordenflycht, a pesar de la forma dificultosa de expresar ideas simples, logra señalar estos aspectos que reivindican el lugar que pudo/puede ocupar Martínez en el campo de la visualidad.

La publicación cierra con un remanso de legibilidad otorgada por la entrevista a Hugo Rivera Scott, amigo de Martínez desde la juventud y parte del grupo del "Café Cinema", que aporta claridad y antecedentes sobre los puntos de contacto entre la propuesta martiniana y la vanguardia histórica.

Señala Rivera Scott en esa entrevista:

> El arte del surrealismo fue una exposición que vimos [con Juan Luis Martínez] en Santiago, a principios de los setenta, posiblemente el año setenta y dos […]. Se trataba de un proyecto del Museo de Arte Moderno de Nueva York y Berenice Rose […].

> En esa exposición, tal como dije en el texto que leí en Valparaíso, se vieron cuatro ready-mades de Duchamp: *Rueda de bicicleta* (1913), *¿Por qué no estornudar?* (1921), *Caja en valija* (1941-1942) y *"Priere de Toucher"* (1947). […].
>
> Lo que más nos motivó fue sin lugar a dudas la sala donde convivían Duchamp, Man Ray, Picabia, varios *collages* y algunos cadáveres exquisitos. (de Nordenflycht, 2001, pág. 70)

Además de esta experiencia de primera fuente con la vanguardia histórica, Scott señala que el interés por las obras de la vanguardia era anterior y se daba a través de libros con reproducciones de la misma. Ciertamente esto la ratifica como un antecedente conocido y del interés de Martínez. Es posible entonces pensar *La poesía chilena* como una obra en diálogo con, por ejemplo, la *Caja en valija* (1941-1942) de Marcel Duchamp.

En 2003 Ignacio Valente en el artículo publicado en Revista de Libros bajo el título *Juan Luis Martínez contra el olvido*, señala la paradoja que suscita en él el impacto de Juan Luis Martínez a pesar de ser "autor de un solo libro (de extraño nombre: *La nueva novela*,1977)" (Valente, 2016, pág. 369)

El crítico una vez más redunda en lo señalado en sus artículos de 1998,1993 y 1977, tanto así que cierra el ciclo de artículos sobre el autor tal como comenzara, estableciendo una vez más que, lo de Martínez, en *La nueva novela* es poesía a secas:

> Aun para quienes disfrutan la ironía y el sentido lúdico del autor, o sus delirios y malabarismos, esta es buena **poesía a secas**, digna de ser recordada hoy con nostalgia y agradecimiento. (Valente, 2016, pág. 371)

Matías Ayala en 2004 reseña la publicación *Poemas del otro*, libro que reúne el poemario del mismo nombre, así como las escasas entrevistas que concedió Martínez en la prensa:

> Sus publicaciones fueron escasas, intrigantes, poco distribuidas y fervorosamente admiradas. Ellas se componen del libro *La nueva novela* (1977, reimpresión 1985) **y un ente agenérico titulado *La poesía Chilena*** (1978). [Las negritas son mías] (Ayala, 2004, pág. 79)

Ayala cataloga de *libro* a *La nueva novela* que en el futuro llamará *ente extraño.* Así también nombra como *ente agenérico* a *La poesía chilena.* Aún faltarán diez años para que *Poemas del otro* revele su mecanismo a través de la investigación de Scott Weintraub.

En 2004 Carla Cordua reseña *Poemas del otro.* Menciona brevemente, en el párrafo introductorio, a *La poesía chilena* que denomina objeto poético (Cordua, 2004, pág. 273). Más adelante hará la usual mención a lo disímil de la sección del libro que recoge la poesía lírica de Martínez (en realidad de Martinez) para, finalmente, abocarse a relacionar la propuesta autoral implícita en las obras *La nueva novela* y *La poesía chilena* con poemas de *Poemas del otro*. Es ciertamente uno de esos momentos que Martínez pudo haber imaginado, es decir, la crítica especializada haciendo el trabajo de dar sentido al conjunto de publicaciones, intentando encontrar los puentes temáticos y de contenido.

En 2005 Adolfo Vásquez Rocca igualmente reseña *Poemas del otro.* Dirá:

> También soñaba con escribir un libro que no se supiera que era de él. Sueño o voluntad que al leer Poemas del otro adquiere connotación casi empírica: "Esta es poesía lírica. Si se comparan estos versos con los de *La Nueva Novela*, difícilmente podría inferirse que Juan Luís es su autor", explica Cristóbal Joannon, encargado de la edición de Poemas... Lejos de la mezcla de lenguajes, aquí la palabra está despojada de todo artificio, develándonos a un autor preocupado por la soledad, el amor y la trascendencia. (Vásquez Rocca, 2005, pág. s/n)

La interpretación de Vásquez es radicalmente equívoca, al sostener en la primera línea que Juan Luis Martínez *soñaba con escribir un libro que no se supiera que era de él*, cuestión que a su juicio se materializaría en *Poemas del otro*, premisa que se revelará justamente inversa, es decir, Martínez publicó un libro del que no se sabrá casi durante 10 años que no era de él. Así, la intuición de Cristobal Joannon de que resulta difícil a primera vista inferir que el mismo autor de *La nueva novela* está detrás de *Poemas del otro* es correcta pues, de hecho, no son del mismo autor.

Sostendrá que:

> En *La nueva novela*, obra paradigmática de la neovanguadia poética chilena, J. L. Martínez anticipa la escritura hipertextual, bajo el soporte de un libro para armar,

> desentrañar, recorrer, en algún sentido completar o construir […]. (Vásquez Rocca, 2005, pág. s/n)

De la cita destacaremos el lugar central que ocuparía *La nueva novela* para el autor, al centro de la *neovanguardia poética*.

En 2006 Laura García Moreno en su texto *El texto en ruinas. La política del reciclaje en "La nueva novela" de Juan Luis Martínez* dirá:

> Podría compararse la obra de Martínez con una de esas cajas del artista norteamericano Joseph Cornell hechas a partir de deshechos, de cosas inservibles que al ser colocadas dentro de un marco al que no fueron originalmente destinadas exacerban su disfuncionalidad o condición de objeto deshechado. (García Moreno, 2006, pág. 433)

Es llamativa la propuesta de comparación de la obra Martínez con la de Cornell, no porque sea extravagante sino, precisamente porque resulta un lugar ya tratado en los estudios martinianos. Es evidente que esta relación puede ser vuelta a tematizar tantas veces como sea necesario para cada académico, pero lo que no es posible es sugerirlo en condicional como si se tratara de una asociación novedosa, espontanea o casual. Aún más, a nuestro juicio es un exceso —tal vez detonado por la conciencia de esta no-novedad— el intentar extrapolar la estrategia fragmentaria de la obra de Cornell al total de la obra de Martínez para justificar la condicionalidad.

En efecto, la obra de Martínez, como muchos han hecho ver, está sostenida por fragmentos de otros, fragmentos visuales, materiales y textuales que se alejan en su dispositivo y funcionamiento a las cajas de Cornell.

En esta línea, pero con respecto específicamente a *La nueva novela*, García Moreno dirá:

> No es posible entonces asignarle un solo autor a la *La nueva novela* (sic), "poema montaje" producto de una serie de encuentros y desencuentros entre diversos tipos de discurso. (García Moreno, 2006, pág. 436)

La académica da cuenta del mecanismo de construcción de la obra, a la que denomina como *poema montaje*, categoría que lo lleva al campo de lo literario. Más adelante dirá:

> Lleno de bromas, falsos silogismos y actitudes antilogocéntricas aprendidas del surrealismo y otras vanguardias, el **libro-objeto** de Martínez se reconstruye tácitamente como un instrumento contra el olvido promovido sistemáticamente. [Las negritas son mías] (García Moreno, 2006, pág. 438)

García Moreno nos entrega las coordenadas de la vanguardia histórica como antecedentes de *La nueva novela* a la que denominará no ya por su contenido sino por el dispositivo como *libro-objeto*. En este texto vemos el transitar de la autora por ciertos hitos frecuentes en los textos referidos a Martínez, incluso declara que: “Las paradojas constitutivas de *La nueva novela* se anuncian desde el título. Primero porque considerar a este texto construido a base de préstamos y recortes como “nuevo” resulta irónico y segundo porque referirse a él como novela, poesía o ensayo sería estirar los términos arriesgando que éstos pierdan toda validez.”

(García Moreno, 2006, pág. 435). Vemos la conciencia de la trasgresión de las categorías o la insuficiencia de las categorías estanco para establecer dónde situar *La nueva novela*, al mismo tiempo que se deslizan categorías de aproximación que son precisamente las que estamos pesquisando para entender por qué la obra de Martínez no ingresa de lleno al campo del arte si, por ejemplo Joseph Cornell, Marcel Duchamp, el surrealismo o el dadaísmo se presentan no infrecuentemente como nombres propios puestos en el juego de las semejanzas y parentescos.

De ese mismo año es el texto *La poesía chilena de Juan Luis Martínez* de Andrés Morales. El texto es interesante en varios sentidos. En primer término, se hace cargo de *La poesía chilena* de manera intensiva y exclusiva, lo que resulta una novedad en el corpus hasta ahora revisado. En este texto veremos cómo va tramando las relaciones que *La poesía chilena* inaugura, vinculándola, y esto es del todo relevante para nuestra investigación, con las producciones de Zurita. Eso sí, busca ir llevando a *La poesía chilena* hacia el campo de la poesía mediante la expansión del repertorio desplegado por ésta. Además, nos entrega algunas categorías como *libro objeto* o *artefacto*, este último además lo vincula también a la producción de Parra incluido en esta investigación.

Pues bien, comenzará con la siguiente aseveración:

> Afortunadamente, la obra de Juan Luis Martínez comienza a valorarse como una de las propuestas **más interesantes en la poesía hispanoamericana del siglo veinte**. Tanto en Chile como en diversos puntos del mapa de la lengua castellana, Martínez es reconocido como el poeta y artista postvanguardista más notable del continente.

> La justicia, a veces, se hace esperar, pero en ocasiones aparece como algo inevitable. [Las negritas son mías] (Morales A. , 2006, pág. 107)

El texto no abunda en ejemplos que sustenten la afirmación de que la obra de Martínez comience a valorarse como una de las *más interesantes en la poesía hispanoamericana del siglo veinte*. A nuestro juicio el corpus hasta aquí revisado y, por tanto, el corpus publicado hasta la fecha del texto académico de Morales no da cuenta de que esto sea así. Podríamos intentar justificar su afirmación, pero esta no es nuestra tarea. Lo tomaremos como una manifestación de deseo del autor y lo consignaremos por tanto como un indicio a constatar en el futuro de esta investigación en las publicaciones por revisar.

Respecto de *La poesía chilena* nos entregará las siguientes categorías:

> En la breve pero intensa obra publicada por el autor (que reúne los volúmenes *La nueva novela,* 1977, y *La poesía chilena*, 1978, sin contar su obra inédita que, al parecer, llevaría el título *La tierra*), destaca un **"artefacto"** u **objeto poético** que aún es materia de múltiples especulaciones por parte de sus lectores y que, a mi entender, no ha sido dimensionado en su grandeza y extraordinaria capacidad de conmoción [*La poesía chilena*]. [Las negritas son mías] (Morales A. , 2006, pág. 107)

Pues bien, luego de las categorías de *artefacto* y *objeto poético* aparece la idea de los *lectores*, sustantivo que devela, así como ya lo adelantaba la categoría de objeto poético, el lugar de interpretación del autor. *La poesía chilena* es un objeto que se lee. Habría que preguntarse cuánto del contenido es susceptible de ser leído y cuánto se ve o incluso se palpa (pensemos en la *bolsita de tierra del valle central* que viene en el interior de la caja).

Morales hace hincapié en la perplejidad que resulta de la experiencia con el objeto:

> La reacción más lógica es quedar bastante sorprendido por este compendio de elementos dispares y que, al parecer, no posee una relación o conexión que permita **leer con fluidez** lo que intenta develar, transmitir o simple y llanamente mostrar, pero realiza una reflexión medianamente profunda, y considerando los intertextos que posee el **"poema-objeto"** (término que lo vincula también con Vicente Huidobro y con la vanguardia histórica) en torno a estos materiales y a lo que van revelando, las incógnitas se despejan y aparece un sentido total que no solo emociona sino que plantea una lectura tremendamente significativa sobre la tradición literaria chilena.[Las negritas son mías] (Morales A. , 2006, pág. 108)

Pues bien, dado que Morales se aproxima como lector rápidamente denuncia la dificultad que presenta el objeto para ser leído (además de exigirle fluidez), a pesar de esto el autor persevera y modifica la categoría para porfiadamente ahora invertir el orden desde *objeto poético* a *poema-objeto. La poesía chilena* debe ser leída, es un poema (con unas pizcas de objeto) quizás porque, como nos adelanta, un asunto tratado por la obra es el (un) canon de la poesía chilena.

Luego Morales intentará justificar cómo esta caja se inscribe en *la poesía:*

> La primera idea que, lógicamente, aparece como clara en esta propuesta es la búsqueda por romper los formatos tradicionales del libro y hallar nuevos soportes para la materialización de la poesía, algo muy propio de la postvanguardia y que los

> antiguos compañeros de tertulia de Martínez —en los años sesenta— del ya famoso y mítico "Café Cinema" de Viña del Mar (Raúl Zurita y Juan Cameron, principalmente) tendrán presente en sus derroteros personales, fundamentalmente en el caso de Zurita con sus escrituras poéticas en los cielos de la ciudad de Nueva York y en el nortino desierto chileno. (Morales A. , 2006, pág. 109)

De esta forma ubica a *La poesía chilena* en un lugar central de la experiencia de la postvanguardia[14] chilena y además embarca a Zurita en la búsqueda de trascender al libro y los formatos tradicionales.

Morales tomará a *La poesía chilena* como una declaración o tal vez una exigencia cifrada para con la poesía, así interpretará que:

> [L]a poesía no es privativa del libro ni solo puede escribirse en versos. Por el contrario, debe *saltar*, debe "salir" desde el libro hacia la gráfica, hacia la plástica (la mayoría de la obra poética de Juan Luis Martínez así lo prueba) y no debe estar solo retenida en la "cárcel" de las palabras y del formato impreso. (Morales A. , 2006, pág. 109)

En el texto es patente ese momento en que el imperativo de hacer ingresar *La poesía chilena* al campo de la poesía implica ese segundo momento de revisión de las premisas del campo. El objeto, como vimos, luego de algunos acomodos iniciales y ya dispuesto a ingresar al

[14] Morales denomina postvanguardia al grupo de autores que otros denominan neovanguardia.

campo le reclama su reformulación. Donde antes hubo límites ahora hay impugnaciones, desnaturalizaciones. Al menos así nos lo plantea Morales.

Sostendrá luego:

> Este breve poema [ubicado al interior del librillo de la poesía chilena después de la página del título[15]] entrega las claves fundamentales para adentrarse en el "objeto-texto". (Morales A. , 2006, pág. 111)

En el fragmento acontece una nueva inversión del orden de la palabra *objeto*, esta vez se encuentra antes que el siguiente sustantivo, en este caso *texto.* Así tenemos la siguiente secuencia:

*objeto poético→ poema-objeto→ objeto-texto.*

Interpretaremos que Morales tiene conciencia, ante todo, de estar en presencia de algo que cumple con la condición de *objeto.* Palabra que corresponde a una de las categorías más amplias de las existencias de las cosas (¿hay cosas que no sean objetos o susceptibles de ser catalogadas de tal?), indeterminada en muchos sentidos. Por la vía negativa podemos sostener que *La poesía chilena* no se trataría de un libro. Objeto va, como vimos, aparejada a tres conceptos sucesivos que buscan cerrar la apertura propuesta por *objeto*. Tenemos *poético*, *poema*, *texto*, tres palabras indefectiblemente relacionadas a la literatura, a las letras y aún más precisamente a la poesía. Entendemos entonces que Morales es consciente de que está

[15] AB IMO PECTORE*// Existe la prohibición de cruzar una línea que sólo/ es imaginaria.// (La última posibilidad de franquear ese límite se/concretaría mediante la violencia):// Ya en ese límite, mi padre muerto me entrega estos/ papeles://Loc. Lat.: (desde el fondo del pecho)

ante una caja, con un librillo, certificados de defunción, una bolsita de tierra, fotografías en la tapa de la caja y en la portada y contraportada del librillo y a través de ellos termina por enmarcarlo dentro del campo de la poesía.

Concluirá diciendo:

> No importa si el poema esté escrito en un papel o en la superficie de la tierra (otra vez la idea de vanguardia y luego de la postvanguardia); no importa si se halle contenido en una caja, un libro, o lleve una etiqueta o título ("La poesía chilena"): lo que va mucho más allá, y en eso es pionera en Chile, es la idea de supervivencia a la muerte, como una "botella arrojada al mar" que tarde o temprano, alguien recogerá y abrirá para desentrañar su misterio y su mensaje (¿obra abierta, obra cerrada?). (Morales A. , 2006, pág. 112)

De esta forma Morales finalmente da por superada la concreción material del *poema*, y particularmente de *La poesía chilena* para establecer que el asunto sobre el que debe centrarse la tarea crítica es la interpretación.

En 2007 Oscar Galindo publica el texto *Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena*, texto que constata la aparición de diversas manifestaciones cuyo origen es la literatura, pero que exploran más allá de los límites disciplinares, usuales haciendo uso de estrategias objetuales, plásticas, performáticas, etc. Galindo ofrece tres antecedentes internacionales, la *vanguardia histórica*, *pop art* y la *poesía concreta* en lo que

denomina *operación semiótica de expansión de los códigos expresivos de la lírica* (Galindo V., 2007, pág. 109). Propone a continuación una red de filiaciones en el plano local:

> No se ha hecho la historia de las relaciones entre poesía y plástica en la poesía chilena, pero podemos mencionar al menos tres antecedentes relevantes: los caligramas y poemas pintados de Vicente Huidobro en los años 20; los *collages* poéticos de Ludwig Zeller y "El quebrantahuesos" de Parra, Lihn y Jodorowsky. La eclosión se produce a fines de los años 70. Fundamentales en la reflexión sobre arte conceptual y poesía han sido Ronald Kay, junto a Eugenio Dittborn y Catalina Parra, con el grupo VISUAL (1977). A esas alturas ya teníamos los *Artefactos* (1972) de Nicanor Parra y de 1977 es también *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. En 1979 se publica *Anteparaíso* de Raúl Zurita, aunque un par de años antes se habían publicado algunos avances en la mítica revista *Manuscritos* 1. A partir de los años 80 Enrique Lihn trabaja en la incorporación de fotografías, plástica y videos a sus creaciones artísticas. En la plástica, Lepe, Altamirano y Smythe utilizan fotografías, textos y objetos en la elaboración de sus cuadros conceptuales. A principios de los 80 Dittborn, Rosenfeld, Zurita, Eltit, entre otros, incorporan las *acciones de arte* a su imaginario poético, narrativo, plástico o videístico. (Galindo V., 2007, pág. 110)

De esta forma Galindo da cuenta de una tradición local que hace posible inscribir estas producciones en el campo de la literatura al tratarse, en suma, de un despliegue de ciertas búsquedas iniciadas tempranamente en el siglo XX. Aun así, no se trata de una inscripción que naturalice los elementos anómalos, antes que eso se trata de establecer un esquema de lectura que complejice la relación trasgresora de las producciones con las disciplinas, de lo que daría cuenta la propuesta de nombres de la plástica que se habrían involucrado en los

cruces disciplinarios. En lo tocante a nuestra investigación, es este esquema propuesto, con los nombres sugeridos, Huidobro, Parra-Lihn-Jodorowsky y luego Parra, el que explicita la vía de filiación del campo literario que inscriben tempranamente las propuestas de Juan Luis Martínez Y Raúl Zurita. Parte del esquema de Galindo complementa al de la *escena de avanzada* propuesto por Richard, haciéndose cargo de bosquejar una semblanza del siglo XX hasta el momento de irrupción de la neovanguardia/postvanguardia chilena. Respecto de *La nueva novela* dirá:

> Uno de los elementos más notables de *La Nueva Novela* (sic) (1977) de Juan Luis Martínez (1942-1993) es su capacidad para ampliar el soporte significante del texto. Frente a la noción tradicional del poema como unidad de palabras, ofrece una pluralidad semiótica. La expansión de los soportes lingüísticos como base de la escritura poética constituye una de las claves de la poesía de la vanguardia y se proyecta al ***pop art*** y a la **poesía concreta** y es inseparable de la historia de la literatura desde Carroll y Mallarmé hasta nuestros días. Dicha expansión está ligada, en lo básico, a la ruptura de las convenciones románticas de la poesía como expresión personal, pero es, además, uno de los síntomas de la **crisis de los discursos estables en el arte contemporáneo, de la crítica a la institucionalidad artística y de la apropiación del proyecto arte-vida como parte de una visión crítica de la modernidad**. [Las negritas son mías] (Galindo V., 2007, pág. 112)

El párrafo muestra una serie de vinculaciones internacionales de *La nueva novela* que se añaden a las señaladas en el campo local. Tenemos la relación con las vanguardias históricas y luego la relación con el *pop art* y la *poesía concreta*, relaciones que tensionan el lugar de

inscripción, aun cuando sabemos que desde la lectura del ámbito local aportada por Galindo se encontraría alineada con una diáspora de creadores que integran, en el desarrollo de sus proyectos poéticos, elementos visuales. Pero lo más relevante se encuentra al final de la cita y está en esta nueva tensión explicitada en este objeto en el que, inscrito en el campo de la poesía, también resulta susceptible de entenderse bajo el encuadre histórico del desarrollo y crisis de las artes visuales en la segunda mitad del siglo XX. Dirá a modo de síntesis respecto de *La nueva novela*:

> *La nueva Novela* (sic) se construye como una propuesta artística plural en que se hibridan fundamentalmente tres soportes: el discursivo, el visual y el objetual. (Galindo V., 2007, pág. 112)

De esta forma *La nueva novela* parece ser una obra fluida, de paso entre literatura y artes visuales, en un punto de convergencia posibilitado por la crisis simultanea del desarrollo disciplinar de ambos campos. Esta conclusión muestra un avance en las concepciones del autor que en 2000 subordinaba la visualidad de la obra a consideraciones literarias. De *La poesía chilena* dirá:

> El proyecto de superación de la institución poética provoca un proceso de desarticulación de un proyecto local (la poesía chilena) y de un proyecto cultural global (la poesía moderna).[…].El segundo libro de Martínez, *La poesía chilena* (1978) puede ser leído en este sentido. La interesante factura de este nuevo *libro objeto* convierte a su soporte en significante material de la escritura y resume en sus

> breves textos y en sus vacíos (en sus silencios) el flujo y una cierta continuidad de la poesía chilena. (Galindo V., 2007, pág. 113)

Sostiene así que la obra de 1978 es la clausura del relato hegemónico en crisis del siglo XX y puede desprenderse de la trasmutación de los elementos materiales de la obra en texto como la inauguración de un ámbito de posibilidad ampliado dentro del campo poético.

De ese mismo año es el texto *La nueva novela de Jua Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera* de Juan Herrera M. quien presentará así a *La nueva novela*:

> *LA NUEVA novela* (sic) de Juan Luis Martínez (1985) es el texto poético chileno que con más intensidad trabaja sobre y con la imagen en sentido superficial y profundo, denotativa y connotativamente, llevando la producción escritural artística hasta el desdibujamiento de todos los contornos posibles de los tradicionales géneros literarios. La irrupción de la imagen en los dominios de la escritura determina el cambio de la percepción de los límites visuales en los límites escriturales. (Herrera M., 2007, pág. 10)

Inscribe primero a *La nueva novela* bajo la descripción superlativa de ser el texto poético que con *más intensidad trabaja* con y sobre las imágenes y luego dirá algo aún más interesante que es que, *La nueva novela,* viene a desdibujar los límites del campo poético al tiempo que habilita la problematización de la visualidad al interior del campo de la poesía. Hemos pasado de la extrañeza de los primeros años frente a este objeto a su aceptación al interior del campo,

asumiendo las implicancias de transformación de dicho campo. Para Herrera, entonces, la forma de inscripción de *La nueva novela* es a través de la interpelación antagónica de la tradición o de cierta tradición. En sus palabras:

> Desde este punto de vista, *La nueva novela* en Chile es un ejercicio de cancelación de la tradición del libro y de la poesía. Por la manera en que se actualiza la superación de los límites se puede decir que la obra de Juan Luis Martínez (1942-1993) constituye un texto desterritorializado. Esto quiere decir que el libro constituye un diseño artístico depositario de la reflexión sobre las formas experimentales con las cuales trabaja, por ello se desdobla de múltiples modos, dentro de los cuales domina, sobre todo, el efecto producido por la imagen. (Herrera M., 2007, pág. 10)

El juicio de Herrera tiene dos implícitos, el primero, como señalamos, es que *La nueva novela* es pertinente dentro (en el límite) del campo de la poesía, el segundo es que, precisamente por esto, el campo mismo debe ser reconfigurado. Así luego sostiene:

> Martínez actúa como un iconoclasta que desplaza los sentidos más estatuidos de la tradición poética chilena hacia márgenes en donde se la pone en duda y se hace más insegura su estabilidad como ocurre con el **libro-objeto** *La poesía chilena.* [Las negritas son mías] (Herrera M., 2007, pág. 16)

*La poesía chilena* representa un caso que reafirma y asienta un corpus que, bajo la perspectiva de Herrera, tensiona y modifica al campo de la poesía. Esta obra es catalogada bajo la categoría de *libro-objeto* cuestión que implica que la categoría se incorpora al repertorio de la poesía, aunque no necesariamente implica, por cierto, que todo *libro-objeto* deba ser

considerado a priori perteneciente al campo. Ofrece a continuación, como consecuencia de la irrupción en el campo de *La nueva novela*, autores influidos por las posibilidades desplegadas por la obra:

> *La nueva novela* opera como obra inicial y modélica para las producciones posteriores, lo que es posible verificar al interior del grupo de obras producidas en Chile alrededor de los años ochenta (textos de Zurita, Maquieira y otros). (Herrera M., 2007, pág. 18)

Finalmente, en esta revisión acotada de la producción martiniana, Herrera se referirá a *Poemas del otro* que, como es habitual hasta antes del descubrimiento de Scott Weintraub de la operación de apropiación que supone el poemario, nos brinda un momento de jocosa especulación e intentos de dotar de sentido al desconcertante poemario lírico:

> Libro aparecido, sentimos, fuera del contexto de un proyecto escritural sólido y breve. El texto *Poemas del otro* se instala en el repertorio de Martínez como un agregado que la voluntad ajena pone a disposición de los lectores. A nuestro parecer, la "incontestable pregunta" a la que se refiere Cristóbal Joannon cuando apela a la opinión del poeta sobre esta publicación en el prólogo a la edición en cuestión no encierra ninguna intriga. Bajo el prisma de este estudio, *Poemas del otro* podría entenderse como una manifestación dentro de los márgenes de la iconologización del sujeto artista, una vez que se ha reconocido la importancia decisiva de su obra realizada en vida, sin perjuicio de la obtención de réditos por la publicación de la obra. Se ha obrado con la lógica del mercado aun cuando el artista haya practicado a conciencia y elaboradamente un trabajo que lo hacía presente para desaparecer en la

> órbita de la videósfera. Se ha obviado su paradojal resistencia. (Herrera M., 2007, pág. 26)

Herrera se muestra de esta forma reticente a la publicación y acusa una operación en orden comercial. Suponemos la sorpresa con que debió recibir la noticia de que este objeto, que parecía traicionar la voluntad de Martínez, no hacía otra cosa que radicalizar su apuesta autoral al apropiarse mediante una traducción no atribuida de la obra de otro Martinez.

En 2007 en el texto *En torno a un libro inclasificable* Matías Ayala sostiene que:

> Casi todas las reseñas de *La Nueva Novela* comienzan por establecer lo primero que resalta de este volumen: a pesar de tener todos los atributos de un libro (tapas, páginas, lomo, costuras) es un ente extraño. (Ayala, En torno a un libro inclasificable, 2007, pág. 22)

De los textos que hemos revisado hasta el momento habría tres categorías predominantes en la clasificación. La mayoritaria ubica a *La nueva novela* en la categoría de *libro-objeto*, luego en *poesía* y luego *objeto extraño*. Por cierto, nos hemos avocado mayoritariamente a trabajar sobre textos académicos. En cualquier caso, aceptemos la premisa de Ayala y, atribuyéndole ahora a él este juicio, digamos que, según Ayala, basado en sus observaciones *La nueva novela* se aleja de la categoría convencional del libro, cuestión que, por lo demás, suscribimos.

Luego Ayala retomará un aspecto desarrollado por Armando Uribe quien le atribuía a los elementos gráficos la función de *elementos de puntuación*. Ayala dirá:

> Prosiguiendo esta línea, la visualidad y materialidad del libro intenta adquirir funciones semánticas. La disposición gráfica de la página, ciertos perforados en ellas, su numeración, sus márgenes, el tipo de papel, la tipografía, la tapa y la contratapa, las solapas, la portadilla y el colofón, nombre de la editorial y su logotipo: todo en ella participa del juego. *La Nueva Novela* aspira a ser un libro total, saturado y cerrado en sí mismo, intenta que no exista algo fuera del texto ya que todas sus partes pueden significar algo. (Ayala, En torno a un libro inclasificable, 2007, pág. 23)

En efecto, los elementos que usualmente en libros convencionales suelen pasar desapercibidos por no participar del juego de sentido de la obra, es decir y como enumera Ayala *márgenes, tipo de papel, tipografía, tapa y la contratapa, solapas, portadilla y colofón, nombre de la editorial y logotipo,* en el caso de *La nueva novela* tienen un rol importante y para varios análisis de la obra cumplen un rol central. Un caso son los textos en las solapas que proponen un juego de definiciones antagónicas sobre *La Realidad,* solapas que enmarcarían el desarrollo del *libro* (¿?) no sólo físicamente, sino que conceptualmente. Discrepamos de la segunda afirmación que sostiene que *La nueva novela* aspiraría a ser *un libro cerrado en sí mismo*, cuestión que es fácilmente refutable al constatar una cuantiosa producción académica que precisamente abunda en las relaciones hipertextuales de la obra, cuestión que demostraría la fuerte dependencia con el afuera, una suerte de mecanismo centrífugo.

Hacia el final del texto Ayala concluye:

> Esta obra es, entonces, un libro-objeto no sólo porque leer, observar y moverse por el laberinto de sus páginas sea lo exigido, sino también porque esa totalización textual y estética hace de él otra cosa que un mero medio de transmisión de signos, frases y estampas. (Ayala, 2007, pág. 23)

Ayala resuelve así lo que, según él, había sido entendido como un *ente extraño* y nos ofrece la más o menos asentada categoría para *La nueva novela* de *libro-objeto*.

Oscar Sarmiento publica en 2008 el texto *Huidobro desde La nueva novela de Juan Luis Martínez.* Inaugura el texto de la siguiente forma:

> El escueto pero significativo legado poético de Juan Luis Martínez (1942- 1993) se reduce a dos libros: *La nueva novela* y *La poesía chilena*. Como Juan Rulfo y Augusto Monterroso, Martínez era sumamente cuidadoso de su producción y solo publicó en vida *La nueva novela* y **un curioso objeto llamado "La poesía chilena"**. La publicación póstuma de *Poemas del otro*, libro que incluye poemas y entrevistas, ha sido cuestionada por Raúl Zurita debido a la vigilancia crítica de Martínez sobre su obra: "[Juan Luis Martínez] era de un cuidado, de una obsesión con la estructura, con el control absoluto de sus materiales, como yo no he conocido otro". [Las negritas son mías] (Sarmiento, 2008, pág. 241)

Nos merece varias consideraciones este breve pasaje inaugural. Lo primero es notar que la obra de Martínez para Sarmiento está asentada en la poesía, llamando a su producción *legado poético.* Acto seguido, al nombrar *La nueva novela* y *La poesía chilena* cataloga a la segunda

como *curioso objeto.* Curioso objeto que, por otra parte, Sarmiento inscribe en el campo de la poesía. Por último y respecto de *Poemas del otro* desliza la sospecha sobre la publicación póstuma y la distancia respecto de la obra anterior de Martínez y se asegura de aquilatar su opinión apoyándose en la de Raúl Zurita.

Sarmiento se apresta hablar de *La poesía chilena* y señala:

> Martínez, de acuerdo a Soledad Bianchi, incluyó en este **artefacto** los certificados de defunción de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, junto a otros 34 que están en blanco y que vienen unidos a banderas chilenas. [Las negritas son mías] (Sarmiento, 2008, pág. 242)

Es notable porque, como se ve en la cita, se trata de un pasaje descriptivo y además derivado de un juicio atribuido a Soledad Bianchi. Sin embargo, en lo poco que le corresponde a Sarmiento para encausar dicha descripción, introduce la categoría de *artefacto.* Como sabemos, esta palabra en el campo local no es inocua y establece un puente de continuidad con la propuesta parriana, cuestión que explica para algunos autores de manera explícita la filiación e inscripción en el campo de la poesía de la propuesta martiniana (como para Nieves Alonso, Rodríguez, & Triviños, 1996; Hernández 2001; Morales 2006; Galindo 2007)

> Otro punto de contacto se nos revela cuando se entiende que para Martínez lo visual forma parte esencial de la inteligencia creativa del poeta. Más aun, al repensar el objeto libro, Martínez pone de relieve la consistencia del mismo como objeto plástico, subrayando así el carácter de *ready-made* del mismo. El vínculo entre las artes

> visuales y la literatura, de tanta importancia para Huidobro, adquiere en Martínez una relevancia diametral. La razón es clara: en la medida en que se produce esta intersección de manera vigilante, es posible descentrar tanto el objeto libro como el texto que éste incluye. (Sarmiento, 2008, pág. 247)

El propósito del texto es manifiesto al establecer las relaciones entre la obra de Huidobro, cierta parte de su corpus y la profundización de Martínez de la conciencia gráfica y compositivas del texto sumado a la incorporación de la imagen. De esta forma la inscripción de la obra de Martínez en el campo poético resultaría natural. No obstante, también surge la categoría subsidiaria de *ready-made* y la referencia a la vanguardia histórica, contexto histórico que enmarca la producción de Huidobro y que se reactualiza en Martínez. Esto, sin embargo, a nuestro juicio revela la situación problemática en torno a las categorías en los momentos de vanguardia en donde, precisamente, la trasgresión de los límites disciplinarios nos habilita a cuestionar la taxativa distinción e inscripción de las producciones en uno u otro campo, aún más, advertir la naturalización en el caso de la obra de Martínez como perteneciente a la poesía.

Finalmente, Sarmiento aborda un aspecto problemático en relación a la producción y a los circuitos de circulación de *La nueva novela*:

> Al descolocar al objeto libro como tal de la circulación que lo demarca, *La nueva novela* se engarza a sí misma con los desplazamientos llevados a cabo por la vanguardia. Aunque esto obedece a más de una razón, su propia edición restringida insiste efectivamente en su capacidad de objeto atrabiliario, enemigo de la producción

> en serie, masiva y, por lo tanto, objeto probable de culto, fetiche de las resistencias críticas. (Sarmiento, 2008, pág. 248)

Sabemos que, circunstancialmente, *La nueva novela* terminó siendo autoeditada por Martínez una vez que fracasa, en el contexto del golpe militar, la posibilidad de ser editada por Editorial Universitaria. Así, esta dificultad es reelaborada e incorporada en las condiciones de producción de la obra a través de la fundación del sello editorial *Ediciones Archivo* por parte de Martínez. Se encarga inicialmente de la venta y distribución de varios de los ejemplares y define un precio que excede el valor usual de un libro, no sólo considerando el carácter de autoedición, sino que, y este es el punto problemático, más próximo a un circuito de lujo y preciso aquí, semejante a la lógica del circuito de arte.

Del texto de 2009 Valeria de los Ríos *La fotografía como clave de lectura de La nueva novela* tomaremos dos fragmentos. En el primero de los Ríos sostiene que:

> Decir que *La nueva novela* es una obra visual no es en medida alguna una novedad. La utilización de distintas tipografías, la disposición del texto en la página, la inclusión de objetos, la elaboración de fotomontajes y *collages*, la reproducción de dibujos de carácter pedagógico y de fotografías mediante el método del *off-set*, constituyen algunos de los principales procedimientos utilizados por el autor. El trabajo de Martínez está claramente emparentado con la neovanguardia de los años 70 y con la poesía concreta, que desde la década del 50 se ha empeñado en capitalizar el carácter material del texto, el sonido y de la imagen en la producción poética. (de los Ríos, 2009, pág. 55)

Discrepamos. Lo cierto es que, como definición de entrada de *La nueva novela* como obra visual si resulta una novedad, valiosa ciertamente. En ella convergerían, a juicio de de los Ríos, dos campos a partir de dos corrientes, la neovanguardia y la poesía concreta. Luego de los Ríos complementará:

> Pero *La nueva novela* parece tener un propósito más ambicioso que el de adscribirse a una corriente o género específico. De hecho, el mismo título la sindica como "novela", asignándole al lector la difícil tarea de otorgarle un carácter narrativo a este fragmentario e híbrido volumen. (de los Ríos, 2009, pág. 55)

La encrucijada está dada, entre estas dos citas, por constatar las referencias más o menos usuales que vienen apareciendo aparejadas a *La nueva novela* para al mismo tiempo sostener que esas referencias precisamente dinamitan la adscripción disciplinar. Tendríamos que precisar que la referencia a la poesía concreta necesariamente nos hace preguntarnos ¿qué tiene esta obra de poesía concreta? Se señala usualmente la tematización del espacio de escritura y los elementos significantes entendidos como un desplazamiento del texto parcialmente reemplazado por imágenes u objetos a ser decodificados. Y respecto de la neovanguardia ¿cuál? ¿La local, la latinoamericana, la "internacional"? en tanto contemporánea a estas e incierta su inscripción por sus estrategias de producción, se aproxima a por ejemplo los libros de Fluxus, pensemos en *Greapfruit* (1964) de Yoko Ono o al arte conceptual en tanto este incorpora fundamentalmente el texto como estatuto de posibilidad de la obra de arte. Tenemos que decir estamos de acuerdo en esta situación tensionada de la obra que, como hemos podido constatar hasta este punto, tiene un momento de inscripción en el campo de la poesía local que, a su vez, incorpora referentes del campo

de la visualidad y que el texto de de los Ríos muestra una posible (ir)resolución de la disyuntiva.

Felipe Cussen, también en 2009, en su texto *El constructor de cajitas* escribe:

> A la hora de calificarla [a *La poesía chilena*], aunque algunos la consideran como "libro", el abanico de alusiones es muy abierto: "obra" que prescinde "de los caracteres atribuidos a y esperables de un libro", "obra en la cual no hay textos escritos por él", "libro sin texto ni lenguaje verbal", "libro gráfico", "libro objeto", "poema sin palabras", "poema-objeto", "objeto poético", "texto verdaderamente objetual", "objeto inclasificable", "ente agenérico", "artefacto", "maleta", "caja", "libro-caja", "caja negra", "cajita negra como . . . un ataúd de cartón", "caja, metáfora de un ataúd", "ataúd", "urna", etc. (Cussen, 2009)

Cussen constata las diferentes definiciones que recaen sobre *La poesía chilena* para luego intentar responder a la pregunta por su naturaleza poniéndola en diálogo con otras obras relevantes:

> Creo, sin embargo, que ha primado demasiado la consideración de esta obra como una especie absolutamente aislada respecto a lo que ocurría en otros contextos. Y me parece que la tendencia general a fetichizar la singularidad de Juan Luis Martínez choca con la voluntad decididamente intertextual e irónicamente culturalista que mostró en sus declaraciones y sus producciones. Habría que sacar, por un momento, a *La poesía chilena* de los estrechos límites de la poesía chilena, para evitar que sigamos creyendo que somos los únicos capaces de comprenderla. (Cussen, 2009)

A partir de aquí, Cussen vincula *La poesía chilena* con el *tombeau,* del cual señala "Fue un género popular tanto en la música barroca, donde muchos compositores dedicaron piezas instrumentales a sus maestros fallecidos, y, antes, en la poesía del renacimiento francés, con recopilaciones en homenaje a algún ilustre personaje fallecido". Pone a continuación en relación a *La poesía chilena* con dos *tombeou,* el primero *Le Tombeau de Mallarmé* (1972) poema por computadora de Erthos Albino de Souza y *tvgrama I (tombeau de mallarmé)* (1988) de Augusto de Campos. El primero es un caso de poesía electrónica mientras el segundo es un caso de poesía concreta. De cualquier modo, cumple con la función de proponer un vínculo a partir de una interpretación del género. No solamente en su carácter "experimental" (como sinónimo de no estrictamente lírico) si no en una relación específica en uno de sus posibles vértices no explorados. El resultado, en cualquier caso y por ahora para lo que pesquisamos, es su vinculación al campo literario, claro está, en cualquiera de sus fronteras.

A continuación, Cussen propone una segunda línea de filiación, señalando:

> Otra oportunidad de situar esta obra dentro de una perspectiva más amplia surge a partir de sus características visuales. Es clara su ligazón con algunos objetos del propio Martínez, así como con el ready-made, los assemblages surrealistas, las cajas de Joseph Cornell y, aventuro, con las cajas de Robert Filliou y otros artistas que trabajan con formatos como ficheros o archivos. De cualquier modo, la clasificación más evidente mencionada por sus críticos es la de libro-objeto, aunque creo que es posible profundizar en esa categoría, incluyéndola en el género más amplio del **libro de artista**, que proviene de las vanguardias y que se expande en las décadas de los

> ‘60 y ‘70, gracias a grupos como Fluxus o Beau Geste Press. [Las negritas son mías] (Cussen, 2009)

En este sentido *La poesía chilena* se vincularía con colectivos ligados a las artes visuales aun cuando no coincida necesariamente con los mismos circuitos de distribución y construcción de valor simbólico y económico.

**2010**

Inaugurando la segunda década de los 2000 el texto de Marcelo Rioseco es una interesante exposición del panorama poético, al que propone un orden e inscribe *La poesía chilena* durante los años 70’. Es hasta el momento uno de los textos que más nítidamente articulan y dan sentido al relato, a nuestro entender es la explicitación del ordenamiento del campo y del orden de las piezas que hemos estado revisando. También, ante esta propuesta ordenadora se hace patente el esquema que posibilita la inscripción de las producciones problemáticas y además queda claro que, a juicio de Rioseco, quien inaugura una nueva producción será Martínez y no Parra, coincidentemente con varias apreciaciones de autores revisados en esta sección.

> A finales de la década de los setentas, el poeta chileno Juan Luis Martínez escribe dos libros marcadamente experimentales, *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978). Con estos textos, Martínez inaugura la Neovanguardia en Chile y se inserta en lo que la crítica ha llamado la “Nueva poesía chilena”. (Rioseco, 2010, pág. 855)

El autor nos aclara en cita al pie de página el concepto de *nueva poesía chilena*:

> Se denomina nueva poesía chilena a la poesía escrita en Chile y en el exterior a partir del golpe militar de 1973, pero que corresponde a autores que comienza a publicar a partir de 1977 y por un espacio de al menos 10 años. (Rioseco, 2010, pág. 855)

Rioseco hará comparecer el juicio de Iván Carrasco quien ubica en Valparaíso y en Juan Luis Martínez el origen de la Neovanguardia:

> Inicialmente, la Neovanguardia literaria contiene una primera línea más ortodoxa compuesta por los poetas Juan Luis Martínez (1942), Raúl Zurita (1950), Cecilia Vicuña (1948) y Diego Maquieira (1953). […]. El crítico chileno Iván Carrasco señala a Valparaíso como centro fundador de la Neovanguardia a finales de los 60's y comienzos de los 70's y de paso indica la importancia de quien fuera la figura central e indiscutida de esta corriente, el poeta porteño Juan Luis Martínez. "Este grupo inicial se proyectó luego en Santiago por intermedio de Zurita en el C.A.D.A." (Carrasco La poesía 36). (Rioseco, 2010, pág. 856)

Señala de Parra lo siguiente:

> La Neovanguardia es heredera, por supuesto, de la vanguardia histórica, pero se le suma a esta influencia la de la antipoesía de Nicanor Parra. Aunque ningún miembro de la Neovanguardia o, más aún, de la Nueva poesía chilena es un explícito discípulo parriano, el influjo de la antipoesía de Nicanor Parra en la poesía de esa época fue evidente. Pero no de una manera directa. La Neovanguardia tomó de Parra algunos

> de los procedimientos de la escritura antipoética y los llevó a un extremo. (Rioseco, 2010, pág. 856)

Este juicio se contrapone a los casos en que se sostiene la relación entre *Artefactos* y *La poesía chilena*, o los puentes comunicantes entre *El Quebrantahuesos* o incluso Vicente Huidobro y, por ejemplo, la relación con las imágenes en las producciones de la neovanguardia.

Respecto de la *nueva poesía chilena* dirá:

> Es una poesía autoreflexiva donde el lenguaje es tema y reflexión del poema. No propician ni el ritmo ni la imagen metafórica, antes prefieren incluso postular textos que carezca de ellos impulsando imágenes de contenido semiológico o abstracciones de carácter lógico. Es heterogénea, profusamente intertextual, participa de todos los discursos llegando incluso al collage y no rehúye el humor heredado de la antipoesía. (Rioseco, 2010, pág. 857)

La caracterización de la *nueva poesía chilena* de Rioseco parece referirse exclusivamente a *La nueva novela* de Juan Luis Martínez para la cual funciona como una descripción precisa de sus aspectos fundamentales. De esta forma, para Rioseco, *La nueva novela* constituye la unidad de medida de la nueva poesía.

> Dentro de este contexto de innovaciones y rupturas emerge *La nueva novela* (1977). Un texto que rechaza de entrada cualquier convención literaria conocida y que opta

> por reemplazar el lenguaje poético por el científico para explorar la representación de lo real. (Rioseco, 2010, pág. 857)

Aquí Rioseco invierte el orden temporal puesto que describe antes características del conjunto de obras posteriores a *La nueva novela*, que luego establece como "contexto" donde surgiría esta. Pero, como sabemos y pudimos ver en las citas anteriores, es *La nueva novela* la que inauguraría ese contexto. En cualquier caso, lo que nos interesa es que a juicio de Rioseco claramente es *La nueva novela* y Juan Luis Martínez el caso paradigmático de la *nueva poesía chilena*.

En este punto Martínez no solo es poeta sino el fundador de un espacio en el campo cuyas producciones obedecen a las reglas de *La nueva novela.* Respecto de esta Rioseco señala:

> El libro es en sí un **libro-objeto** y una crítica. Una crítica tanto al lenguaje poético y sus posibilidades de expresión como al soporte del libro en cuanto objeto. Con una "humorística versión del decontructivismo", Martínez relativiza "los saberes culturales y literarios, operación de desestabilización que incluye al mismo texto" (Galindo 160). [Las negritas son mías] (Rioseco, 2010, pág. 857)

La interpretación de Rioseco respecto de *La nueva novela* como metacrítica es sugerente, es algo que el académico anunciaba unos párrafos atrás, pero referido a la nueva poesía chilena en general y, que en este caso, viene a singularizar las operaciones que se desprenden de la obra de Martínez en relación, primero al soporte, es decir qué es lo que tiene que decir sobre

el libro-de-poesía *La nueva novela* y, luego, respecto del desarrollo del contenido de la misma.

Finalmente, Rioseco concluirá su texto con una cita a Octavio Paz:

> Su obra inagotable y plural nos recuerda lo dicho por Octavio Paz acerca de Marcel Duchamp (artista con el cual J.L. Martínez guarda más de una similitud): "El valor de un cuadro, de un poema o cualquier creación se mide por los signos que nos revela y la posibilidad de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de significar" (186). (Rioseco, 2010, pág. 871)

Es un ejercicio textual interesante, el de Rioseco, atribuir las palabras de Paz originalmente dirigidas a la obra de Duchamp esta vez hacia Martínez. El reconocimiento de haber logrado un objetivo latente y manifiesto en varios de los textos revisados hasta este punto.

En 2010 aparece en Ediciones UDP el ensayo *Lugar Incómodo* de Matías Ayala en el que dedica un capítulo a Juan Luis Martínez. Comienza haciendo un breve catastro de las producciones de Martínez a la fecha:

> El texto central es, sin duda, *La nueva novela* (1977, reimpresión 1985), volumen compuesto de pequeñas y excéntricas prosas, citas e imágenes. En segundo lugar se encuentra un ente agenérico titulado *La poesía chilena* (1978), que podría ser llamado con cautela "objeto poético" o "libro-objeto". Además hay una colección de poemas y entrevistas diseminadas y editadas bajo el título *Poemas del otro* (2003) y una obra plástica de grabados, cajas y *collages* de corte dadaísta y pop. (Ayala, 2010, pág. 152)

El grueso del capítulo corresponde al texto de 2007 *En torno a un libro inclasificable*, texto que ya abordamos hace algunas páginas. Lo que plantea sobre *La nueva novela* es que es un ente extraño que deviene en libro-objeto. Sobre *La poesía chilena* sumará el calificativo de *entidad agenérica* (Ayala, 2010, pág. 195).

Respecto de *Poemas del otro* (2003) Ayala dirá, sin saber aún sobre la operación de apropiación radical:

> Lo especial de este material es el cariz definitivamente lírico que posee, en flagrante contradicción con toda su obra anterior. (Ayala, 2010, pág. 211)

Luego Ayala abordará algunos poemas contenidos en la publicación sugiriendo interpretaciones y sentidos que los mismos proveen a la producción de Martínez, sin advertir que en realidad se trata del análisis de una obra apropiada por Martínez, cuestión que se inscribe en los resultados performáticos de la apuesta radical de apropiación y el efecto en el medio crítico al incorporar, como un caballo de Troya u objeto tramposo, cuyo rendimiento, a juicio nuestro, está precisamente en la relación ingenua y conflictiva con la crítica intentando inscribir y dar coherencia a la propuesta lírica en una producción antes que todo conceptual.

Comparto un fragmento de la conclusión de Ayala sobre *Poemas del otro* que da cuenta de este descalce, confusión e intento de articular un sentido coherente para esta producción anómala:

> De esta forma, quizás Martínez utiliza el sujeto lírico para poder reconstruir la "escena política" clásica: un sujeto soberano que interactúa con los demás, que intenta superar el hiato que hay entre interioridad y lo social. (Ayala, 2010, pág. 218)

Podrimos releer la cita desde nuestro lugar de conocimiento del mecanismo martiniano y concluir lo contrario: Martínez mediante sus *Poemas del otro* dinamita los puentes de comunicación entre la interioridad y lo social pues defrauda el pacto de confianza, una vez más, y señala el insuperable hiato entre un espacio y otro, hiato por lo demás sobre el que Martínez mostraba una particular fascinación.

Un texto aún más relevante, en la medida que viene a instalar además en el contexto latinoamericano la producción de Martínez y de paso, de Zurita, es el de Óscar Galindo. Desarrolla un detallado esquema de filiaciones latinoamericanas donde destaca la figura del poeta argentino Vigo, que vincula temporalmente al *Quebrantahuesos* de Parra, Lihn y Jodorowsky y a la producción del poeta peruano Eielson. Además, avanza en destacar las aportaciones de la poesía concreta en la conciencia del aspecto visual de la escritura y su relación con la página o la materialidad del soporte y de la misma letra.

En el campo local sindica al grupo Visual y a Ronald Kay, fundamentalmente, como un actor gravitante en la conformación de una escena donde la mixtura disciplinar es su característica novedosa. Del campo de las artes menciona a Dittborn, el CADA, Smyte, Leppe, Rosenfeld, Eltit y, por supuesto, a Zurita, entre otros.

Así, Galindo dirá:

> Sin embargo, en el campo literario chileno la consolidación neovanguardista se produce a partir de 1977 con la publicación de *La nueva novela* y *La poesía chilena* (1978) de Juan Luis Martínez (1942-93), *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita y la irrupción de CADA, Colectivo de Acciones de Arte, este mismo año. (Galindo V., Áreas verdes de la realidad: Marínez y Zurita en el contetxo de la poesía neovangusrdista hispanoamericana, 2012, pág. 369)

Primero tendremos que notar que en este tercer texto de Galindo su juicio ha incorporado nuevos elementos que complejizan el primer diagnóstico de subordinación de la imagen planteado en su texto en 2000. Una vez más la neovanguardia y Juan Luis Martínez coinciden en su fundación recíproca (revisábamos hace algunas líneas lo mismo pero signado bajo la denominación de *nueva poesía chilena* a juicio de Rioseco). Pero aquí vemos un aspecto que permite distinguir ambas denominaciones. La neovanguardia trasciende el campo de la literatura, se participa del grupo a sabiendas que la definición es transversal a distintos campos. En este caso se proponen exponentes del campo de la poesía y de las artes visuales. Así también podemos pensar en la categoría *escena de avanzada* propuesta por Richards que tiene su centralidad en el campo de las artes visuales y, sin embargo, también hace referencia a autores asentados en el campo de las letras, donde resulta patente el caso de Raúl Zurita.
Veamos una última cita del texto de Galindo:

> Al ingresar en *La nueva novela* (1977), uno de los **dos libros** publicados en vida por este magnífico poeta y operador semiótico, el lector descubre rápidamente que ha entrado en un laberinto, en una casa -imagen que sirve de portada— de la que le será difícil salir. [Las negritas son mías] (Galindo V., Áreas verdes de la realidad: Marínez

> y Zurita en el contetxo de la poesía neovangusrdista hispanoamericana, 2012, pág. 369)

En esta cita lo llamativo es la utilización de la categoría libro para denominar tanto a *La nueva novela* como a *La poesía chilena.* Como pudimos ver, Galindo, durante esta revisión, demuestra una comprensión importante del momento de producción de la obra martiniana, así como de los referentes que dialogan con su propuesta. El hecho, entonces, de referirse a las obras de Martínez como *libros* puede ser interpretado como una modificación de la categoría, que acepta bajo su denominación a *La nueva novela* y su materialidad heterogénea, así como sus momentos más objetuales y, aún más, acepta como *libro* la caja de *La poesía chilena.* No necesariamente esta aceptación por parte de Galindo quedará naturalizada más adelante en el devenir de este capítulo, pero nos muestra uno de esos momentos de negociación la definición de las categorías en donde, por momentos, hemos visto una problematización de la categoría más precisa para referir a estos objetos o, en este caso, sin más, es la categoría más canónica la que se ensancha, aceptando bajo su denominación objetos como una caja que cabe bajo la categoría libro. En otras palabras, es como si a juicio de Galindo la palabra *libro*, revitalizada, aceptara soportar objetos que desafían su definición y uso histórico.

En el texto de Adolfo Vázquez Rocca que tuvimos oportunidad de revisar a partir de Nicanor Parra, también se hace referencia a Martínez. Al respecto señala el autor:

> Él [Martínez] y otros escritores jóvenes buscaban hacer algo nuevo, una alternativa a las tendencias creativas de ese momento. Estaban muy interesados en el Surrealismo y particularmente en el movimiento Dadá. Martínez logra construir un todo con esos

> recursos y declararlo poesía. Sus obras funcionan como sistemas de referencias, con alusiones directas a autores como Duchamp, Kurt Schwitters, Francis Picabia y Joseph Cornell, entre otros. (Vásquez Rocca, 2012, pág. 16)

Es un fragmento llamativo pues Vásquez Rocca sitúa a Martínez como escritor. Uno particularmente interesado en la vanguardia histórica y en el mecanismo de apropiación de estrategias de las artes visuales trasladadas a la poesía. ¿La definición del autor como poeta prima por sobre la naturaleza de lo realizado? ¿es sólo eso? Es evidente que no, hemos podido constatar cómo hay una batería recurrente de antecedentes literarios vinculados a Martínez y que operan como una red de filiaciones. Lo que llama la atención en esta cita en particular es que se dé un listado de referentes estrictamente visuales. También, y pensado ahora a la inversa, es la radicalidad de la empresa del autodenominado poeta, que le exige al campo adecuar las líneas de lectura y filiación con el fin de inscribirlo dentro de una genealogía suficientemente articulada que le dé sentido y permita su desciframiento dentro del campo.

2012 es un año además importante en la trayectoria de la figura de Juan Luis Martínez pues se publica el libro *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* en paralelo a la Trigésima Bienal de São Paulo, donde se expusieron más de 100 obras del chileno. Este encuentro entre la obra de Martínez y el curador de la Bienal, Luis Pérez-Orama, redundará en la adquisición en 2014 de 12 de sus obras, entre ellas *La nueva novela* y *La poesía chilena*, por parte del MoMa.

En un artículo del 20 de enero de 2013 titulado *O eterno retorno de Juan Luis Martínez*[16] publicado en el periódico *Folha de S. Paulo*, Luis Pérez-Orama señalará:

> "El Poeta Anónimo" es un libro que se ve más que se lee; o que se ve como se lee; o que se lee como si se viera. Poesía encontrada --poética "ready-made"--, en ella no hay una sola frase escrita por Martínez, sino muchas, todas, encontradas por él en el laberinto babélico de las lenguas: castellano, inglés, francés, alemán, italiano.[17] [La traducción es mía] (Pérez-Orama, 2013)

Para el curador la entonces reciente publicación de la que participa tiene uno de sus aspectos enraizado en la poesía y, al mismo tiempo, reclama una retórica de las artes visuales. Una vez más Marcel Duchamp ofrece una alternativa para el desciframiento de las operaciones involucradas, particularmente en el caso de *El poeta anónimo*, obra realizada exclusivamente mediante *collages* de imágenes y textos ajenos. Agregará más adelante sobre la publicación:

> El comienzo de "El Poeta Anónimo" puede ser en la década de 1980, y creo que es correcto decir que funciona como un testamento. O más bien: como una tumba. Tumba de Martínez. Su título es un acertijo: no significa lo que dice. No es lo que dice.[18] [La traducción es mía] (Pérez-Orama, 2013)

---

[17] "El Poeta Anónimo" é um livro que se vê, mais do que se lê; ou que se vê como se se lesse; ou que se lê como se se visse. Poesia encontrada --"ready-made" poético--, nele não há uma só frase escrita por Martínez, e sim muitas, todas, encontradas por ele no babélico labirinto das línguas: castelhano, inglês, francês, alemão, italiano.

[18] O início de "El Poeta Anónimo" talvez se situe nos anos 1980, e creio ser acertado dizer que funciona como um testamento. Ou melhor: como um túmulo. O túmulo de Martínez. Seu título é um rébus: não significa o que profere. Não é o que diz.

Sentencia de esta manera que se trataría a su juicio de una última publicación y apunta algo que es característico de la obra de Martínez y es el equívoco en los títulos de sus obras. En este sentido señalará:

> Como "La Nueva Novela" no era una novela -era el último texto de la gran genealogía mallarmiana en América, su última tirada de dados- ni "La Poesía Chilena" era un libro de poesía -sino un objeto, una caja que contiene, además de la tierra de Chile y su bandera, un librito que espera a todos con páginas en blanco y copias de los certificados de defunción de los más grandes poetas chilenos: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda.[19] [La traducción es mía] (Pérez-Orama, 2013)

*La nueva novela* la inscribe en línea con Mallarme y también en otros momentos del texto con Huidobro. Mientras que de *La poesía chilena* alcanza con decir que es un objeto o una caja, cuyo contenido pormenoriza y que parece no coincidir suficientemente con una categoría.

Finalmente Pérez-Orama dirá:

---

[19]O início de "El Poeta Anónimo" talvez se situe nos anos 1980, e creio ser acertado dizer que funciona como um testamento. Ou melhor: como um túmulo. O túmulo de Martínez. Seu título é um rébus: não significa o que profere. Não é o que diz. Como não era "La Nueva Novela" de forma alguma um romance --era o último texto da grande genealogia mallarmiana na América, seu último lance de dados-- nem "La Poesía Chilena" um livro de poesia --e sim um objeto, uma caixa contendo, além de terra do Chile e de sua bandeira, um livrinho que a todos espera com páginas em branco e cópias dos atestados de óbito dos maiores poetas chilenos: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda.

> Me complace haber participado, con Charles Cosac y Pedro Montes Lira y con el beneplácito de Elianita Martínez, en la empresa que lo sacó [a *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*] de otra muerte, revelando al público, el último y perdido eslabón de una obra fundamental de la literatura moderna.[20] [La traducción es mía] (Pérez-Orama, 2013)

De esta forma la producción de Martínez queda inscrita en el campo de la literatura, ahora moderna, en condición de eslabón último.

En 2013 ocurre algo importante, el investigador estadounidense Scott Weintraub publica su segundo artículo sobre Martínez titulado *Mourning for the Future: Poetic Inheritance in Juan Luis Martínez's "La poesía chilena"*. Comienza así el texto dedicado fundamentalmente a *La poesía chilena*:

> Autor de los **objetos de arte** *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978), además de las obras póstumamente publicadas *Poemas del otro* (2003) y *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (2010), Martínez es, quizás, el **poeta visual** más innovador de la generación talentosa que escribió bajo el régimen militar de Pinochet (1973-1990). [Las negritas son mías] (Weintraub,

[20] A mim cabe a satisfação de ter feito parte, com Charles Cosac e Pedro Montes Lira e sob a aprovação de Elianita Martínez, da empreitada que o trouxe de outra morte, revelando-o ao público, elo último e perdido de uma obra fundamental da literatura moderna.

> Mourning for the Future: Poetic Inheritance in Juan Luis Martínez's "La poesía chilena", 2013, pág. 255)

Es notable que rápidamente Weintraub ofrece dos categorías poco usuales para definir la producción y al propio Martínez. Hemos visto textos en que aparecen o se discuten los méritos de las obras de Martínez y se llega a la conclusión de su naturaleza bajo los rótulos de libro-objeto. Sin ir más lejos el mismo Weintraub en su texto de 2010 *Juan Luis Martínez y las Otredades de la Metafísica: Apuntes Patafísicos y Carrollianos* denomina de esta manera a *La nueva novela*, mientras que a *La poesía chilena* la denomina como *libro*. En este caso de entrada sin espacio a su problematización *La nueva novela* y *La poesía chilena* son rápidamente sancionados como *objetos de arte.* Mientras que respecto del mismo Martínez la categoría ofrecida de *poeta visual* es inédita.

Luego Weintraub al describir tanto *La nueva novela* como *La poesía chilena* utilizará la categoría de *libro de artista* (Weintraub, Mourning for the Future: Poetic Inheritance in Juan Luis Martínez's "La poesía chilena", 2013, pág. 255) y (Weintraub, Mourning for the Future: Poetic Inheritance in Juan Luis Martínez's "La poesía chilena", 2013, pág. 256).

Respecto de *La poesía chilena* y la imagen de la estrella tonsurada en la tapa de la caja dirá:

> Yo añadiría que el uso que hace Martínez de la imaginería de estrellas inscribe inmediatamente el proyecto en el contexto de las vanguardias históricas, ya que cita visualmente la famosa foto de Man Ray de la tonsura afeitada por las estrellas de Marcel Duchamp (1919), también asociada al alter ego femenino del artista francés - "Rrose Sélavy"- que hace un juego de palabras con la afirmación "Eros es la vida".

> También anticipa, de manera significativa, una performance titulada "Acción de la estrella" (1979) del reconocido artista chileno Carlos Leppe.[21][La traducción es mía] (Weintraub, Mourning for the Future: Poetic Inheritance in Juan Luis Martínez's "La poesía chilena", 2013, pág. 258)

Con este fragmento filia a *La poesía chilena* en línea con la vanguardia histórica y proyecta su influencia en el campo de las artes visuales y en concreto en Carlos Leppe. Por cierto, el texto es un análisis exhaustivo de las implicancias de los elementos dispuestos en la caja y la relación entre los certificados de defunción, las banderas y las fichas bibliotecológicas. Concentrándose en el contenido desliza una constelación de definiciones del objeto que, inicialmente presentado como *objeto de arte*, se abre a las variantes: *libro de artista* (pág. 257), *libro-objeto* (pág. 263), *objeto de arte* (pág. 263), *artefacto* (pág. 268). Como se ve, incluso en una misma página la categoría para referirse a *La poesía chilena* cambia ¿cómo interpretar esta situación? En nuestra opinión esto implica al menos dos cosas, una es que estas categorías para Weintraub son intercambiables. En este sentido, lo relevante resulta particularmente la palabra artefacto, dado que tanto libro de artista, libro-objeto y objeto de arte comparten proximidad con el campo del arte, mientras que artefacto es una categoría que lo vincula al campo de las letras en línea con Nicanor Parra. La segunda implicancia es que la categoría precisa para denominar a *La poesía chilena* estaría en la intersección de las cuatro categorías señaladas o en su alternancia según los aspectos a relevar de la obra.

[21] I would add that Martinez's use of the star imagery immediately inscribes the project within the context of the historical *avant-gardes*, since it visually cites Man Ray's famous photo of Marcel Duchamp's star-shaved tonsure (1919), also associated with the French artist's female *alter ego* - "Rrose Sélavy" - which roughly puns the statement "Eros is life." It also anticipates, in a significant way, a performance titled "Acción de la estrella" (1979) by renowned Chilean artist Carlos Leppe.

Zenaida Suárez publica en 2013 el artículo *Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable.* Así presentará a Juan Luis Martínez:

> *La Nueva Novela*, publicada en 1977 y reeditada en versión facsimilar en 1985, y *La Poesía Chilena*, de 1978, constituyen la obra publicada en vida del **poeta objetual** y **artista visual** Juan Luis Martínez Hölger (1942-1993). (Suárez M., 2013, pág. 84)

El otrora *poeta* a secas esta vez es catalogado bajó el apellido de *objetual* además de reconocer su producción como *artista visual.* Suarez avanza un poco más y propone puntos de contacto con el campo local, con Huidobro y Parra, pero sugiere el ir más allá de la frontera nacional. Así Suarez asocia a la poética de Martínez los "Artistas europeos como S. Mallarmè, con su poema espacial *Coup de dés,* M. Duchamp con su inodoro de porcelana firmado, los *Caligramas* de Apollinaire, las «palabras en libertad» de los futuristas, los *collage* dadá y los trabajos de movimientos como el letrismo o el concretismo, cuyos postulados de rechazo a lo natural, lo objetivo y lo simbólico, su preocupación por la expresión plástica o la superioridad de la forma sobre el color, dejaron huella en las vanguardias históricas a partir de los años '30 […]." (Suárez M., 2013, pág. 85)

Es decir, ubica en la órbita de influencias producciones liminares, fundamentalmente europeas y la presencia usual, durante esta revisión, del artista visual Marcel Duchamp, el dadaísmo y la no tan frecuente asociación con el futurismo.

En 2014 Scott Weintraub publica el libro *La última broma de Juan Luis Martínez: No sólo ser otro sino escribir la obra de otro.* Libro fundamental en la reconfiguración de las publicaciones póstumas de Martínez y, a nuestro juicio, en la reconsideración de la inscripción de su obra "literaria". Weintraub da cuenta del descubrimiento de que los poemas incluidos en *Poemas del otro* no son de autoría del chileno Juan Luis Martínez sino de un poeta suizo catalán de nombre Juan Luis Martinez (sin acento en la "i"). Este descubrimiento, como explica el investigador, fue posible sólo una vez aparecido el libro *El Poeta Anónimo (O el Eterno Presente de Juan Luis Martínez)* y tras la inquietud que le produjo a Weintraub las dos páginas centrales del libro. En la primera de ellas aparece una fotocopia de una reseña en francés de un texto titulado *Le silence et sa brisure,* la segunda corresponde a una ficha bibliográfica del Instituto Chileno-Français de Valparaíso, que acredita que existe un ejemplar de *Le silence et sa brisure* de Juan Luis Martinez. La operación de Martínez a ojos de Weintraub se trataría de una *traducción no atribuida.* Los autores que Weintraub sitúa en relación a la operación de Martínez son Fernando Pessoa, en tanto que escritor célebre por sus heterónimos y Jorge Luis Borges con el ensayo *Kafka y sus precursores* y los cuentos *Pierre Menard, autor del Quijote* y *Borges y yo.* Queda en claro que para Weintraub no es tan natural pensar en un gesto duchampiano del *ready-made* o aún más radicalmente en una operación *apropiacionista.* Aun cuando la palabra *apropiación* aparece dicha por Weintraub, esta carece del énfasis que nos permita interpretar una conceptualización desde el campo del arte contemporáneo.

Andrés Cáceres Milnes en su texto *El gran vidrio de Marcel Duchamp y La nueva novela de J.L. Martínez* se dedica extensamente a desplegar los saberes acopiados durante casi 100 años sobre *El gran vidrio* y parte importante de la obra de Duchamp, fundamentalmente los *ready-*

*made*, para dedicar el 25% del texto a *La nueva novela*. Así, en la decimocuarta página de las diecinueve del texto, abre su aproximación a ésta de la siguiente forma:

> Juan Luís Martínez (1942-1993) trabajó nueve años en la construcción de La Nueva Novela (sic) (1968-1975), buscando formular un nuevo sentido al acto de poetizar a través de la re-escritura de la literatura, el discurso y el texto. (Cáceres Milnes, Una lectura de El Gran Vidrio de Marcel Duchamp y La Nueva Novela de Juan Luis Martínez como articulación meta-poética y auto-reflexiva, 2014, pág. 110)

Es claro, entonces, que sitúa a *La nueva novela* en el campo de la poesía. Luego Cáceres dirá:

> Esta obra de Martínez está elaborada con el apoyo de textos sobre textos. Se convierte en un **texto-imagen** y **artefacto visual**, que induce a ver la escritura a través de figuras geométricas y fotografías en negativo como una modificación del lenguaje y alteración de la convencionalidad del acto de poetizar. Es un juego entre la inteligencia y la artesanía manual. Vale decir, pone en crisis la noción de límite y género. Esto es un verdadero gozne giratorio entre Martínez y Duchamp en la idea de la escenificación del desplazamiento entre las relaciones habituales de los objetos y su designación. [Las negritas son mías] (Cáceres Milnes, Una lectura de El Gran Vidrio de Marcel Duchamp y La Nueva Novela de Juan Luis Martínez como articulación meta-poética y auto-reflexiva, 2014, pág. 112)

La categoría *texto-imagen* describe la relación sustancial de codeterminación entre las imágenes y los textos como articuladora del sentido, una entidad surgida entre las dos. No es necesariamente la categoría de inscripción de la obra. Ahora bien, lo que ocurre a

continuación con la categoría *artefacto visual*, como lo hemos mencionado antes, es más problemático. De nuevo, no necesariamente se trata de la categoría de clasificación del objeto, pero mencionado y en el contexto chileno obliga a vincular la producción de Martínez a la menos lograda producción de Parra y, además, invierte la cronología de las producciones. Es decir, subsume una producción de un alto rendimiento y además anterior, a otra de expuesta a principio de los 90, como la de Parra, cuyo rendimiento es probadamente menor e incluso en algunas oportunidades sancionado como deficitario.

Cáceres insistirá una vez más en el sustantivo *artefacto* y dirá:

> En este sentido, la elaboración del dispositivo (**libro artefacto**) incorpora la manualidad maquínica, hojas intercaladas, anzuelos y otros elementos que materializan el texto como un bricolage en el que se recontextualiza un repertorio de materiales heterogéneos distante de su uso original. [Las negritas son mías] (Cáceres Milnes, Una lectura de El Gran Vidrio de Marcel Duchamp y La Nueva Novela de Juan Luis Martínez como articulación meta-poética y auto-reflexiva, 2014, pág. 112)

En la página 113 se referirá como *libro-objeto* y en la siguiente página dirá:

> En resumen, el texto sorpresa, el texto paradoja y el texto inefable son las líneas de intensidades que sintetizan el **texto artefacto** de La Nueva Novela de Juan Luis Martínez, que en una articulación en bisagra, podemos transferir a la obra visual de Marcel Duchamp anteriormente estudiada: de lo visible a lo invisible está la puesta en escena de la noción apariencia/aparición como elemento de transparencia textual

entre Martínez y Duchamp. (Cáceres Milnes, Una lectura de El Gran Vidrio de Marcel Duchamp y La Nueva Novela de Juan Luis Martínez como articulación meta-poética y auto-reflexiva, 2014, pág. 114)

Tenemos así, descontando *libro-objeto*: *artefacto visual, libro artefacto, texto artefacto*. Nos preguntamos ¿por qué esta insistencia en el uso del sustantivo y la variación de las palabras que lo acompañan? La valoración de Cáceres de *La nueva novela* es positiva y elogiosa. Se lee en el texto el entusiasmo con la obra de Martínez, debemos suponer que para Cáceres el rendimiento de la obra de Parra asociada a los *Artefactos* es satisfactorio y por tanto el resultado de esta valoración y filiación resulta natural. En cualquier caso, esta relación muestra una canal de inscripción de la obra de Martínez en el campo de la poesía mediante la cercanía con los *Artefactos* y *Artefactos Visuales* de Nicanor Parra.

En 2014 se integran a la colección de MoMa obras de Juan Luis Martínez y entre ellas *La nueva novela* (1977), *La poesía chilena* (1978), *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético* (2010), *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*(2012). A criterio del museo estas están clasificadas bajo la categoría de *Artist's book*, categoría que lo distancia de las clasificaciones de las obras de Duchamp, fundamentalmente las más afines. Me refiero a las *cajas* también en la colección del museo. Así, por ejemplo, a la caja verde (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même [Boîte verte]*) de 1934 le es dada antes que una categoría del medio, una descripción: *Box with ninety-four collotype reproductions (some with lithograph)*[22]. Bajo este criterio más

[22] Visto el 7/07/2020 https://www.moma.org/collection/works/32347

descriptivo que categorial, *La poesía chilena* exigiría una descripción de los materiales incluidos al interior de la caja y no solamente el rótulo de *libro de artista*. Por otra parte, la categoría la comparte con el *Grapefruit book*[23] (1964) de Yoko Ono, donde lo definen como: *Artist's book, offset printed.*

El texto de 2015 *Martínez o lecciones de un maestro involuntario* de Eduardo Llanos Melussa nos propone una revisión metacrítica, como la nuestra, pero que difiere probablemente en sus fines. Le interesa abordar el dialogo temprano suscitado en la crítica en torno a *La nueva novela*. Rescata los juicios de Ignacio Valente, Braulio Arenas y Martín Cerda. Como sabemos, Valente valora la aportación de Martínez en la experimentalidad de la poesía, lo desconcierta, es cierto, pero aun así es capaz de ponerlo en diálogo con otro de sus elegidos como es el caso de la obra de Raúl Zurita. Pues bien, a juicio de Llanos Melussa las consideraciones de Valente, usualmente, según asegura, injustas, con el viñamarino son notables por primero reseñarlo y luego relacionarlo con Zurita. Para mostrar que esto en sí es significativo recuerda que "Valente devaluó más de una vez a Lihn y Teillier, pese a que en los años previos los había celebrado oportunamente y con cierta ecuanimidad; en cambio, el mismo Valente fue remolón tanto para reconocer a Gonzalo Rojas (a quien dedicó una primera reseña recién en 1979) como para siquiera aludir a Óscar Hahn (omitió cualquier comentario sobre las tres ediciones iniciales de *Arte de morir* y lo abordó por primera vez en 1983, a propósito de *Imágenes nucleares*)" (Llanos Melussa, 2015, pág. 10)

[23] Visto el 29/03/2020 https://www.moma.org/collection/works/128103

A continuación, Llanos Melussa considera la reseña de Braulio Arenas concluyendo que, el autor "reprocha a Martínez tanto los metamensajes políticos como la falta de originalidad y/o una apropiación indebida. De paso, aunque no polemiza abiertamente, su severidad contradice indirectamente la reseña anterior de Ignacio Valente." (Llanos Melussa, 2015, pág. 13). Finalmente, nos proporciona la reseña de Martín Cerda quien se encarga de arremeter contra la crítica de Arenas.

En lo que a nosotros respecta, esta polémica nos permite ver los primeros años de disputa e inscripción de *La nueva novela*, siempre dentro de la literatura, así como, en otro nivel de lectura, acredita la revalorización crítica para el año 2015, ya inscrita en el campo de la literatura, revisada a través de un corpus importante de artículos sus relaciones intertextuales. Ahora bien, el texto de Llanos Melussa se inaugura con este primer episodio, pero está compuesto de tres aproximaciones a *La nueva novela*, de las cuales prescindiremos de la segunda pues se aleja de nuestra línea de investigación. La tercera en cambio es un fragmento que aborda la para entonces relativamente reciente controversia por el descubrimiento de que, *Poemas del otro* (2003) de Juan Luis Martínez, se trataba de la traducción íntegra del poemario *Silence et sa brisure* (1976) del poeta suizo catalán Juan Luis Martinez (sin acento en la "i"). Al respecto concluye:

> En tiempos marcados por los extremos del relativismo radical y de las valoraciones tajantes, ¿cómo emitir un juicio estético razonable y fundado? ¿Quiénes, cómo y cuándo deconstruirán a nuestros deconstruccionistas? ¿Cómo contrarrestar el furor taxonómico? El bromista Juan Luis Martínez parece sonreír póstumamente diciendo

> algo así como «Clasifíquenme entre los inclasificables». Tal me parece la principal lección de este maestro involuntario. (Llanos Melussa, 2015, pág. 21)

Llanos Melussa no expresa claramente qué juicio le merece el descubrimiento de la traducción de la obra de otro poeta por parte del Martínez chileno. Sin embargo, lo emparenta con una tomadura de pelo que viene a cuestionar por sobre todo al campo de inscripción, el rol y actitud de sus actores. Parece detectar una falta de precaución en torno a la obra de Martínez que lleva a los actores del campo a tomar posiciones taxativas respecto de su propuesta y que los estudios martinianos vienen a demostrar su incierta condición. A nuestro juicio y respaldado por el desarrollo de la presente investigación se trata de una característica generalizada de la construcción crítica en torno a autores relevantes. Existe una disputa de tesis que van conformando en el tiempo nuestros juicios y por lo tanto en esto no habría en sí mismo nada muy particular en relación a Martínez que no ocurriera también, por ejemplo, con Nicanor Parra o Raúl Zurita. Sí, por cierto, Llanos Melussa tiene el mérito de detectarlo y bosquejarlo con unos cuantos casos en las breves páginas del artículo.

Jorge Polanco en su texto *Umbral: ingreso a* La nueva novela *de Juan Luis Martínez*, también de 2015, sostiene que Juan Luis Martínez sería un *poeta heredero del arte contemporáneo*, cuestión que en si misma es una formulación interesante pues permite conciliar aspectos a ratos excluyentes o excluidos de la inscripción de Martínez y que resultan también, a ojos de algunos investigadores, desconcertantes en sus obras. Mantiene la categoría de poeta, omite la de artista, pero acredita la deuda con el campo del arte contemporáneo. No obstante, a pesar de haberlo planteado así, decanta por valorarlo desde la poesía y señala respecto de *La nueva novela*:

> En el ámbito de la poesía, el umbral que exhibe el texto da cuenta de la materialidad con que el libro opera o, incluso, del intento de salida de su marco. La poesía de Martínez se inscribe en esa muestra de discernimiento sobre los recursos del arte y, como consecuencia de esta propia constatación, en la suspensión de aquello que podríamos llamar —de manera simplista— la vida. (Polanco Salinas, 2015)

Por cierto, a lo largo del texto nombrará a *La nueva novela* como libro, no como poemario o libro de artista, en esa denominación más neutra descriptiva. Más allá de esto, el resto del texto escapa de nuestra área de interés, tal vez, valdría decir por último que evidentemente su manera de trabajo es desde el desciframiento textual literario con vistas a una interpretación filosófica, lo que viene a constatar la predominancia de los análisis de la obra desde la afinidad a dicho campo.

En 2016 Felipe Cussen vuelve a abordar la obra de Juan Luis Martínez *El poeta anónimo*, cuestión que había realizado en 2013 bajo el título *Primeros apuntes sobre El poeta anónimo*, artículo que serían sindicado como el más cercano a descifrar el secreto de *Poemas del otro* al referir a la ficha bibliográfica de *Le silence et sa brisure.* Esta vez la propuesta de Cussen se centra en la estrategia de construcción material de la obra a partir de composiciones de textos e imágenes de fuentes heterogéneas que intentan unificarse a través de una fotocopia. Este procedimiento no alcanzó a ser realizado por el autor, pero dejó el trabajo en la instancia previa, dispuesto y compaginado en un archivador. Pues bien, Cussen propone una serie de trabajos emparentados vinculados a *El poeta anónimo* de autores como Joseph Kosuth, Susan Howe y, por cierto, Enrique Lihn. Además, luego sostendrá:

> En ese sentido, su entusiasmo por el pegoteo es sólo comparable al de una serie de escritores principalmente estadounidenses, pero también canadienses, ingleses, y de otros países, que en los últimos años han dado forma al "Conceptualism" o "Conceptual Writing". Juan Luis Martínez podría ocupar con total dignidad un lugar en la antología *Against Expression*, editada por Dworkin y Goldsmith, en la que además de una serie de poetas contemporáneos como Robert Fitterman, Vanessa Place, Christian Bök, Derek Beaulieu, Nada Gordon, Simon Morris, Jen Bervin o Steven Zultanski se compilan los pioneros ejercicios de reescrituras, listados y constricciones a cargo de Marcel Duchamp, Brion Gysin, John Cage, Georges Perec, Andy Warhol y el mismo Kosuth, entre otros. (Cussen, 2016, pág. 30)

Cussen, de esta forma, propicia una inscripción que supera con creces los usuales vínculos a la vanguardia histórica o a la poesía concreta, al pensar en manifestaciones recientes como tributarias de las experimentaciones de contemporáneos a él. De esta forma enmarca la producción de Martínez en un contexto más amplio y no tan obvio, estableciendo vínculos con ciertas ideas epocales.

Luego Cussen se concentrará en un referente en particular, Tan Lin, al cual refiere como *poeta conceptual,* contenido en *Against Expression,* cuya propuesta busca incorporar la heterogeneidad de las fuentes de texto e imágenes provenientes de internet, una suerte de traducción al análogo de la pluralidad de calidades del material de una navegación por internet. Esta pluralidad de fuentes y de elementos gráficos le permiten vincularlo con las estrategias analógicas de *collage* de la obra póstuma de Juan Luis Martínez de 2012 *El poeta anónimo.* En suma, se trata de un texto centrado en ampliar el campo de referentes y traerlo

al contexto contemporáneo de la literatura, tal vez, como declaraba en textos anteriores, con la intención de contrarrestar cierta tendencia a la singularización de la producción de Martínez que propende a aislarlo de un contexto de creación evidentemente afín tanto formal como conceptual.

**Martínez Total**

En 2016 aparece publicado libro *Martínez total*, editado por Braulio Fernándes Biggs y Marcelo Rioseco, publicación monográfica cuyo título devela la pretensión de aquilatar el legado de Martínez y su significado concreto en el contexto nacional. En sus páginas iniciales los editores nos plantean un asunto medular a esta investigación. Señalan:

> A nadie parece llamarle la atención un hecho elemental: un poeta que casi no escribió poemas originales es considerado uno de los poetas más experimentales de los últimos cuarenta años de la poesía chilena. (Fernándes Biggs & Rioseco, 2016, pág. 12)

En efecto, es llamativo el interés generado por la producción de Martínez en el campo de la poesía y que haya finalmente sido integrado a pesar de la escasa cuantía de textos que sean estrictamente poéticos. Esta incorporación redundó en que buena parte del trabajo del campo se concentró en la ampliación de su repertorio interpretativo para poder sostener la aproximación a unos textos que, temáticamente, resultaban más afines a la filosofía, la matemática, la lógica, etc. Mientras que, desde el punto de vista de su estrategia de construcción, como señalan los editores, tuvo que validar los procedimientos de recomposición a partir de materiales preexistentes en contraposición a la idea predominante

de originalidad, entendida como creaciones inéditas, vinculadas a la espontaneidad del escritor.

El texto de presentación continua con preguntas aún más acuciantes. Así se interrogarán:

> ¿Martínez poeta? Claro, pero, ¿qué clase de poeta? ¿No es Martínez el último eslabón de una cadena de rupturas que lo arroja fuera de la disciplina con la cual rompe? En otras palabras, ¿qué nos hace pensar que Martínez fuera un poeta? O mejor aún, ¿cómo explicar que lo sigamos llamando poeta cuando él mismo afirmaba que "el ideal mío es escribir un libro donde yo no haya escrito nada pero que el libro sea mío?" Cualquier lector seriamente interesado en la obra de Martínez debiera hacerse estas preguntas, pues ese rótulo tan arbitrariamente usado -el de poeta- puede ser asimismo una forma de reducir los alcances y consecuencias de una obra cuya característica principal parece ser la presencia de una imposibilidad hermenéutica que la explique completamente. (Fernándes Biggs & Rioseco, 2016, pág. 14)

El texto pone de manifiesto la trayectoria de inscripción de la obra de Martínez, así como su propia situación autoral hasta este punto. Hemos podido ir constatando los momentos de naturalización de la condición de poeta de Martínez y de poesía de su producción, con ciertas ponderaciones y atenuantes que dan cuanta de en qué medida es posible establecer estas inscripciones. Lo que esta cita nos devuelve en 2016 es la pregunta inicial de esta investigación, pregunta que a ratos parecía ser impertinente o extemporánea.

A continuación, nos dedicaremos a revisar los textos contenidos en el monográfico que está organizado en capítulos dedicados a cada una de las obras 'literarias' de Martínez.

El ensayo *La nueva novela: una serie de planos en ruinas* de Lucas Margarit y en concordancia con las interrogantes planteada por Fernández Biggs y Rioseco, el autor se aproxima a la situación disciplinar concreta de *La nueva novela* señalando lo siguiente:

> La noción más ortodoxa de "poesía lírica" está no solo desplazada, sino directamente invertida por el uso de la "imagen de imprenta" de estos poemas y su clara desnaturalización en este nuevo contexto de fragmentos acumulados. Tal decisión pone en evidencia uno de los aspectos más controvertidos de este libro: a qué género pertenece. ¿Una novela de carácter eminentemente visual, sin trama? ¿Un volumen de poemas propios y de otros, como si fuese una antología desdibujada de las lecturas del propio (no)autor? ¿Un conjunto de consideraciones críticas acerca de la creación y de la figura del autor? Esta serie de posibilidades atiende también a la oportunidad de un acercamiento simultáneo de estos registros de enunciación. (Margarit, 2016, pág. 38)

El cuestionamiento no trasciende el campo de la literatura, interpela el género dentro de ese campo, lo que en cierto sentido es un avance a desanclar *La nueva novela* de su lugar en la *lírica* al evaluar sus méritos y el cumplimiento de sus requisitos. Sin embargo, es claro, no se aleja lo suficiente del campo de la poesía ni se acerca lo suficiente al campo de las artes visuales. Se constata que el aspecto visual, a ojos de Margarit, no tiene la suficiente

pregnancia para conducirlo a interrogarse si la literatura es acaso el lugar de afinidad natural de la obra.

Los tres textos que siguen *Sobre lo provinciano en el enciclopedismo de La nueva novela* de Christian Anwandter; *Napoleón: la mistificación de la historia en La nueva novela* de Patricia Monarca y *La casa o el laberinto de (~~Juan de Dios~~). Hacia una interpretación del "Epígrafe para un libro condenado: la política" de la nueva novela, de Juan Luis Martínez* de Juan Carlos Villavicencio nos enfrenta a un problema fundamental de esta investigación en el caso de algunos artículos y es el de interpretar el lugar de aproximación que proponen a la obra de Martínez cuando no es señalado explícitamente o implícitamente. Nos parece arriesgado señalar taxativamente que el lugar de aproximación de estos artículos sea el de la literatura pues se trata de aproximaciones, paradojalmente o, panorámicas o altamente específicas y, sin embargo, no parece ser concluyente si necesariamente esto implica en los elementos referidos una señal clara del juicio disciplinar sobre *La nueva novela.* Son aproximaciones que trascienden la problematización del aspecto disciplinar, incluso material y abordan aspectos de contenido y su interpretación.

A continuación, abre el capítulo dedicado a *La poesía chilena* el texto titulado *¿Cómo leer La poesía chilena?* De Roberto Onell H. El texto nos quiere enfrentar a la incertidumbre que suscita la modalidad de desciframiento de esta obra de Martínez. La emparenta con otros especímenes incluidos en el campo de la literatura, entre ellos *Altazor* de Vicente Huidobro; *Rayuela* o *62 modelo para armar* ambos de Julio Cortázar*; Purgatorio* y *Anteparaíso* de Raúl Zurita, entre otros (Onell H., 2016, pág. 131). Indica de esta forma que *La poesía chilena* será abordada desde el marco interpretativo de la literatura, espacio que comparte con los

otros casos con los que comparte un grado de dificultad excepcional de lectura y lo catalogará como un libro-objeto.

Por otra parte, Francisco Leal en su texto *Ficha de lectura: La poesía chilena de Juan Luis Martínez, en sus pocos objetos* sostendrá lo siguiente:

> *La poesía chilena* es un libro raro, tanto porque, como fue descrito por Lihn y Lastra, es un trabajo que prescinde "de los caracteres atribuidos a y esperables de un libro" (40), como también por el hecho de que solo existen 500 ejemplares y una sola edición: la original de 1978, gestionada por el propio autor. No son raros, sin embargo, los objetos mismos que componen *La poesía chilena*, ya que son objetos especialmente familiares y reconocibles. Tampoco es extraño (aunque sí llamativo) su título: *La poesía chilena.* Un título genérico que sugiere que el proyecto es un **objeto de arte**. [Las negritas son mías] (Leal, 2016, pág. 139)

La aproximación que ya desde el comienzo sostiene Leal marca un contrapunto con el texto de Onell. Mientras que para este último las coordenadas de desciframiento se encontraban en el campo de la literatura y a partir de su vecindad con Altazor, Rayuela o Purgatorio, entre otros, para Leal las características de producción (la autoedición de Martínez), los 500 ejemplares de la única edición, la objetualidad de los elementos que lo componen y finalmente el título, lo llevan a concluir que está en presencia de un *objeto de arte*, categoría por ahora enigmática. El texto es provocador, pero cuenta con una llamativa oscilación en la forma de referirse a *La poesía chilena.* Mientras que en la página 140 la llamará *caja-poemario* en la página 141 se referirá a ella como *libro-objeto*, así como en la página 143 la

llamará *libro de poesía*. Leal repara en un aspecto novedoso y que resulta altamente relevante a esta investigación:

> [P]ara que esta obra de Martínez acumule valor y acreciente su plusvalía artística y comercial, el hecho de presentarse como un objeto único, irreproducible, que cierra intencionalmente sus circuitos de reproducción y circulación, es un mecanismo fundamental y no periférico al funcionamiento de la poética de este trabajo en particular. (Leal, 2016, pág. 144)

De forma oblicua se apela a la valorización de objetos en circuitos de lujo, concretamente producciones cuyo valor está dado por su producción manual/artesanal o por su edición limitada asociada a un autor, lógica más cercana al mercado del arte contemporáneo y más difícilmente con el de la poesía, fundamentalmente por el carácter de autoedición limitado o un original múltiple, si se piensa desde las artes visuales, como por ejemplo un grabado. Luego el autor citará a Duchamp y su estrategia de limitación de la producción de los *ready-made*, cuestión que viene a darnos la razón en términos del campo interpretativo de la producción martiniana, afín a la del campo del arte del siglo XX.

Luego el autor cometerá una imprecisión histórica al asegurar que la fotografía de la tonsura de la portada de *La poesía chilena* correspondería a *La acción de la estrella* de Carlos Leppe, situación imposible en la medida que *La poesía chilena* es publicada en 1978 y la acción de Leppe es de 1979. Finalmente dirá:

> Ya sea en una exhibición con *La poesía chilena* como libro-objeto, o con sus más expansivas y variadas reproducciones, la consistencia, la materialidad y textura de *La poesía chilena* es una interrogante y una motivación directa para que otros lectores y otras lectoras se aventuren a esta caja cerrada que paradójicamente ha permanecido y permanecerá siempre muy abierta. (Leal, 2016, pág. 148)

Leal vuelve a poner el énfasis en la forma de exhibición/circulación de *La poesía chilena* como un aspecto fundamental de determinación de la condición de la misma y, al mismo tiempo, nombra a quienes se vinculen con ésta en tanto *lectores*. Podemos decirlo de esta forma, el texto de Leal repara en los aspectos materiales del objeto, así como a las condicionantes de su producción y algunos aspectos potenciales de su circulación que la hacen susceptible de inscribirse dentro del campo del arte. Al mismo tiempo, también, utiliza categorías afines al campo de la literatura como por ejemplo *poemario* o *lectores* que dan cuenta de su usual lugar de inscripción. De esta manera es un texto que aporta con elementos de juicio importantes para establecer las anomalías de esta obra de Martínez.

Por su parte Scott Weintraub en su texto *Buscar al otro Martinez: poemas del otro y el caso Martínez* retoma, de manera sucinta algunas ideas del periplo en torno al hallazgo de la operación de Martínez sobre Martinez (sin acento) y su poemario. Introduce el texto con esta breve línea:

> El caso Martínez/Martinez dio lugar a un cuento detectivesco transnacional centrado en la apropiación, la traducción y la autoría apócrifa. (Weintraub, 2016, pág. 212)

Lo rescato pues insiste en la utilización de la palabra *apropiación*, además complementa con las dos siguientes operaciones en secuencia, la traducción al español y la publicación que lo vuelve durante unos 10 años el autor de una obra ajena. No obstante, y como tuvimos ocasión de comentar sobre su libro *La última broma,* aquí la palabra *apropiación* no se refiere a la operación enmarcada en el campo del arte y surgida a mediado de los 80 y que se consolida hacia la década de los 90, sino como un verbo que describe la acción de Martínez y que, sin embargo, no problematiza este desplazamiento de operación, proveniente del campo del arte, hacia el campo literario.

El artículo de Weintraub nos aporta también algunas categorías deslizadas al pasar sobre las publicaciones póstumas de Martínez.

> La primera de estas publicaciones [póstumas] fue *Poemas del otro* (Ediciones Diego Portales, 2003), libro que reúne textos líricos y entrevistas con el poeta; la segunda fue el libro-objeto *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético,* que está compuesto de una serie de pictogramas organizada según a combinación de *I Ching.* Luego en 2012 publicó la edición facsimilar de un manuscrito *collage* de casi 300 páginas, llamado *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez),* un libro de arte que sería publicado más tarde en Chile, en marzo de 2013, para conmemorar los veinte años de la muerte del poeta. (Weintraub, 2016, pág. 212)

Así, *Aproximaciones…* a juicio de Weintraub es un libro-objeto mientras que *El poeta anónimo* es un manuscrito *collage, un libro de arte*.

El artículo no abunda mucho más en categorizaciones de la obra de Martínez, si, por cierto, desarrolla una crónica de la indagación sobre la obra del otro Martinez y su búsqueda que resulta exitosa. En este sentido resulta decepcionante la ausencia de una propuesta interpretativa del mecanismo puesto en juego por Martínez al apropiarse, en el campo literario, de una publicación del otro Juan Luis.

En el artículo *Otredad, traducción y lírica en "Poemas del otro"* Alec Schumacher sostiene que:

> La técnica poética de Martínez de apropiación de textos de otros puede parecer al lector ingenuo como una forma de plagio. Sin embargo, el uso de intertextos por parte del poeta chileno se inscribe dentro de una práctica recombinatoria de apropiación y recontextualización de las palabras de otro. (Schumacher, 2016, pág. 224)

Más adelante dirá:

> Para explicar esta estrategia pienso emplear la analogía del ventrílocuo. (Schumacher, 2016, pág. 225)

En estos dos fragmentos se hace manifiesta la ausencia del repertorio propio de las artes visuales contemporáneas, donde no es necesario utilizar analogía para describir una práctica que tiene un nombre propio “apropiacionismo”, práctica que radicaliza la cita y que consiste en los casos más extremos en reproducir íntegramente una obra y presentarla como propia.

La operación necesariamente dialoga con el contexto de la presentación del nuevo/viejo objeto, además de la relación entre el autor "original" y el autor de la apropiación.

A continuación, propondrá lo siguiente:

> El acto de reproducir las palabras de otro en un contexto histórico distinto puede ser entendido como una forma de traducción. Este tipo de traducción —que voy a llamar *traducción paradigmática*— es ejemplificado en el cuento de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote". Para resumir en breve la conocida idea de Borges, le reproducción exacta de un texto antiguo, como el *Quijote*, puede enriqueces el contenido original al ser enunciado en un nuevo contexto por otro autor. El paso del tiempo tiene un efecto de traducción porque el sentido de las palabras cambia en un contexto con nuevas connotaciones. (Schumacher, 2016, pág. 226)

Schumacher consigue poco a poco darse a entender para el ámbito de las letras y sin embargo es completamente comprensible, pensado y visto desde el campo de las artes visuales, como un *desplazamiento* del concepto de *apropiación* al campo de la literatura. Como se trata de una operación originalmente proveniente de la visualidad tiene sus propias reglas que, al desplazarse al campo de las letras, generan una serie de inconvenientes pues no coincide completamente como operación con las formas consolidadas en el campo al que se dirige, colisiona por de pronto con las ideas de plagio, original, traducción, cita. Finalmente apuntaremos para nuestra investigación que sobre *La poesía chilena* dirá que es un *libro-objeto* (Schumacher, 2016, pág. 226)

En el texto de Marcela Labraña en su primera página trae a la memoria un fragmento de entrevista a Hugo Rivera Scott quien cuestiona la denominación de *artefacto* explícita en la exposición de Martínez de 1993 "artefactos visuales", por traer aparejada la carga de la producción de Parra en el contexto local. A juicio de Labraña en un ámbito internacional el peso de la producción de Parra no sería tan relevante, aunque el término *artefacto* seguiría resultando equívoco.

Labraña sostendrá primero una distinción entre sus *obras visuales* y sus *libros-objeto*, aunque constatará una similitud en su estrategia de producción en tanto recolección de material para ser evaluado en su rendimiento combinatorio.

> Este espíritu desmitificador, el norte que orienta su trabajo, emana de la obra de Marcel Duchamp, de su modo de transformar en objetos artísticos objetos manufacturados que cumplen una función cotidiana (botellero) e incluso vulgar (el urinario). Por eso mucho de sus objetos poéticos y, lo que es aún más singular, muchas de las páginas de sus libros, huelen a *ready-made.* (Labraña, 2016, pág. 300)

Labraña constata como antecedente de la producción martiniana a Duchamp, avanza a señalar que incluso en sus libros estaría dicha marca. Habiendo señalado esto, al mismo tiempo se evidencia un movimiento que signa la producción objetual de Martínez bajo el calificativo de *poético.* Esta operación de filiación al campo de la poesía de unos objetos que, por otra parte, no se ajustan del todo pues comparten similitudes con vastas regiones del arte de vanguardia del siglo XX, constituye una marca de un sesgo local, un encuadre que en el caso de Martínez, Parra y Zurita se evidencia en tanto que su avance hacia la visualidad es refrenado por las ataduras conceptuales del campo crítico y académico, negándoles un ámbito

de autonomía y suficiencia en dicho campo. Me detengo aquí proveyendo un ejemplo: valoro por cierto el hecho del aspecto poético de la producción martiniana pero no más que la de, por ejemplo, Rene Magrite o Marcel Duchamp. Habrá que constatar que ambos artistas se inscriben y comprenden fundamentalmente dentro del circuito del arte cuyas derivadas potenciales tendrán que ver con aspectos lingüísticos y metafóricos.

Ahora bien y para ser justos, Labraña toma un antecedente importante y es la propia definición Martínez como poeta, que la académica además intenta interrogar en tanto decisión del autor por catalogarse de esta forma. Sugiere que el testimonio de Duchamp respecto del refrán "estúpido como pintor" y su búsqueda del prestigio del poeta o del escritor, lo habrían hecho identificarse con dicho oficio.

Matías Ayala en su texto *El collage y la serie en la obra de Juan Luis Martínez* sostiene respecto de la producción martiniana:

> Hoy, ella [la obra de Juan Luis Martínez] ha devenido en epítome de la Neovanguardia chilena durante la dictadura (1973-1990): se mueve entre el arte plástico y la literatura, entre la filosofía y los recortes de prensa, los juegos formales y acertijos conceptuales con una continuidad, libertad y persistencia crítica asombrosa. (Ayala, 2016, pág. 309)

Ayala valora la producción visual de Martínez vinculándola con referentes de la vanguardia histórica, fundamentalmente del collage de los cuales menciona: Raoul Hausmann, Kurt Schwitters y Joseph Cornell. Además, señala como un factor a considerar la validación de su

producción visual en el campo considerando su circulación en galerías, museos y bienales en las últimas décadas.

A partir de la publicación de *El poeta anónimo* sostendrá que:

> Este último [*El poeta anónimo*] me ha hecho reconsiderar la obra de Martínez, sobre todo lo que se ha entendido como su texto central: *La nueva novela*. *El poeta anónimo*, de hecho, es una pieza que se encuentra entre *La nueva novela* y su obra plástica, ya que es el eslabón que articula imagen y texto a través del *collage* y de su montaje en series. (Ayala, 2016, pág. 309)

Para intentar comprender desde nuestro interés de posicionamiento en el campo de las artes visuales o de la poesía la idea de que *El poeta anónimo* se encuentre entre *La nueva novela* y sus obras plásticas, necesariamente nos debemos retrotraer a los escritos anteriores de Ayala. Ahí declara a *La nueva novela* como un *entre extraño* y un *libro-objeto*, la categoría entonces de *El poeta anónimo* no es clara. Simplemente y por la centralidad del *collage*, y al mismo tiempo aun referir al formato libro, entendemos que en esos dos aspectos se tensaría la pertenencia o identificación con una o con otra producción de Martínez. Respecto del *collage* Ayala dirá:

> El *collage* le permitió una exploración multimedial y conceptual, erudita y juguetona, y de clara filiación vanguardista. El uso extensivo y radical del *collage* es el que ha multiplicado las denominaciones para su obra, tales como "poética del reciclaje" (García Moreno), "poética del juego" (Rioseco), "experimentación poética/visual"

> (Weintraub), "poesía visual", "libro objeto", "libro de artista", "texto de neovanguardia", etc. Todas ellas son posibles y también lo serán futuros apelativos por venir. Lo que es claro: su obra se expande en el campo de lo visual y lo textual, con resultados inusitados. (Ayala, 2016, pág. 310)

En efecto, el *collage* como estrategia de conformación de la obra martiniana en vida (y póstuma) es un aspecto que los estudios martinianos no han podido poner en el centro del análisis, privilegiando aspectos temáticos o de contenido que, sin embargo, en buena medida son detonados por esta convivencia de elementos heterogéneos y que, como bien señala Ayala, hacen de la obra de Martínez una susceptible de ser filiada con la vanguardia histórica y en ese sentido próxima a las artes visuales.

Ayala irá aún más lejos y dirá:

> En *La nueva novela* los momentos centrales para la cita son cuando Martínez recorta la cita (por ejemplo en la página 60), en donde exhibe el aspecto visual del recorte, o bien cuando cambia el tipo o tamaño de la tipografía. Martínez no solo lee citas, sino que además las mira como si fueran imágenes. Se podría sostener que Martínez, al revés de lo acostumbrado, lee imágenes y mira textos. La composición de textos con citas, como apropiación de elementos ajenos, adquiere su radicalidad debido a que Martínez extiende la lógica del *collage* a la literatura. (Ayala, 2016, pág. 312)

Desde esta perspectiva el ejercicio de Martínez supone un desplazamiento de las estrategias de la vanguardia, el *collage* cubista, surrealista o dadaísta, el que cabe recordar no en pocos

casos incorpora textos aun cuando con funciones de orden compositivo-visual. Martínez, decíamos, extremará esta estrategia tomando fragmentos importantes de texto puestos en relación con otros textos e imágenes, componiendo un cuerpo textovisual.

> Tanto *La nueva novela* como *La poesía chilena* suelen catalogarse como libro-objeto —o, más recientemente, ha tomado circulación la expresión "libro de artista"—, ya que logra articular textualidad y visualidad como proceso de lectura. Incluso la estructura externa del mismo volumen (portadas, solapas, lomo, páginas, colofón) incluye recortes, hojas de distinto color y gramaje, etc. Imagen y texto, mano y lectura se conjugan de forma lúdica y gozosa, enigmática y conceptual. Mirar y leer se funden en ciertos pasajes y en otros divergen de forma inusitada. (Ayala, 2016, pág. 313)

Ayala constata que la categoría *libro-objeto* es recurrente en la denominación de *La nueva novela* como de *La poesía chilena* y además señala el ingreso al repertorio de la categoría *libro de artista* asociada a la materialidad y el cuidado sensible de las obras que incorporan *estructuras externas del volumen (portadas, solapas, lomo, páginas, colofón).*

Respecto de *La poesía chilena* reiterará una categoría sugerida por Cussen en el texto *El constructor de cajitas* de 2009 al repertorio usual de inscripción:

> Imagen, texto y objeto; lectura, mirada y tacto se conjugan en *La poesía chilena.* De hecho, estos tres elementos se combinan en todo libro (tipografía, diagramación, escritura, edición, etc.), pero Martínez logra atraer la atención del lector sobre todos al volverlos visualmente relevantes y significantes. La conjunción de todos estos

> elementos hace destacar la obra de Martínez y que ella no tenga comparación tanto en el arte plástico como en la literatura. De esta forma, *La poesía chilena* no solo es una suerte de *collage* sino de ***assemblage****:* un collage hecho de objetos. [Las negritas son mías] (Ayala, 2016, pág. 316)

El término que data de mediados del siglo XX, acuñado por el artista Jean Dubuffet, en su relación con *La poesía chilena* no es exacto y debe ser entendido como una salida interpretativa a la pregunta que suscita el objeto. Es ciertamente un avance hacia el campo del arte visual, no obstante, es impreciso pues, un *assemblage*, supone el acceso simultaneo al cuerpo del objeto construido mediante esta técnica, en ningún caso una caja como es el caso de la obra de Martínez. Ayala muestra también la forma recurrente de los críticos enfrentados a la obra de Martínez y ofrece una modificación del encuadre:

> Por lo general, los críticos, de formación literaria la mayoría, leen con asombro este uso borgiano de la cita y apropiación de textos e imágenes ajenas. Sin embargo, esto podría causar menos asombro desde el *collage* o, mejor aún, desde el *ready-made* de Marcel Duchamp como objeto separado del uso diario o descontextualizado. (Ayala, 2016, pág. 318)

Se trata de un artículo infrecuente en su énfasis al momento de abordar la obra de Martínez, el conjunto de ella, desde la preponderancia del campo de las artes visuales como contexto de desciframiento de las operaciones materiales/conceptuales desplegadas por Martínez en el corpus de obra "literaria" y le atribuye al sesgo disciplinar la responsabilidad del efecto/perplejidad en la lectura de su obra.

En el artículo *La imagen intervenida. Fragmentariedades visuales en la obra de Martínez* Zenaida Suárez señalará:

> Resulta incómodo y un tanto inconveniente, para el análisis de la crítica artística y literaria, clasificar la obra de Martínez en compartimentos estanco que separen lo estrictamente textual (libros), de lo plástico (objetos, composiciones, **artefactos**…) y lo visual (imágenes, *collages…*), como si pudiesen desgajarse las partes de un cuerpo sin que pareciese luego mutilado, desmembrado, falto de algo importante para su completitud (Suárez, 2016, pág. 321).

En concordancia con los expuesto por Ayala en su texto, Suárez señala que un aspecto de la complejidad de la obra de Martínez está dado por la amplitud de medios incorporados en su obra. Si nos remitimos estrictamente a los 'libros' constatamos que conviven textos, distintos tipos de papel, imágenes, objetos. Como hemos podido ir estableciendo, una parte importante del análisis de la obra de Martínez se concentra en aspectos de contenido y temática sugerida explícita o implícitamente por el texto. También, las imágenes son descifradas en relación a los textos, son una parte importante de los esfuerzos interpretativos. En este sentido, Suárez intenta restituir las relaciones entre estos elementos y dirá:

> Estas especiales características presentes en los "textos" de Martínez hacen que podamos ver su obra como un entramado polimórfico de tipo hipermetatextual y transdiciplinario que se construye sobre la fascinante técnica de la reescritura y donde se hace patente, y de marcada explicitud, la borradura de los límites entre géneros,

> técnicas y tendencias artísticas, filosóficas y científicas, y donde lo visual juega un papel textual y discursivo primordial. (Suárez, 2016, pág. 322)

A partir de estas definiciones Suárez dará muestra de tres casos en que es posible hacer una interpretación de series de imagen texto en *La nueva novela* donde sus elementos confluyen en la elaboración de un discurso latente en la interacción de estos. En este sentido habrá que repetir el diagnóstico de Suárez en términos de señalar que *La nueva novela* y la obra de Martínez, en general, se encuentra instalada a través de los campos de la literatura y las artes visuales, o más bien, ella precisa hacer uso de estrategias analíticas de ambos campos, sentencia que hace avanzar o situaría a la obra de Martínez en un interregno, lugar al que gradualmente ha ido aproximándose.

En el último artículo académico de Martínez Total, titulado *Martínez, la traducción, Duchamp y la poesía conceptual* de Cristián Gómez Olivares propone la reformulación de elementos latentes en la obra de Martínez que se complementan con los otros contenidos en la sección *Obra visual* (como los de Labraña, Ayala, Suárez).

> Señalábamos allí que la primera parte de *La nueva novela*, "Respuestas a problemas de Jean Tardieu", es una cuidada traducción de los "Petits problèmes et travaux pratiques" del poeta francés. Los dibujos —ausentes en el "original" de Tardieu— solo vienen a formar parte del plan general de composición del libro de Martínez. Pero todo el resto pasa, a través del filtro de la traducción de Martínez, al texto publicado en 1977, casi de manera íntegra. (Gómez Olivares, 2016, pág. 339)

Así, Gómez pondrá luego en relación esta constatación con el caso de *Poemas del otro*. De esta manera la estrategia de apropiación mediante la traducción tiene como antecedente en *La nueva novela* la operación en torno a Tardieu, que claramente en *Poemas del otro* se lleva al extremo.

Sostendrá que "La obra total de Martínez, y *el poeta anónimo* en particular, discuten precisamente el estatuto de la literatura como un ente independiente y de fronteras claramente establecidas" (Gómez Olivares, 2016, pág. 344). En esa misma línea más adelante dirá que, respecto de llamar "libros" a ciertas obras de Martínez, se trata de "una concesión a la norma de la que debemos estar plenamente conscientes al hacer uso de semejante nomenclatura, obligándonos a futuro a la búsqueda ¿impostergable? de una terminología que le haga congruente justicia a obras como *El poeta anónimo* y, sin ir más lejos, *La nueva novela*, todavía a la espera de la incomodidad y la insuficiencia que significa seguir calificándolas, añeja y posestructuralmente, como 'textos' […]" (Gómez Olivares, 2016, pág. 346). De esta forma también hace hincapié en la inestabilidad de la categoría de las obras "libro" de Martínez.

Gómez, como también Cussen, vislumbra el vínculo de la obra de Martínez con la más reciente poesía conceptual referida por Kenneth Goldsmith y algunos de sus exponentes como Tao Lin. Al final de su artículo dirá:

> Sin caer en la tentación de "evaluar" semejantes empeños, si me interesa ponerlos en relación con la publicación de un libro como *El poeta anónimo*, que hace de la

> apropiación una de sus estrategias discursivas fundamentales. (Gómez Olivares, 2016, pág. 349)

**La poética filosófica de Juan Luis Martínez**

En 2017 aparece *La poética filosófica de Juan Luis Martínez* traducción de *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics* de 2014 de Scott Weintraub. Su abordaje despliega un repertorio conceptual y filial en torno al proyecto total de la obra de Martínez, no obstante, nos centraremos en las definiciones e inscripciones que propone para cada obra y tangencialmente a los referentes que encuadran la lectura de Weintraub de la obra. Sobre *La nueva novela* dirá sintéticamente lo siguiente:

> En 1977, el poeta chilena Juan Luis Martínez (1942-1993) diseñó, financió y llevó a la imprenta su libro-objeto *La nueva novela.* (Weintraub, 2018, pág. 17)

Una vez más la aparece la categoría de *libro-objeto* y Martínez como poeta. Es claro que la categoría es determinante para circunscribir disciplinalmente al autor y la obra, sin embargo, el primero aparece signado bajo la categoría de poeta asunto que, en este punto, podríamos establecer saldado en tanto su relación con su producción de libros. Aun cuando en esta presentación se sindique a *La nueva novela* como *libro-objeto*, y así también será referida en las páginas 47, 94 y 111, en las páginas 48 y 99 será referida como *objeto de arte* así como, en la página 48, como *libro de artista.* Es decir, frente al mismo objeto se utilizan tres apelativos incluso en el transcurso de la misma página. Nos reservaremos para más adelante nuestra interpretación sobre esta oscilación.

Para la presentación de *La poesía chilena* utilizará también la categoría de *libro-objeto* extendiéndose en la descripción del objeto:

> En 1978, Martínez autoeditó su próximo libro-objeto (la última publicación durante su vida, 500 ejemplares) *La poesía chilena*, que constó de una caja en blanco y negro (cuya tapa estaba adornada con fotos duchampianas y unos versos poéticos) y un librito cuyas páginas contaban con copias de los certificados de defunción de cuatro de los grandes de la poesía chilena (Mistral, Neruda, De Rokha y Huidobro, documentos yuxtapuestos con fichas de lectura de la Biblioteca Nacional que registraban grandes poemas suyos sobre la muerte) y del padre del mismo Juan Luis, estando, en ese entonces, recién difunto. Incluyó también, como parte integral del libro, 33 copias (en color) de la bandera chilena (con fichas de lectura en blanco) y una bolsa de tierra del Valle Central de Chile. (Weintraub, 2018, pág. 18)

Como en el caso de *La nueva novela*, para *La poesía chilena* volverá a nombrarla como *libro-objeto* en la página 141 pero utilizará más insistentemente la categoría *libro de artista* (páginas 111, 121, 124, 128). Esta última categoría, sostiene, es atingente en la medida que permite vincular la producción de Martínez con la escena internacional. Dirá:

> Otro punto de contacto clave entre los rasgos formales de la producción literaria de Juan Luis Martínez y el contexto más amplio de la escena artística mundial surge del claro interés de Martínez en las obras conceptuales de artistas como Marcel Duchamp, John Cage, Joseph Cornell y Yoko Ono (citada en *La nueva novela*, tal como apuntó

> el capítulo anterior). El contexto quizás más relevante a la presente discusión de *La poesía chilena* incluye también a los artistas asociados con el movimiento Fluxus, el que se unía a mediados de los años sesenta bajo el liderazgo de figuras como Georges Macunias y Dock Higgins, entre otros artistas de la corriente y neodadaístas. (Weintraub, 2018, pág. 123)

La relación de Martínez y Fluxus no es del todo inédita, pero en este caso Weintraub propone un punto de contacto novedoso:

> Su análisis [de Johanna Druker] subraya la ética de la publicación alternativa en obras como Macunias en Flux Paper Event, Flux boxes, *Water Yam* de Georges Brecht y *Grepefruit* de Ono. Su conceptualización de la obra impresa como un evento de performance era innovadora en la reconceptualización de la interacción entre el escritor y el lector; así, como señala Drucker, "se le invierte al espectador en actor a través de la estructura de obra. No se 'lee' esta obra, sino que *representa*" (311). (Weintraub, 2018, pág. 124)

Por último, señalará respecto de la fotografía de la tonsura de la estrella en la tapa de *La poesía chilena*:

> El uso de la imagen de la estrella por parte de Martínez inscribe inmediatamente el proyecto en la trayectoria de las vanguardias históricas: es una cita visual a la cabeza parcialmente rapada de Marcel Duchamp (de una foto famosa sacada por Man Ray en 1919). (Weintraub, 2018, pág. 125)

De este modo Weintraub realiza una propuesta de filiación e inscripción de *La poesía chilena* en un contexto que, primero, le asigna un lugar en el mundo y, segundo, propone una clave de lectura que trasciende el espacio de la poesía, lugar en el que con dificultad se la había intentado situar. Pero además agrega un aspecto que incorpora la acción de publicación, en el marco interpretativo, al asignarle un valor performático.

*El poeta anónimo*, por otra parte, será presentado por Weintraub de la siguiente forma:

> En septiembre de 2012 se publicó en Brasil el brillante libro-objeto de collage *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* como parte de una exhibición de los objetos de arte de Martínez en la Bienal Sao Paulo [sic] (1.000 copias), para conmemorar el vigésimo aniversario de la muerte del poeta. (Weintraub, 2018, pág. 18)

En este caso sostendrá la categoría de *libro-objeto* en el capítulo correspondiente a su análisis signándolo de esa forma en las páginas 149, 199, 205 y se referirá en una ocasión de una manera más descriptiva como "libro de collage hecho completamente de materia fotocopiada". (Weintraub, 2018, pág. 119). Finalmente, de *Poemas del otro* dirá *proyecto conceptual* en las páginas 152 y 153.

Como anticipábamos nos queda referirnos a las variantes al momento de consignar la categoría de *La nueva novela* que oscilan entre *libro-objeto, libro de artista* y *proyecto de arte*. El tránsito de una a otra no parece obedecer a una progresión lineal, es decir, a una

reflexión evidente en el texto que derive de una a otra categoría. Como se puede constatar, las variaciones se producen sustituyéndose sin un orden secuencial y el texto no revela las claves de interpretación para el uso de unas u otras en los distintos momentos del texto. Así, es posible decir que se tratan de categorías equivalentes para la concepción de Weintraub, tomando únicamente el caso de *La nueva novela*. Ahora bien, al hacer el ejercicio de comparar la frecuencia de unas y otras categorías entre *La nueva novela* y *La poesía chilena* podemos inferir que *libro de artista* sería una categoría, al menos para Weintraub, más próxima al campo del arte que *libro-objeto,* esto porque la frecuencia de la primera es mayor respecto de *la poesía chilena* la que, a su vez, es puesta en relación con referentes internacionales afines a la plástica.

Es claro que en la segunda década del siglo XXI, década corta de 6 años comprendida por esta revisión, la inscripción de la obra de Martínez es disímil, recordemos que comienza con un diagnóstico del campo poético por parte de Rioseco que lo inscribe, a partir de *La nueva novela,* como el canon de la neovanguardia y la nueva poesía chilena para luego, en 2012 participar (su obra), de la Bienal de Sao Paulo, asunto que redunda en la publicación de su tercer libro póstumo (El poeta anónimo) y en 2014 en la adquisición de parte de sus obras por el MoMa, al mismo tiempo que es develado que *Poemas del otro* es una operación de apropiación.

# IV. RAÚL ZURITA NARRADO

En las siguientes páginas nos embarcaremos en una revisión de un conjunto de textos publicados en revistas académicas, textos especializados (concretamente *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard y *Chile, Arte actual* de Galaz e Ivelic y *Copiar el edén* (2006)), textos de crítica literaria incluidos en periódicos de circulación nacional (Chile) y textos de difusión asociados a las últimas exposiciones de Raúl Zurita. Intentaremos reconocer las principales formulaciones en torno a piezas producidas por el autor y la variación en la denominación de estas, para deducir de esto un movimiento más amplio de modificación del repertorio interpretativo y analítico relacionado.

Metodológicamente el criterio de selección de los textos ha sido todo aquel que se refiera al material de autoría de Zurita en revista *Manuscritos* (1975), a *Purgatorio* (1979), la acción *La vida nueva* (1982), *Anteparaíso* (1982), respecto del material extraliterario, la acción *Ni pena ni miedo* (1993) y la más reciente *The Sea of pain* (2016). Excepcionalmente se han incluido y referido textos críticos que mencionen líneas de filiación de Zurita al campo poético para intentar trazar las líneas de deriva e inscripción del autor en el campo.

El origen mayoritario de los textos es la recopilación de 2017 a cargo del investigador Benoît Santini *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)*.

Un segundo aspecto metodológico ha sido aproximarse al análisis a través de la división de décadas, que en principio pudiera ser una distinción arbitraria o forzosa, no obstante, coincide con circunstancias histórico contextuales relevantes. Así las décadas de los 70’ y 80’ estarán

marcadas por la coyuntura de la dictadura militar, coyuntura por tanto de crisis que propicia el surgimiento de prácticas de resistencia y reconstrucción del tejido cultural. La década de los 90 estará marcada por el sino de la postdictadura que supone un acomodo de las expectativas de reconstrucción democrática, así como la década de los 2000 será una de juicio crítico y ponderación de la década anterior, coincide además con el periodo de presidio del dictador en Londres, desde el 16 de octubre de 1998 hasta el 2 de marzo de 2000. La década de 2010 estará marcada por el hito que significó el primer gobierno de derecha elegido en postdictadura. Cada uno de estos hechos por otra parte, y así se verá, coinciden con ciertos movimientos en torno a la valoración de la obra de Zurita, esto porque él mismo se transforma en una figura de la concertación, en lo factual, como agregado cultural, pero también en lo simbólico con Premio Nacional de Literatura de por medio.

**1970**

La revista *Manuscritos* es una pieza fundamental del proyecto de reconfiguración del campo literario y artístico. En esta revista convergen tanto Nicanor Parra (Lihn y Jodorowsky) con el *Quebrantahuesos,* así como con la sección *news from nowhere*; Zurita con la sección de 19 páginas *Un matrimonio en el campo* y 8 páginas de autoría de Ronald Kay titulada *rewriting* donde elabora una aproximación posible al hasta entonces olvidado *Quebrantahuesos*, muy notablemente hace mención al *ready-made* duchampiano y cadáver exquisito surrealista (reversionado como cadáver vulgar).

En cualquier caso, esta publicación da curso a una estrecha relación poeta crítico entre Raúl Zurita e Ignacio Valente. Si bien en 1975 con la publicación de revista *Manuscritos* ya hay evidencia de una búsqueda formal más allá de la palabra, quién hace recepción y comentario

de la misma, y particularmente en referencia a Zurita, es Valente. Desde ese momento su nombre queda inscrito tempranamente en el campo de las letras patrocinado por una figura central del campo, como una de las promesas de sucesión de la poesía chilena:

> Algo menos que un centenar de versos, que aparecen con amplia y cuidadosa diagramación en el primer número de la revista Manuscritos –y que son, al parecer, su primera publicación–, consagran ya a Raúl Zurita entre los poetas de la primera fila nacional, como un digno descendiente de los grandes de nuestra lírica y de aquellos otros –Arteche, Lihn, Barquero, Uribe, Teillier– que ya no son tan jóvenes y que no parecían tener herederos del mismo calibre en la generación novísima. (Valente, 2017, pág. 359)

Esta valoración temprana y promisoria, junto con la gestión de Enrique Lihn, facilita la publicación, en 1979 por Editorial Universitaria, del primer poemario de Zurita, *Purgatorio* (Zurita & Santini, 2008, pág. 206). El crítico elogia la voz autoral del joven poeta y, sin embargo y paradójicamente, desestima el valor de la inclusión de material extratextual

> Puede que en sus adjetivos no anden descaminados, ya que es Zurita mismo quien se adelanta a introducir entre los poemas de su libro, amén de otras rarezas, un informe siquiátrico sobre su persona, que le atribuye una sicosis de tipo epiléptico. Además de ese informe, hay varias otras rarezas confidenciales que me parecen superfluas y aun negativas dentro de un libro de poemas. Comprendo que Zurita quiera incluir esas piezas como testimonios vivos de su Purgatorio; pero yo prefiero que un poeta atestigüe de sí a través de sus solos poemas: lo demás sobra. Lo demás es, junto al

> mencionado informe siquiátrico, la evidencia de una quemadura que él mismo se habría hecho en su mejilla; las seis páginas a color del EEG –electroencefalograma– del cerebro del autor; su álter ego o desdoblamiento en la persona de una ramera cuyo testimonio escrito –con la letra de Zurita– abre el libro. No superfluos pero sí carentes de valor poético me parecen, además, los payaseos finales del siguiente tenor: "N - 1 / La locura de mi obra / / N = La locura de la locura de la locura de la / / N". En suma, me interesa la excelente poesía de Zurita, no su arsenal biográfico, clínico, etc. (Valente, Raúl Zurita: Purgatorio , 2017, pág. 362)

Durante la década de 1970, desde 1975, es el momento de aparición en el mapa de la figura de Zurita, se posiciona dentro del campo de las letras en un lugar privilegiado, gracias a las positivas reseñas de crítico Ignacio Valente. Al mismo tiempo notemos la exhaustiva desestimación de elementos extraliterarios constitutivos de la propuesta zuritiana. Podemos ver una primera recepción de la obra sin un aparato crítico acorde a su naturaleza que, sin embargo, habiéndola mutilado, con los remanentes exclusivamente líricos, hace una valoración laudatoria.

**1980**

En 1980 Valente vuelve sobre Zurita e intenta dar cuenta de su obra a través de posibles filiaciones y reelaboraciones de autorías de actores del campo poético local.

> El breve texto antes reproducido [en referencia al poema titulado "El Desierto de Atacama IV"] nos enfrenta, en lo formal, a otro hecho notable: el lenguaje poético de Zurita no tiene casi precedentes. [...]. Es cierto que, por limitarnos al ámbito chileno

> –cuya riqueza se manifiesta en esta nueva voz–, el camino de su génesis ha pasado por Huidobro y Parra, y sin ellos no sería posible. Sin embargo, el acento de Zurita es personalísimo y muy diverso. Por de pronto, su lenguaje corresponde a una voluntad de hacer desaparecer al hablante lírico convencional, al ego típico del lirismo. Detrás de este lenguaje no hay un "yo lírico" que lo profiera y lo module con arreglo a la efusión, de sus sentimientos personales. (Valente, 2017, pág. 365)

Los convocados como figuras tutelares de la temprana poesía zuritiana son Huidobro y Parra. Aún no se asoma en el horizonte la posterior vinculación a Neruda, cuestión que, como veremos, generará un movimiento de rendiciones y resistencias a la figura de Zurita. Las razones de convocar a Huidobro y Parra no están relacionadas concretamente con la innovación formal e inclusión de material visual, sino la sistematización de los textos a ratos científica y desafectada. De alguna forma, siendo referentes correctos, que permitirían complejizar la decodificación y filiación, para Valente sólo es posible el evaluar los elementos estrictamente líricos.

Es la publicación en 1982 de *Anteparaíso* la que produce una rendición completa del crítico ante la propuesta zuritiana. En el texto titulado superlativamente *Zurita entre los grandes* el crítico señala:

> Este asombroso volumen [Anteparaíso] me hace pensar que, en nuestra poesía, sólo Parra y Zurita están trabajando hoy en las fronteras mismas del lenguaje, y no dentro de espacios ya descubiertos y conquistados. Diré más: dificulto que exista hoy, en habla castellana, un poeta de 30 años que haya llegado tan lejos como Zurita. La

> influencia de su sintaxis y de su imaginería –ambas notabilísimas– se están sintiendo ya en los nuevos poetas que surcan los insólitos espacios verbales por él abiertos. (Valente, 2017, pág. 366)

Hasta 1984 no hay más críticos u observadores, en la selección de Santini, que Valente. Esto podría parecer poco, sin embargo, Valente es una figura que, por sí misma, representa la centralidad de la crítica y configuración del canon literario chileno. Credencial obtenida antes del golpe de Estado de 1973, concretamente como crítico del diario *El Mercurio* desde 1966 y que se extiende posteriormente.

Referido a las intervenciones y visualidades de Zurita, el texto titulado *Zurita, un "raro" en la poesía chilena* del académico del Perú José Miguel Oviedo de 1984 menciona el caso de *La vida nueva* (1982), inscrito dentro de prácticas literarias:

> En junio de 1982, Zurita continúa la escritura de "La vida nueva" (ése es además el título del proyecto entero, según su autor) de una manera todavía más audaz: la "escritura" fue hecha en el cielo de Nueva York, con gigantescas letras de humo trazadas por varios aviones; las fotos de este acto efímero se intercalan entre los textos de Anteparaíso y presentan las quince líneas de una serie cuyo tema central es Dios, o más bien la divinización de la atroz realidad percibida por un hombre destituido de todo. Escribir en el cielo (igual que autoagredirse) es un acto desafiante al mismo tiempo que exasperado: orgullo y vacío, desmesura y silencio –la escritura celestial se desvanece y no hay otro paraíso que ése. (Oviedo, 2017, pág. 401)

Hace también mención a los elementos visuales de *Purgatorio*:

> [U]n viscoso close-up de la quemadura, ampliada hasta parecer una vista topográfica, ilustra la carátula de su primer libro y aparece repetida en la contracarátula con la oscura inscripción: "Ahora Zurita que rapado y quemado te hace el arte". (Esos lemas o inscripciones de sentido ambiguo se reiteran en su obra, como hitos a lo largo de un camino tortuoso). (Oviedo, 2017, pág. 400)

Habría que destacar la mención a estos elementos como un indicio de desnaturalización que, y en contraste, en el caso de Valente, resulta categórico en su rechazo. No es usual considerar la portada de un libro como elemento significativo de una propuesta lírica, salvo que se trate de una propuesta no exclusivamente de esta naturaleza.

Un año después, en 1985, Mario Rodríguez Fernández escribe el artículo *Raúl Zurita o la crucifixión del texto*. Destaco el siguiente fragmento:

> *Purgatorio*, el primer texto de Raúl Zurita, se abre con un enunciado fundamental para la comprensión de esta poesía:
>
> Mis amigos creen que
> estoy muy mala
> porque quemé mi mejilla

> Una reproducción fotográfica del poeta completa y refuerza la imagen de autoagresión. En ella Zurita aparece con el rostro demacrado y herido. Una suerte de mártir dando testimonio de una fe dudosa. La cara y el acto remiten a un Cristo enfermo que no se limita a poner la otra mejilla, en un acto de humildad y de señal de amor, sino que se la quema, en un gesto extremo que puede ser de insania, neurosis o de flagelación martirológica. (Rodríguez Fernández, Raúl Zurita o la crucifixión del texto, 2017, pág. 421)

Así como nota Oviedo, Fernández menciona la imagen de la portada de *Purgatorio*. Esta, se inmiscuye, a juicio del autor, significativamente en el texto al interior de la obra. Cuestión que no es del todo usual en la literatura y es más cercano a proposiciones de autoría afines al libro de artista. No obstante, no es explicitada esta vinculación. Luego profundizará en la posible interpretación de la imagen de la portada:

> En todo caso, cualesquiera que sean los sentidos posibles, el texto se inaugura con la imagen de una herida, de un rostro lastimado, bajo el que podemos sorprender un Cristo degradado que atenta contra sí mismo, contra el templo de su propio cuerpo. (Rodríguez Fernández, Raúl Zurita o la crucifixión del texto, 2017, pág. 421)

Este diálogo entre portada y texto es notable pues da cuenta de una conciencia visual y de elementos extratextuales. Muy posiblemente esta conciencia de la portada como recurso sea un préstamo de la obra *La Nueva Novela* (1977) de Juan Luis Martínez.

**1986, Márgenes e Instituciones**

La publicación de *Márgenes e instituciones*, de Nelly Richards, el año 1986, supone en nuestra revisión una detención del ritmo frenético que suponía avanzar por textos académicos, en comparación, breves. Esta publicación condensa y figura un encuadre que marcará la historiografía del arte local. Bajo la denominación de *Avanzada* se asociarán manifestaciones extrainstitucionales de resistencia cuya característica, en el ámbito de los creadores, es la incertidumbre de su inscripción y, en el ámbito de la crítica, es la renovación del repertorio teórico-metodológico, ubicándose, en el esquema que Richard construye, en los bordes de la oficialidad ocupada por el régimen dictatorial.

En palabras de Richard:

> Hasta 1973, la escritura sobre arte en Chile se dividía entre el comentario impresionista basado en un marco anacrónico de referencia (como es el caso del historiador del arte Antonio Romera que se desempeñaba como crítico oficial de *El Mercurio*) y el ensayo universitario de orientación socio-histórica −un ensayo más bien reticente a la introducción de los nuevos *corpus* teóricos de la semiología y el psicoanálisis− que se publicaba, por ejemplo, en las Separatas de los *Anales de la Universidad de Chile* editadas bajo la tutela de Miguel Rojas Mix cuando "*la Universidad es −durante la década que precede al quiebre de la democracia− el eje fundamental de la actividad crítica*". (Richard, 2014, pág. 54)

En este encuadre la figura de Zurita tiene un protagonismo notable, tanto como un autor en solitario, en su proyecto autoral poético, como en su trabajo en el CADA, este último con

inscripción dentro de los límites del arte, pero con voluntad de disolverse en la vida o, también, incorporar la vida al arte haciéndolos indistinguibles.

La exploración de Richard del panorama durante los años del régimen en relación a la reconfiguración del tejido cultural, fundamentalmente en lo que concierne a las expresiones artístico literarias, muestra una renovación de los repertorios consolidados hasta antes del golpe, con emergentes manifestaciones asociadas al cuerpo, cuerpo puesto en tensión y riesgo precisamente por la ocupación militar.

Así, Richard da cuenta de autores que manifiestan en distintos niveles de elaboración esta tensión entre práctica artística y contexto político-social:

> El cuerpo como zona sacrificial de ritualización del dolor que se auto-inflige una herida para solidarizar con lo históricamente mutilado en una misma cicatriz redonda (Raúl Zurita, Diamela Eltit) o bien el cuerpo como simulacro cosmético y parodia de identidades que burla el binarismo sexual de las identificaciones de género (Carlos Leppe, Juan Dávila), permitió que una gestualidad no codificada por el discurso público hiciera aflorar ciertos estratos de significación reprimida que accedieron así, somáticamente, A una fluyente superficie de lectura carnal. (Richard, 2014, pág. 18)

La mención a la autolaceración de Zurita, así como cada una de las menciones al autor no despejan completamente el lugar de su inscripción pues, como señalamos anteriormente, es precisamente la borradura de la certeza disciplinar una de las características que Richard le atribuye a la *avanzada*. No obstante, es esta misma condición de borradura la que presenta a

Zurita en un lugar indeterminado en contraste con las posiciones que se sostienen en los textos anteriores más sobredeterminadas en el campo de la literatura.

Richard también apunta el rol de Valente en la consolidación de Zurita dentro del campo literario y ofrece una paradoja:

> La consagración de Raúl Zurita − desde el libro *Purgatorio* (1979) hacia adelante− en las páginas de *El Mercurio*, se debe al desbordante entusiasmo de su crítico oficial, Ignacio Valente, hacia una obra de la que rescataba tendenciosamente su mensaje humanista-cristiano (las *"resonancias bíblicas de su lenguaje"* (Valente)[)]. Lo paradojal es que la obra de Zurita, junto con y pese a esta celebración institucional, siguió funcionando como referente clave de la neovanguardia poética chilena. (Richard, 2014, pág. 33)

Claramente esta paradoja en buena medida tiene que ver con un sesgo de Valente y con el mérito de la propuesta zuritiana. Es decir, la propuesta estrictamente lírica-literaria del autor le resulta irresistible y vuelve un detalle menor los elementos extraliterarios que, entonces, pueden obviarse o comentarse como innecesarios. Por otra parte, precisamente estos elementos anómalos dan carta de ciudadanía de esta nueva escena (la escena que Richard intenta delinear). En otras palabras, las sospechas de Richard y del medio son dirigidas hacia la recepción conveniente del funcionario institucional antes que sobre la propuesta de Zurita, que entiende más compleja y de resistencia al régimen.

Otro eje valorativo, junto con la aparición del cuerpo, y que a juicio de la teórica y crítica es central en la avanzada, será lo fotográfico. Es desde esta aproximación que Richard agrupa las obras/acciones de Leppe y Zurita:

> Dos manifestaciones que tienen lugar en 1975 serán determinantes en marcar la problemática del cuerpo como soporte de práctica artística. [El primero es el *Perchero* de Carlos Leppe][...]. [Y] el acto autoexpiatorio de Raúl Zurita que consiste en haberse quemado la cara (un acto consignado en la fotografía del rostro mutilado que figura en la tapa del libro *Purgatorio* (1979)) con cuyo estigma carnal el autor da inicio a su itinerario de estructuración poética. (Richard, 2014, pág. 78)

Esta puesta a la par de dos creadores que en principio están inscritos en distintos campos da cuenta de la tesis de la autora, es decir, la existencia de un conjunto de prácticas y asuntos, que son transversales a una escena[24] (de avanzada), orientados a la elaboración político simbólica de la ocupación militar. Retomará (reiterará) unas páginas más adelante su interpretación de la fotografía de la portada de *Purgatorio*

> En el caso de Raúl Zurita, el libro *Purgatorio* se abre con la foto documental de la quemadura en la cara que convirtió en marca autobiográfica. El soporte de impresión de las páginas de escritura en las cuales se despliega su itinerario poético, reproduce un informe psiquiátrico diagnosticando un caso de "psicosis" y tres encefalogramas del autor. (Richard, 2014, pág. 84)

[24] Un subcampo visto a partir de estos rasgos/búsquedas comunes. Al respecto ver discusión en el marco teórico.

Agrega esta vez una mención a un elemento extraliterario contenido en el libro, el informe psiquiátrico y los encefalogramas. Esta alusión tiene como propósito mostrar la confluencia de la condición biográfica precaria del ciudadano Zurita con la producción artístico poética, una y otra se contaminan volviéndose indistinguibles. De igual modo, la acción de Zurita de masturbarse durante la muestra de Juan Dávila, coincidiría con el proyecto de indiferenciación entre ambas esferas:

> Cuando Zurita responde a la violenta provocación de una pintura (la de Juan Dávila expuesta en 1979 en la galería *Cal*) con la descarga de un gesto masturbatorio que el registro fotográfico convierte en acción de arte, su actuación hace valer las fuerza descontroladora de una manifestación corporal que pone en crisis, sexualizándolas, las normas de recepción crítica socialmente aceptada en circuitos del arte. (Richard, 2014, pág. 86)

Vemos que el texto de Richard intenta, por una parte, vincular los elementos anómalos de la producción zuritiana a manifestaciones del campo de las artes visuales, así como en un segundo momento recoger manifestaciones desapercibidas, o, al menos, no recepcionadas por la crítica o la academia, para ser tematizadas desde un punto de vista de producción autoral que cuestiona y trastoca las definiciones disciplinares. Más adelante lo hará explícito:

> La ampliación de los soportes de realización artística planteada por la escena de "avanzada" supone la desestructuración de los marcos de compartimentación disciplinaria que recluyen el trabajo de producción cultural de zonas de

> confinamiento académico y profesional: *"romper con las barreras que parcelan la creatividad se transforma hoy en asunto capital"* (Zurita). (Richard, 2014, pág. 89)

Lo que a continuación se señala viene a contribuir con una perspectiva de análisis propia del campo de las artes visuales a la producción de Zurita, concretamente a la obra *La Vida Nueva*:

> No sólo la técnica del grabado está sujeta a desplazamientos de matrices y a extensión de soportes sino también la escritura poética. Raúl Zurita extiende el formato de la página del libro al cielo de Nueva York donde, en 1982, escribe un poema aéreo de 15 frases de 8km. de largo con letras de humo. (Richard, 2014, pág. 93)

La propuesta de análisis de *La Vida Nueva* bajo la noción de *desplazamiento* primero evidencia algo obvio y es la afinidad disciplinar de Richard. Digamos, a ojos de esta, *La Vida Nueva* no puede ser sólo el texto escrito, sino que es evidente que las dimensiones y la materialidad son significativas. También le es evidente que es un texto cuya forma convencional ha sido trastocada. Lo que usualmente se encontraría en la página de un libro ha migrado a un espacio otro, por lo tanto, es necesario consignar dicha operación. Operación que la emparentaría con obras, que puntualiza, de Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, y Carlos Altamirano.

Richard incorpora al pie de página una cita a Robert Dye, incluida en la publicación de 1982 del colectivo CADA:

> "La escritura sobre el cielo del chileno Raúl Zurita, es la extensión límite de la palabra proyectada en toda su fugacidad y esplendor. Espectáculo de la letra presentada en su dimensión también espectacular, producida por la tecnología, difuminada y evaporada por las condiciones climáticas" Robert Dye, "Graffitis en el cielo", *Ruptura*, Santiago, Ediciones CADA, 1982. (Richard, 2014, pág. 93)

La cita cumple con nombrar los elementos dispuestos en la obra de Zurita y su relación, sin embargo, no podemos inferir desde qué lugar está siendo pensada. En cualquier caso, el texto de Richard adelanta un marco interpretativo mediante la noción de *desplazamiento.* Frente a esta nueva forma desplazada de poema/acción/intervención Richard conceptualiza lo que está en juego en la propuesta de Zurita:

> La intervención de Zurita no deja que lo creativo se ciña a los límites fijados por un soporte autoconvenido como artístico por la institución del arte, y se niega a la finitud del resultado (la "obra") que cosifique el proceso de elaboración formal y conceptual. (Richard, 2014, pág. 95)

Podemos constatar que la forma de inserción de la obra de Zurita en el texto necesita ciertas consideraciones y ajustes. A juicio de Richard lo que está claro es que la propuesta de Zurita desacredita las delimitaciones disciplinares, cuestión que, confrontado a la entrevista de 1998 con Robert Nuestadt, contenida en el monográfico *CADA día: la creación de un arte social* de 2000, habría variado[25], pues Zurita señala categórico que sus escrituras en el cielo y en el

[25] *¿Cómo compararías, o contrastarías, tu poema en el desierto de Atacama. "Ni pena ni Miedo" con una acción del CADA?*
Bueno, el poema escrito en el desierto (es sólo una frase, mide más de tres kilómetros y en teoría debería permanecer para siempre) sólo puede ser visto desde aviones, al contrario de los poemas en el cielo. Son cosas que pensé juntas, exactamente en el mismo instante, aún cuando lo del desierto quedó inconcluso pues

desierto serían poemas, sin más. Esta toma de posición y adscripción disciplinar, impensada en los años de su producción[26], puede relacionarse con su mayor reconocimiento en el campo de la poesía y sin duda con su propio interés autoral y vital.

Una parte de estos acomodos y ajustes para incorporar a su esquema al autor se evidencia en el siguiente extracto:

> Aunque el reconocimiento literario de la obra de Raúl Zurita consagra al autor en el género de la poesía, la publicación de su libro *Purgatorio* da las pautas de lo que llegará a ser una de las características de la "avanzada": "su tendencia a desacralizar los géneros históricamente establecidos para construir las obras a partir de retazos y fragmentos de dichos géneros" y "los intentos por eliminar las barreras que separan las distintas artes" (Zurita). (Richard, 2014, pág. 97)

No resulta del todo forzoso pues, Richard, constata un movimiento simétrico desde las artes visuales mediante autores que incorporan texto a sus producciones, así señala:

> La escena de "avanzada" intensifica los cruces de textos e imágenes en obras que, desde la literatura, incorporan el dispositivo de la visualidad a la escritura, o bien desde el arte, llevan las obras a asumir la textualidad como uno de sus recursos de organización de los signos. En el conjunto de obras posteriores a los ochenta (C.

---

quería estampar sobre la frase un rostro humano, el rostro de quien yo quisiera y que a la vez fuera el rostro de todos**. No es una acción de arte como no lo son las escrituras en el cielo, son poemas**. [Las negritas son mías] (Neustadt & Zurita, 2000, pág. 90)

[26] *"¿Cuáles son los soportes? No ya una hoja de papel no una fotografía no una cinta de film o video no ya un acto. El soporte es nuestra propia vida objetivada en (...) nuestro paisaje sudamericano ciudades / aldeas donde la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza: esa es la obra*" (*Hoy, el arte soy yo / la desamparada*, 1979).

> Altamirano, C. Gallardo, A. Jaar, E. Adasme, V. H. Codocedo, etc.), se advierte una misma preocupación de los artistas por la "*incorporación de textos a la obra de arte*". (Richard, 2014, pág. 97)

Y, por otra parte, no sólo Zurita, sino un grupo importante de poetas recurren a la incorporación de imágenes a sus proyectos autorales:

> Junto a los artistas visuales, los mismos poetas que giran en torno a la "avanzada" (Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maqueira, etc.) proceden a la creación de obras en que la palabra comparte su protagonismo con otras mecánicas del lenguaje. (Richard, 2014, pág. 97)

La conciencia de la búsqueda de ampliación de fronteras o su radical abolición por parte de Zurita es rescatada por la autora, a través de un extracto de la publicación *Literatura, lenguaje y sociedad* de 1983:

> "*La escritura se ve solamente como uno de los posibles soportes del discurso literario y por primera vez, en nuestra historia, es puesta en tensión con el no-texto, con lo que está al margen del texto*". Raúl Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad*, Santiago, Ediciones Ceneca, 1983. (Richard, 2014, pág. 97)

Richard dialoga con una nueva cita a Zurita, quien intenta dilucidar las condicionantes contextuales para estas producciones descentradas desde el punto de vista disciplinar:

> Los creadores de la "avanzada" compartieron el hecho de ser parte de "*una generación radicalmente más interdisciplinaria que nuestras precedentes, tal vez porque se ha entendido que en las circunstancias en las cuales ella ha emergido,*

> *requería, para sobrevivir, un esfuerzo de intelección, de audacia y ensimismamiento activo elevado a su más profunda consecuencia*" (Zurita, 1985). (Richard, 2014, pág. 98)

En estas citas de *Márgenes e Instituciones* queda claro que, un interlocutor relevante para la conceptualización de la idea de *Avanzada,* es Raúl Zurita, cuya práctica parece condensar cada uno de los elementos que caracterizarán el esquema de Richard. Esta interlocución tiene dos formas, la primera manifiesta y explícita a través de citas donde se declara sus intenciones de borradura de las distinciones disciplinares o también, una constatación del ambiente que rodea la creación y sus posibles explicaciones. Una segunda forma es operando como caso ejemplar de actuación en los límites de los marcos institucionales y formales estéticos que, por otra parte, son conducidos a soportes que garanticen la preservación de estas acciones para su discusión posterior. Pienso concretamente en la herida en su mejilla que, como acto desesperado y pulsión de autoagresión, es elaborada posteriormente como portada de *Purgatorio*.

Resulta un contrapunto interesante frente a la primacía de interpretaciones hasta 1985 desde las letras pues una parte importante de la operación zuritiana era desapercibida.

En 1987 Graciela Romero en su artículo *Poemas al amparo de tu amor* se refiere de esta forma a la acción *La vida nueva* en los cielos de Nueva York:

> Enamorado de los desiertos, las playas, las cordilleras, los árboles y vegetaciones, las piedras de Chile, es en el cielo común al mundo entero que, sin embargo, Zurita quiere imprimir sus mensajes de amor a las cosas y a los seres: por eso cruzó sobre el cielo

> de Nueva York, cruce quizá de todos los mundos conocidos, las poéticas palabras de un poema destinado a desvanecerse en el mismo humo blanco con que fueron escritas desde aviones en vuelo. (Romero, 2017, pág. 381)

Romero incorpora como una extensión de la obra lírica zuritiana la acción *La Vida Nueva*. Es entendida como parte de un diálogo de una obra enraizada en el espacio poético que, por otra parte, se complementa de exploraciones que rebasan las estrategias usuales de la lírica contenidas en la página o la publicación. Ahora bien, habrá que recordar que la acción *La Vida Nueva* ingresa al formato libro en la publicación *Anteparaíso* (1982) en forma de registro fotográfico, por tanto, es el mismo Zurita quien acerca dos dimensiones usualmente distantes. A saber: por una parte, lo que acontece dentro del marco de lo literario, con las reglas y recursos del lenguaje escrito y, por otra, lo que excede ese espacio, en este caso, una acción que involucra 5 aviones en formación, escritura de humo y los cielos de Nueva York.

Osmar Sánchez Aguilera, en su artículo *Proyecto, censura y poesía en el Purgatorio de Raúl Zurita* de 1987 escribe:

> Mas en Purgatorio (1979), libro primero de Zurita del cual se ha extraído el anterior ejemplo, resulta destacable además la tentativa de su creador, en afanosa búsqueda de un lenguaje propio efectivo, por transformar en poemas (con la no escasa carga de testimonio que éstos tienen para él) útiles tan insólitos como unos electroencefalogramas, o el parte que del paciente "Raúl Zurita" (tachado) trasmite la sicóloga "Ana María Alessandri" a un colega. El título y unas pocas palabras o tachaduras personales bastan al creador para hacer de esos medios, usualmente

> relegados por la poesía, poemas-documentos. La selección previa es en ello decisiva. (Sánchez Aguilera, 2017, pág. 431)

Para Sánchez la inclusión de elementos extraliterarios es entendida como una propuesta proyectada desde la poesía lírica, cuyo resultado es la expansión del registro posible de la misma. 8 años después de que Valente descartara estos elementos, para Sánchez se hace evidente que, como vimos para el caso de los electroencefalogramas, estos constituyen parte de la propuesta poética íntegra.

**Chile, Arte actual**

Al igual que *Márgenes e Instituciones*, *Chile, arte actual* de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, publicado en 1988, supone un hito en la historiografía local. Con una muestra de tiempo más amplia (1956-1987), así como con una revisión panorámica más allá de la *avanzada*, intenta dar cuenta de continuidades y emergencias entre el periodo anterior y posterior al golpe de 1973.

Dada su importancia consultaremos el lugar asignado a Zurita, pero fundamentalmente los juicios en torno a su obra.

El primer extracto corresponde a una extensa cita que, fundamentalmente, reproduce las ideas contenidas en la publicación *Ruptura* de 1982, en el artículo titulado "Graffitis en el Cielo":

> Por su parte, el poeta Raúl Zurita también hizo suya esa necesidad de ampliar los soportes y afirmó que la escritura poética no va estar sobre las páginas de los libros, sino que sobre las páginas de la naturaleza. El 2 de junio de 1982 cinco aviones

especialmente acondicionados escribieron sobre el cielo de Nueva York (Barrio Queens) los versos de su poema "La vida nueva", incluidos en su obra ***Anteparaíso***. Para el poeta, el cielo siempre ha sido el soporte de una escritura natural y el hombre, en cualquiera época, ha mirado hacia él para tratar de leer esa escritura. Junto a este carácter mítico del cielo siempre como soporte le interesó rendir un homenaje a las minorías hispano-parlantes de Estados Unidos, escribiendo los versos en Castellano. Al dirigirlos a esa comunidad lo hizo pensando en que las fronteras políticas son muy débiles frente a la comunidad: "Era tan mínimo ser peruano, boliviano, chileno, colombiano, frente al hecho de tener una lengua y una raíz común. Eso constituía una patria más amplia y más concreta".

La elección de la ciudad de Nueva York no fue gratuita. correspondía a una "Página" en que diariamente se escribe, en cierto modo, la historia de Occidente. [...].

Al escribir en el cielo abandonó las páginas del libro que sólo permiten una lectura individual y cuya escritura queda protegida por la tinta indeleble. El cielo como página de escritura se abrió a la lectura colectiva; pudo ser leída simultáneamente por miles o millones de eventuales lectores. Pero esta escritura fue efímera, fugaz, porque estaba escrita con humo que el viento se encargó de borrar. (Galaz & Ivelic, 1988, pág. 215)

La inclusión de la obra de Zurita en el libro de Galaz e Ivelic daría cuenta del notable valor plástico y sorprendente despliegue técnico y logístico, donde sería pertinente la valoración e inclusión de esta pieza en una revisión del arte chileno reciente. No obstante, la razón explícita en el texto de Galaz e Ivelic para su inclusión es su condición de miembro del CADA. El título que se señala para Zurita es la de poeta y la descripción de su obra

coincidente con los enunciados de la publicación *Ruptura*, coincidente, por tanto también, con la descripción de Richard, quien hace explícita la utilización de dicha fuente. Así, tendríamos la siguiente situación, la inclusión de un poema y de un poeta en un libro que propone revisar un amplio rango temporal de producciones de artes visuales.

Una segunda mención relevante sobre Raúl Zurita que acreditan los autores de *Chile, arte actual* es el antecedente de participar en un ciclo de programas referidos al video-arte:

> Esta posición ha sido compartida por Canal 4 de la Universidad Católica de Valparaíso, único canal en la historia de la televisión chilena que ha acogido el video-arte en su programación dándole un horario estelar. Con su programa "En torno al video", con la conducción y guion de Carlos Flores y la dirección de Carlos Godoy, el Canal inició en 1984 un ciclo de ocho programas de una hora de duración cada uno. Al año siguiente continuó con trece programas y, en 1986, cumplió tres años de aparición consecutivos.
>
> Gracias a este espacio, un público mucho más numeroso que el que frecuenta una galería de arte tuvo la oportunidad de conocer, por primera vez, lo que significaba un trabajo de video-arte. Los responsables del programa seleccionaron obras claves de la historia internacional del video (como las de Narn June Paik o de Juan Downey) e, igualmente, mostraron y analizaron obras de videistas chilenos residentes en el país, invitándolos al estudio para que explicaran al público los trabajos que habían realizado: el poeta Raúl Zurita se refirió a su escritura en el cielo de Nueva York;

> Lotty Rosenfeld y Diarnela Eltit describieron sus motivaciones; Eugenio Dittborn explicó la sintaxis de su ***Historia de la física***. (Galaz & Ivelic, 1988, pág. 224)

Nuevamente Zurita aparece asociado al campo del arte contemporáneo, más específicamente en cuanto autor de un objeto de registro videográfico. Tendríamos que decir en este punto que mientras en *Márgenes e Instituciones* el tratamiento es abierto respecto de que lo que se trata de mostrar es la transversalidad de estrategias de trasgresión disciplinar, en donde convergen poetas y artistas visuales, en el caso de *Chile, arte actual* se asume que Zurita, en tanto que miembro del colectivo CADA y dadas las características de su obra, cumple con los atributos para ser incluido en el libro, asumiendo por otra parte la paradoja de nombrarlo en todo momento como poeta. Podríamos decir, un ingreso de facto al campo de las artes visuales, pero con ciudadanía de poeta.

Iván Carrasco escribe en 1989 el artículo *El proyecto poético de Raúl Zurita*:

> A diferencia de la de otros poetas, la obra de Zurita no ha quedado impresa sólo en los libros y no está constituida sólo de textos; un lugar decisivo de ella lo han constituido las "acciones de arte", que consisten básicamente en actos de intervención de determinadas situaciones de la vida pública e institucional, con el fin de romper su continuum y darle una nueva significación a la cotidianidad, una significación artística que contribuya a hacerla más humana. (Carrasco, 2017, pág. 456)

Se acreditan las anteriormente descartadas prácticas y elementos extraliterarios como pertenecientes a un proyecto poético más amplio. Han pasado 10 años para 1989 desde la

publicación de *Purgatorio* y ya se ha producido la aceptación de lo que antes, y a juicio de Valente, eran *rarezas confidenciales* […] *superfluas y aun negativas dentro de un libro de poemas.*

Carrasco continúa analizando. Por lo pormenorizado y amplio del análisis dejo a continuación una cita extensa que nos permitirá ver de primera fuente el rango de las operaciones consideradas dentro del *proyecto poético* de Zurita:

> El procedimiento central de su escritura lo conforma, en este sentido, la expansión del significante. Expandir el significante requiere, en primer término, una adecuada utilización del espacio gráfico, mediante el uso de diversos tipos y tamaños de letra, de su adecuada distribución en el marco de la página, de su complementación con signos icónicos (fotografías y dibujos) y de otros elementos visuales de índole no figurativa, como un electroencefalograma (adulterado por acción de la escritura manuscrita que interrumpe y altera su sentido clínico al mezclarlo con significaciones sagradas), figuras geométricas, etc. [...] En tercer lugar, el poeta requiere usar su propio cuerpo como espacio de escritura, empleando marcas formales de diversa índole, entre las que se cuentan quemaduras y tajos en la mejilla, arrojamiento de ácido en los ojos, magulladuras que dejan como huellas significantes las cicatrices respectivas; esta forma dolorosa de escribir en su cuerpo el sufrimiento de los otros confiere una particular dimensión social a su proyecto poético. Por último, Zurita ha llevado a la práctica el sueño de Mallarmé de escribir la obra en el papel del cielo, usando el firmamento como espacio de escritura; este anhelo fue cumplido mediante el poema realizado el 2 de junio de 1982 en el firmamento de Nueva York, mediante

> el trabajo de quince aviones que escribieron a seis kilómetros de altura quince versos de ocho kilómetros de largo cada uno, aproximadamente. (Carrasco, 2017, pág. 457)

Queda claro que durante la década de los 80 la obra de Zurita, a partir de los textos revisados aquí, es leída desde el campo de las letras. En el artículo de Carrasco, del último año de la década, se acredita una expansión del repertorio crítico analítico de la poesía, considerando tanto el trabajo del espacio gráfico de la página en relación al poema, los elementos figurativos y no figurativos extraliterarios, como las acciones de autolaceración y la escritura en el cielo.

Se grafica así un arco de transformación en la comprensión de los elementos significativos de la obra zuritiana. Es un hecho notable poder ver en una secuencia progresiva de 10 años la densificación del discurso crítico y académico en torno a una propuesta en principio desconcertante para el ámbito de las letras.

Sin embargo, esta forma casi diagramal debe ser problematizada. En 1986 Nelly Richard recoge un fragmento de un artículo de Bernardo Subercaseaux de 1983:

> “El clima de exclusión y coerción, un nuevo escenario que obliga a renovar los lenguajes poéticos y críticos del pasado, la ausencia de una utopía social pública y compartida, son entre otros, algunos de los factores que explican el surgimiento de una corriente neovanguardista acompañada por una reflexión crítica que en algunos casos la precede y casi siempre la nutre, la promueve o le abre espacios. Pensamos en ciertos núcleos independientes vinculados a la plástica y a la literatura (o más bien a

> ambas disciplinas a la vez), por ejemplo en el grupo CADA, en publicaciones como Cal (1979), La Separata (1982) y Ruptura (1982), en Ronald Kay, Nelly Richard, Raúl Zurita, en aportes ocasionales de Enrique Lihn y Adriana Valdés, creadores y críticos cuyo pensamiento se apoya sobre todo en Walter Benjamin, en Roland Barthes y en una 'lectura' de las obras de marcada inspiración semiótica." Bernardo Subercaseaux, Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982, Santiago, Ediciones Ceneca, 1983. (Richard, 2014, pág. 57)

En este fragmento se evidencia en Subercaseaux una conciencia de la superposición disciplinar asociada a la *neovanguardia*, conciencia que, confrontada a la producción de Zurita, más aún, considerando su participación en el colectivo CADA, podría ofrecernos un panorama al menos tensionado por la definición de dónde termina la literatura y empieza el arte visual. Si bien creo que esta pregunta en si misma parece vacua, lo cierto es que, como hemos visto, a partir de esta selección de las primeras décadas de textos críticos de la obra de Zurita, inevitablemente esta es vista, pensada y analizada desde un domicilio claro, fundamentalmente el de la literatura y es esta la que paulatinamente va aceptando en su interior la modificación y expansión de repertorio, sin considerar que, tal vez, el fenómeno necesite también del repertorio crítico y analítico de las artes visuales.

**1990**

Abriendo la década de los 90, en postdictadura, la opinión y valoración externa de las figuras poéticas chilenas está contenida en el texto crítico de David G. Anderson. Es interesante, porque hace un balance de las voces más relevantes para el campo internacional, como Pablo Neruda y Nicanor Parra, estableciendo una comparativa entre el tono de ambas poéticas con

la de Zurita. A juicio del académico, Zurita sería una reelaboración de ambas propuestas, cuestión en principio paradojal por lo antitéticas de ambas:

> Que el mundo poético en Chile ha estado dominado por la voz épica y profética de Pablo Neruda es un hecho bien conocido. Tal dominio puede conducir a una "ansiedad de influencia" (por tomar prestado el término de Harold Bloom), a la necesidad de rebelarse contra cualquier indicio de una voz poética infalible en el trabajo de cada uno de ellos, para afirmar su propia originalidad. Nicanor Parra se rebeló por medio de su antipoesía, con sus falibles oradores "ciudadanos de a pie" que se contradicen con frecuencia y cuyas preocupaciones son a menudo del tipo más pedestres. Zurita se distancia del poeta-profeta ganador del Premio Nobel al permitir que otras voces tengan cabida en el texto, lo que resta valor a lo que de otro modo sería la autonomía monológica y la autoridad de una sola voz textual en Anteparaíso.[27][La traducción es mía] (Anderson, 2017, pág. 465)

Se trata de un análisis estrictamente literario comparativo con otros actores del campo. Resulta en cualquier caso laudatoria semejante comparación y, por otra parte, asienta internacionalmente una comprensión de la figura de Zurita como inscrita en el campo de las letras junto con un Nobel Neruda y el consagrado Parra.

[27] That the poetic world in Chile has long been dominated by the epic, prophetic voice of Pablo Neruda is a well known fact. Such dominance can lead to an “anxiety of influence” (to borrow Harold Bloom’s term), to the need to rebel against any hint of an infallible poetic voice in one’s work –in order to affirm one’s own originality. Nicanor Parra rebelled by means of his antipoesía, with its fallible, “man on the street” speakers who contradict themselves with frequency and whose preoccupations are often of the most pedestrian kind. Zurita distances himself from the Nobel Prize winning poet-prophet by permitting, other voices to have their say in the text, thus detracting from what otherwise would be the monological autonomy and authority of a single textual voice in Anteparaíso.

Ricardo Yamal, en su artículo *La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita* publicado ese mismo año (1990), hace una revisión de los 15 años previos, donde señala como un hito, en el contexto de la actividad literaria aletargada, la publicación de la revista *Manuscritos* (1975), así también menciona respecto de Zurita "una serie de actos que pretenden ligar su obra literaria a su actitud ante la vida y el arte. Sus 'actos poéticos' han causado buena parte de ese revuelo, tales como intentar cegarse con ácido los ojos, cortarse la mejilla, o masturbarse en una galería de arte en la que se exponía la obra de Juan Domingo Dávila. Todo ello como modo de respuesta física y espiritual al mensaje artístico." (Yamal, 2017, pág. 467)

En concordancia con lo planteado por el autor, donde las acciones de Zurita son calificadas bajo el rótulo de *actos poéticos*, luego señala "Toda su poesía será un gran texto estructurado prolijamente, en el que se distinguen unidades mayores, subunidades y versos solos rigurosamente interrelacionados. A ello se integran escritos en el cielo, exhortaciones, diagramas, encefalogramas, cardiogramas y fotografías del autor. El autor se convierte en personaje de su texto, en un intento de borrar las fronteras entre autor real y personaje o hablante ficticio." (Yamal, 2017, pág. 467). Resulta evidente que para Yamal las acciones de Zurita implican una ampliación del repertorio poético y literario, y que además trasciende la obra hacia la conquista de lo biográfico y vital arte/vida, aunque, más precisamente, literatura/vida. Por otra parte, habrá que advertir que no se sugiere como antecedente de este arte/vida una vinculación con el grupo Fluxus y, en ese sentido, con el campo del arte a pesar de ser un antecedente cercano en el tiempo que, incluso, el mismo grupo, podría verse contenido en el apelativo de "neovanguardia" del fenómeno chileno.

El trabajo investigativo de Yamal comenzó con Nicanor Parra, cuestión que parece ser un factor común al campo local, es Parra una figura y antecedente inevitable para la configuración del diagrama del campo literario/poético, sobre todo al momento de encontrar lugar a los elementos visuales o performáticos de Zurita o Juan Luis Martínez. Así mismo, Martínez es también un referente en la producción zuritiana, cuestión que Yamal también reconoce: "Influencias importantes en su obra son la Divina Comedia de Dante, la Biblia y, en alguna medida, el concepto de técnica experimental de Juan Luis Martínez." (Yamal, 2017, pág. 468)

A juicio de Yamal, es Martínez, fundamentalmente con *La nueva novela*, una figura central de expansión y configuración del repertorio de la poesía local:

> La nueva novela del poeta Juan Luis Martínez le ofrece un modo experimental que mezcla las artes visuales, gráficas y los símbolos científicos (ecuaciones y fotografías); además ya está en dicha obra la posición de Martínez como autor y personaje narrador, su firma se repite a lo largo del texto.
>
> En este sentido, se va originando junto a Zurita un movimiento compuesto por un grupo de poetas seguidores de la propuesta de Martínez. Si bien estos poetas constituyen una línea, ella es resultado de la combinación de elementos y posiciones distintas y a veces disímiles entre sí. Según Alejandro Jara, toda esta corriente de la nueva poesía chilena tendría en común un movimiento histórico hacia tres aspectos: el lenguaje coloquial y cotidiano, marcado como una síntesis entre lo simbolista y lo

> coloquial; el lenguaje desestructurado; y el lenguaje concentrado. (Yamal, 2017, pág. 468)

Otro intento relevante de inscripción y clasificación del proyecto zuritiano es el de René A. Campos quien, en 1991, vincula esta producción al de la poesía concreta, aportando desde el campo de las letras pistas de lectura e interpretación. Primero, respecto de Purgatorio, comenta el capítulo *Mi amor de Dios*:

> En la poesía concreta, el lenguaje puede recurrir al elemento plástico que, por su naturaleza pura de signo o señal, es abstracto. Como observa Mihai Nadin[28], "la lírica adquiere así un sentido poético otro, ya que el texto se convierte en una traza signada por la condición sincrética". Este tipo de construcción poemática aparece en dos o tres secuencias líricas reunidas bajo el nombre común de "Mi amor de Dios" en Purgatorio. (Campos, 2017, pág. 486)

[28] Citado en el original: Mihai Nadin, "Sur le sens de la poésie concrète", Poétique, 42, 1980, p. 252. [La traducción es de René A. Campos]

MI AMOR DE DIOS

PAMPAS

Areas de Desvario (I)

Areas de Pasión (II)

Areas de Muerte (III)

TODA UNA PAMPA TU ALMA CHUPADA DIME QUE NO TUS ENROJECIDOS OJOS

57

LOS CAMPOS DEL HAMBRE

Areas N = El Hambre de Mi Corazón

Areas N Campos N = El Hambre de

Areas N =

y el Hambre Infinita de Mi Corazón

58

LOS CAMPOS DEL DESVARIO

N = 1
La locura de mi obra

N =
La locura de la locura de la locura de la

N

59

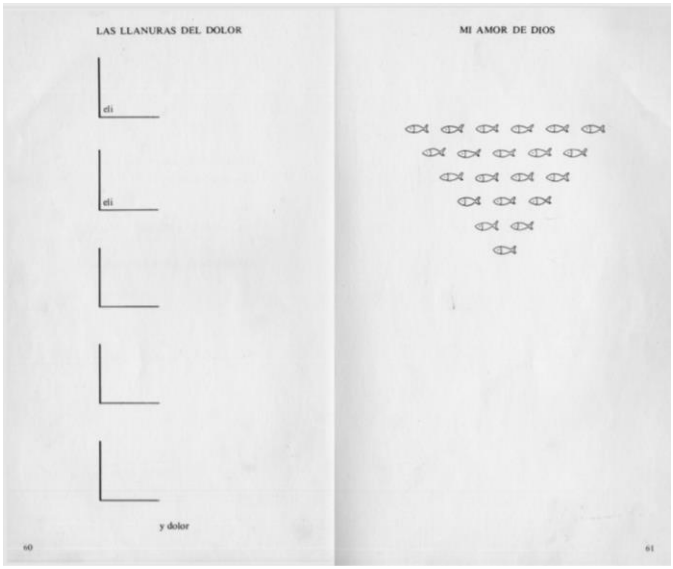



ILUSTRACIÓN 3 MI AMOR DE DIOS, PURGATORIO

Luego da cuenta de *La vida nueva* cuyo registro es incluido en Anteparaíso (1982):

> Pero hay otro ejemplo de poética visual cuya función es clave en la armadura estructural y significativa de Anteparaíso. Se trata de un "poema escrito en el cielo" y que, efectivamente, fue trazado en el cielo de Nueva York en junio de 1982. Las fotografías de este poema de humo aparecen a lo largo de todo el texto, como poema-acto que se transforma en poema topográfico, exigiendo una doble lectura, como palabras impresas contra la opacidad de la página remitidas a las señales efímeras trazadas en el cielo neoyorquino. (Campos, 2017, pág. 488)

En este caso, la pregunta a mi juicio es ¿desde dónde asir esta poética visual, poema-acto? ¿coincide con la categoría de poesía concreta? e incluso, antes que esto ¿qué es lo que analizamos, el registro incluido en un libro de "poesía", el registro de una acción o una acción? tal vez esta pregunta, dependiendo de cómo sea respondida a la luz de los textos

críticos dará cuenta del lugar de lectura de la crítica. Campos tiene la lucidez de integrar y pivotar las naturalezas del fenómeno, tanto en su condición primera, es decir, como un hecho ocurrido en el cielo de Nueva York como a su realidad en tanto que registro dentro de un libro.

> Vista como totalidad, la poesía de Zurita claramente participa de la tradición de la poesía concreta, en la que el sentido no puede percibirse sólo a través de la decodificación semántica o de la pura sensibilidad –como reacción a la forma, por ejemplo– sino como resultado de ambas operaciones, que se influyen mutuamente. "Carmina figurata" en la cultura latina, "poema-imagen" en la tradición oriental, "caligrama" o "linosigno" en producciones poéticas más recientes, el poema concreto busca expresar una realidad paralingüística que puede ser identificada porque los signos que participan de ella no contribuyen a la creación de sentido en tanto unidades del lenguaje doblemente articulado, sino como signos al lado de otros tipos de signos que contradicen, anulan o amplían la segunda significación. Y al hacerlo así, Zurita recupera la parte sometida, alienada por la manipulación del lenguaje y de la realidad. (Campos, 2017, pág. 490)

Campos sostiene que la situación intermedial de la propuesta de Zuritiana, donde son necesarias estrategias de decodificación tanto *sensibles* como *semánticas*, da señas de su pertenencia al ámbito de la poesía concreta:

> En la tradición poética chilena, el dictado automático y la asintaxis, la poesía imagen y el poema topográfico, el poema acto y el poema dibujo sitúan a Zurita en la línea

> del creacionismo de Huidobro y de la antipoesía de Nicanor Parra. No obstante, el valor de contracultura y la negación de las instituciones –sean éstas culturales o literarias– implícitos en este tipo de poesía se hacen tanto más urgentes y desesperados en la creación de Zurita porque ya no se reacciona solamente en el campo del sentido estético. Los poemas de Purgatorio y Anteparaíso reaccionan violentamente, a la manera de un estallido, contra toda una forma de existencia degradada por una situación política real e institucionalizada. (Campos, 2017, pág. 490)

En la última cita termina, además, de inscribir y asociar la producción zuritiana en línea directa con las "experimentalidades" tendientes a la visualidad de Huidobro y Parra, cuestión que concuerda con una de las hipótesis explicativas de la configuración del campo literario local, impactando en la clausura de otras vinculaciones desde el campo de la visualidad, y sus consiguiente formas específicas y criterios propios. Así mismo asocia esta digresión en el discurso estrictamente lírico con el contexto de producción marcado por el régimen dictatorial.

William Rowe, especialista en literatura y cultura latinoamericana, escribe en 1993 en el texto titulado *Raúl Zurita and american space* sobre las obras monumentales de Zurita:

> La sensación de ceguera como preludio de la visión se conecta con el propio intento de Zurita de cegarse, una de las motivaciones que era dar una mayor fuerza al proyecto de escribir en el cielo, reutilizar y transformar la escritura de anuncios en el cielo que había presenciado de niño. Este proyecto originalmente estaba destinado a

> llevarse a cabo en Chile, con aviones de la Fuerza Aérea de Chile. Eventualmente, sin embargo, tuvo que hacerse en Nueva York, en el cielo sobre los vecindarios hispanos. Las quince frases, escritas en junio de 1982, se dispersaron rápidamente pero forman parte del libro como fotografías.[29] [La traducción es mía] (Rowe, 2017, pág. 515)

Esta revisión de *La vida nueva*, tiene un nuevo sentido pues se produce en vísperas de la ejecución de *Ni pena ni miedo,* lo que le permite al autor poner en diálogo ambas propuestas. Rowe luego agrega:

> Otro proyecto, que no se ha completado hasta donde yo sé, que de manera similar da nuevas dimensiones al acto de hacer signos se refiere a la inscripción de la frase "ni pena ni miedo" en el desierto de Atacama, en una escala que requeriría muchos días de trabajo con equipos de movimiento de tierra y que tendrían que leerse desde el cielo o, al menos, desde un punto alto a distancia (Piña 227). Una de las inspiraciones aquí son las líneas de Nazca en Perú, líneas excavadas en la tierra en una escala colosal, dando esa medida de importancia a la conversión de la superficie de la tierra en señal. Una vez más, es el acto iniciador primario de entrada en los signos que fascina y ofrece una perspectiva de liberación del pasado y regeneración. La ontología en el trabajo de Zurita no se basa, como la tradición griega, en la preocupación por lo

[29] The sense of blindness as prelude to vision connects with Zurita's own attempt to blind himself, one of the motivations which was to give a greater force to the project of writing on the sky, re-using and transforming the writing of advertisements in the sky which he had witnessed as a child. This project was originally intended to be carried out in Chile, with airplanes of the Chilean Air Force. Eventually, however, it had to be done in New York, in the sky over Hispanic neighbourhoods. The fifteen phrases, written in June 1982, dispersed quickly but are part of the book as photographs.

> uno y lo múltiple (o, en la cosmología griega anterior, fuego y agua), sino con la tierra y el cielo como bases espaciales que hacen posible el inicio de la percepción y de signos.[30] [La traducción es mía] (Rowe, 2017, pág. 516)

Respecto de la escala, comenta:

> También existe la necesidad de trabajar en una escala Miguelangelesca, convirtiendo el cielo y la tierra en vastas esculturas, una ambición que incluye una similitud con los escultores del paisaje del siglo XX.[31] [La traducción es mía] (Rowe, 2017, pág. 516)

Resulta relevante esta referencia a los escultores del paisaje, probablemente refiriéndose al *landart*, pues es, en este grupo de estudios revisados, el primero donde se menciona este posible vínculo formal, al menos como reminiscencia. También es cierto que esta vinculación es posible producto de la ejecución del proyecto *Ni pena ni miedo* que vuelve, de forma retrospectiva, a *La vida nueva* en una manifestación susceptible de ser pensada bajo la

[30] Another project –not completed as far as I am aware– which similarly gives new dimensions to the act of making signs concerns the inscription of the phrase "ni pena ni miedo" in the Atacama desert, on a scale which would necessitate many days' work with earth moving equipment and which would need to be read from the sky or at least from a high point at a distance (Piña 227). One of the inspirations here is the Nazca lines in Peru, lines gouged into the land on a collosal scale, giving that measure of importance to the conversion of the earth's surface into sign. Once again, it is the primary, initiatory act of entry into signs that fascinates and offers a prospect of release from the past, and regeneration. The ontology in Zurita's work is not, like the Greek tradition, based in concern with the one and the many (or, in earlier Greek cosmology, fire and water) but with land and sky as the spatial bases which make possible the inception of perceiving and of signs.

[31] There is also here the need to work on a Michaelangelesque scale, making sky and earth into vast sculptures, an ambition which includes a similarity with twentieth-century landscape sculptors.

categoría *landart*, estableciéndose en forma de díptico, cuestión que como ha declarado Zurita en entrevistas, fue la idea original de ambos proyectos concebidos en simultáneo.

Para 1995, Carlos Pérez Villalobos, con motivo de la publicación del libro *La vida nueva* (1994), publica un texto crítico. El texto cuenta con el mérito de ser el primero en nombrar explícitamente, bajo la categoría de *land-art*, a *Ni pena ni miedo*:

> En 1992, en mitad del gobierno transicional, Zurita, agregado cultural en Italia, en una espectacular acción de land-art supervisada por el entonces ministro de Obras Públicas (hoy director de TV nacional), escribe en el desierto de Atacama, a fuerza de buldóceres que excavan en profundidad cada letra, una frase ("ni pena, ni miedo"), sólo visible desde la altura, cuyo registro fotográfico hará de conclusión de La Vida Nueva, en 1994. (Pérez Villalobos, 2017, pág. 389)

En esta cita se puede intuir una necesidad de hacer ver el contexto político, mejor dicho, micro político, respecto del cargo diplomático de Zurita para el momento de la ejecución de la obra, así como una breve reseña de la trayectoria del ministro supervisor. En este tono desconfiado y suspicaz continúa haciendo un paralelo entre *La vida nueva* y *Ni pena ni miedo*, un ejercicio de las siete diferencias entre y, parafraseando a Marx[32], la primera versión trágica y la segunda versión en tono de farsa:

[32] Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa. (Marx, 2003, pág. 13)

> Y si la escritura en el cielo de Manhattan –escritura realizada por aviones, con efímeros trazos de humo– podía connotar la precariedad y el artificio del gesto escritural que profesaba 15 definiciones de Dios, la kilométrica escritura en el desierto, en cambio, quiere disimular el artificio costoso de su superproducción, reeditando (Ministerio de Obras Públicas y Coca-Cola mediantes) el misterio andino de las líneas de Nazca. La distancia que hay entre la automortificación privada y esta versión hiperbólica de un graffiti, de escolar caligrafía, que inscribe la mano del poeta en el territorio nacional, delata por lo menos una expansión cualitativa del deseo: desde su expresión clandestina –marcada por una censura frustradora– hasta su expresión desenfadada e imperecedera que tiene para su despliegue desmesurado el desierto completo, con cobertura de todos los medios a disposición: Zurita no sólo ha resemantizado el paisaje de Chile –gesto poético de valor indiscutible–, sino que ya es parte imborrable del paisaje de Chile, para la eterna mirada aérea de Dios –milagro de una gestión de política cultural, tan exitosa (y autocomplaciente) como la llevada a cabo por la historia transicional chilena. (Pérez Villalobos, 2017, pág. 390)

Se instala en el texto una aproximación a la obra de Zurita desde la sospecha, a cinco años de iniciada la postdictadura. Este artículo muestra como la trayectoria de la Concertación y de Zurita se van homologando, donde el poeta tomaría, a juicio de Pérez, el lugar del poeta del régimen en la medida que su obra pretende ser un esquema del arco dictadura-democracia. En cualquier caso, Pérez Villalobos da por hecho la inscripción dentro del campo literario del total de la producción zuritiana, pues su foco realmente es cuestionar la valía en términos del compromiso genuino de esta contra la dictadura y, sobre todo, el acomodo posdictatorial,

a través de un ejercicio comparativo entre las obras ejecutadas en dictadura y las ejecutadas en la postdictadura:

> Los desplazamientos de la poesía de Zurita –dentro del programa general cristiano de caída, esperanza y redención, o, en clave política: dictadura, transición y reconciliación democrática– pueden leerse en las acciones extraverbales que puntean su producción propiamente verbal. La distancia que hay entre la quemadura en la mejilla y la escritura en un electroencefalograma en Purgatorio, pasando por la escritura en el cielo, hasta la escritura en el desierto, ilustra claramente el tránsito de su poesía, de su poética, desde el dislocamiento sintáctico a la efusión lírica; desde la desrepresentación crítica a la sobrerrepresentación ideológica; desde un registro biográfico-individual, cruzado por marcas que señalan un cuerpo instalado en los márgenes, hacia un registro de signo monumentalista que señala un cuerpo reconciliado y bien avalado dentro de la institución cultural. (Pérez Villalobos, 2017, pág. 389)

Para los propósitos de esta investigación es evidente que lo más relevante es el hecho, ya acreditado, de la inscripción entro del campo literario de la producción extraliteraria. A pesar de esto, y como ya señalamos, nos informa además de un aspecto en disputa en el campo literario, equivalente a una cierta línea intransable relacionada con el compromiso y la resistencia radical de la obra y el artista al régimen dictatorial y a cualquier recuperación democrática *en la medida de lo posible.*

Adolfo Vera escribe para 1999 *Raúl Zurita: El paraíso está vacío,* texto que hace preconsciente los elementos visuales y performáticos de la obra de Zurita, pero que no tematiza del todo esta condición. Por ejemplo, señala respecto de sus libros:

> Este gesto de "abrir el libro" posee un carácter muy particular al tratarse de los libros de Zurita, ya que su poesía –como la de su maestro y amigo Juan Luis Martínez– es una que se plantea como inserta en aquella tradición, muy propia de la década de los sesenta, y que se ha llamado "conceptual", que intenta romper los márgenes clásicos impuestos a la expresión literaria a partir de la fusión con las demás artes, sobre todo las plásticas: así, los libros de Zurita estarán siempre atravesados de imágenes, collages y signos no propiamente "verbales". (Vera, 2017, pág. 520)

Hace referencia a una tradición "conceptual", que según sigue el extracto, se trataría de una tradición de literatura o poesía conceptual, pues, señala que es una avanzada desde las letras hacia la visualidad, mientras que el conceptual de origen artísticos de la década de los 60' va en dirección contraria, abandona lo visual para avanzar hacia el texto. Así también, Vera hace mención a otras estrategias extratextuales de Zurita:

> Varios son los asuntos que atraviesan la obra de Zurita y que se desprenden de las páginas recién descritas. En primer lugar, y en relación con la herida autoinfligida en la mejilla, la voluntad de transgredir los límites impuestos por la página en blanco, no únicamente a partir de la utilización de nuevos sitios en que plasmar la escritura – Zurita ha escrito poemas de kilómetros de extensión en el cielo y en el desierto de

> Chile–, sino que en el cuerpo mismo del autor: en otra ocasión, Zurita llegó a lanzarse ácido en los ojos con el fin de cegarse. (Vera, 2017, pág. 520)

Luego y sobre *La Vida Nueva* dirá:

> La historia y fama de Anteparaíso está marcada por un gesto inédito en la historia de la poesía y que Zurita llevó a efecto. El día 2 de junio de 1982, fue escrito en el cielo azul de Nueva York un poema de Zurita titulado precisamente "La Vida Nueva". El poema consta de un grupo de quince frases o sentencias acerca de un Dios que el autor dice poseer: "Mi Dios es no", "Mi Dios es cáncer", "Mi Dios es chicano", "Mi Dios es carroña", entre otras. Cada una de estas frases midió acerca de nueve kilómetros.
>
> Más allá de la evidente parafernalia, este tipo de "acción de arte", que como ya he señalado se inserta dentro de esa voluntad de apoderase (sic) de nuevos e inusitados espacios de escritura, el texto mismo del poema nos enfrenta con un asunto muy relevante en la obra de Zurita: la cuestión de lo divino. (Vera, 2017, pág. 522)

En la última cita se evidencia que el medio resulta invisible, o más bien, invisibilizado, como si la escala y monumentalidad fueran una decisión grandilocuente, exagerada, *parafernalia* en palabras de Vera, y fuera necesario para el autor de la crítica sobreponerse a estos distractores para centrarse en el texto… es curioso. Aunque no tan curioso, recuerda la crítica de Valente a quien le parecía innecesaria la inclusión de material no literario en *Purgatorio*, donde los encefalogramas a su juicio estaban de más.

Se cuenta el milagro no el santo. En artes visuales la materialidad es fundamental en la construcción y desciframiento de sentido, sentido, por cierto, inagotable y actualizable en cada lectura, al menos de las obras que trascienden su momento histórico concreto al seguir interpelando a sus eventuales espectadores. Al obviar y despachar rápidamente la materialidad de una obra para abordar el aspecto evidente, referencial e inmediato de la obra, se pierde el sentido total. En el caso de Zurita, su biografía y el corpus de obra total en el que se inserta cada pieza es crucial y significativo, su voz, o la de su hablante lírico autoral, de carácter profético, enmarca y determina la lectura posible de cada una de sus propuestas. No puede ser irrelevante que un texto con un sentido dado por lo que dice en términos literarios/poéticos sea ejecutado en el aire, con humo, en el cielo de Nueva York el año 1982.

La década de los noventa se muestra como una, en términos de la crítica, bastante irregular, de avances en la determinación del repertorio posible de interpretación de la propuesta zuritiana, aunque, al mismo tiempo, siguen apareciendo aproximaciones más conservadoras o, para no ser tan duro, que obvian la naturaleza problemática de las obras monumentales, que se insertan en forma de registro en la bibliografía de Zurita, pero, por otra parte, tienen un grado de autonomía significativo respecto de la obra lírica. Digámoslo así: por si solas, planteadas como un díptico, *La vida nueva* y *Ni pena ni miedo* le aseguran un lugar destacadísimo en el campo de las artes visuales, donde difícilmente se pueden encontrar casos en el campo local que se equiparen. En el campo del arte contemporáneo más allá de la cordillera se pueden encontrar experiencias similares o equivalentes y ese análisis lo encontraremos en textos críticos de la siguiente década.

**2000**

Marcelo Pellegrini en 2001 escribe *Poesía en / de transición: Raúl Zurita y La Vida Nueva*, análisis del campo respecto de Zurita. Se trata de un texto relevante en la medida que difiere del tono de los ensayos anteriores, aunque muy próximo en la aproximación escéptica del texto de Pérez Villalobos. Sin duda tiene que ver con el Premio Nacional de Literatura obtenido por Zurita el año 2000. Existe la necesidad de reexaminar la épica de la carrera poética, política y pública de la figura de Zurita y ciertos consensos sobre esta.

Uno de los elementos sobre los que Pellegrini primero reflexiona y que, por lo demás, muestra un aspecto central del campo literario, es el asunto de la sucesión de la figura central: Entendiendo que, a juicio de Pellegrini, esta es ocupada por Zurita, el autor se pregunta respecto de otra figura, en este caso Lihn y las razones de no haber sido el sucesor de Neruda o Parra:

> Primeramente, tenemos que Lihn era un poeta que, en los años duros de la dictadura militar, no se identificaba con el régimen imperante. Hasta donde sabemos, jamás tuvo un problema grave con las autoridades de la época y, a su vez, nunca se comprometió con ella. Su "oposición" al régimen la ejercía desde el lucidísimo cultivo de la palabra que siempre lo caracterizó, y nunca escribió textos panfletarios que eran la delicia de algunos de los jóvenes (y no tan jóvenes) poetas-héroes de los exilios chilenos en diversas partes del mundo. (Pellegrini, 2017, pág. 527)

A juicio de Pellegrini la relación con la dictadura, más concretamente, de la obra con el contexto político, diferencia a Lihn y Zurita. El hecho de que el segundo hubiera sido víctima directa de la dictadura en contraposición al primero que, según los antecedentes de Pellegrini, no habría tenido problemas graves con el régimen, lo posiciona en una situación desventajosa en la sucesión poética. Se habría, entonces, configurado en el campo literario como factor determinante el posicionamiento explícito de la obra en contra de la dictadura.

Luego aborda el rol de Valente en el posicionamiento tanto de Zurita como de Lihn:

> El crítico literario oficial de la época, el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois (Ignacio Valente en muchos de sus artículos) que escribía en El Mercurio, diario oficialista como el que más, y que alguna vez tuvo unas escaramuzas "teóricas" con Lihn, saludó a Zurita como "el delfín de la poesía chilena" y lo situó "entre los grandes". Podemos ver ahí cómo un crítico (el crítico de la época, palabra única y unívoca de la opinión literaria), dogmático pero de prosa inteligente y bien escrita, situaba a un joven y no muy conocido poeta entre los herederos directos de los grandes nombres de la poesía nacional. (Pellegrini, 2017, pág. 528)

Este segundo antecedente aportado por Pellegrini confirma la posición central en la estructuración del canon, cuestión que habíamos sugerido en capítulos anteriores. La diferencia de abordaje de la contingencia histórica durante la dictadura, es decir, la construcción del corpus de obra de Zurita apalancado en la resistencia al régimen, en contraste de una búsqueda elíptica de voz autoral respecto de la contingencia de Lihn, coarta las posibilidades de este último de transitar hacia la posición prevalente en el escenario local.

Pellegrini se pregunta respecto de los elementos extraliterarios en la producción de Zurita y el posicionamiento de esta:

> No podemos dejar de mencionar que este fenómeno de "recepción" obedece también, en buena medida, a un proyecto por parte de nuestro autor, quien desde un comienzo concibió sus libros como etapas de un trabajo de largo aliento que tenía que ver, a todas luces, con la construcción de una obra literaria que llegara a todo tipo de público, incluyendo, por otro lado –novedad para esos años mediocres–, un aspecto performativo extralingüístico difícil de codificar racionalmente de buenas a primeras: la autoflagelación de Zurita al quemar con un fierro caliente su mejilla (más señas cristianas), su intento de poner en sus ojos amoníaco puro y su masturbación pública en una galería de arte de Santiago. Nada de esto tendría sentido si no se mencionaran aquellos gestos o acciones en el marco del CADA. (Pellegrini, 2017, pág. 530)

A juicio del autor, es el CADA lo que permite contener y dar sentido provisoriamente a estas manifestaciones que de otra forma habrían caído en el plano del anecdotario biográfico del autor, importante como insumo analítico, aunque no parte integral del proyecto autoral zuritiano. Esta configuración inicial permite albergar tempranamente estas manifestaciones para, consolidados ciertos tópicos poéticos/vitales/autorales, dar paso a la construcción de la forma/autor de Zurita. Señala Pellegrini:

> Si bien es cierto que la autoflagelación de Zurita no es una "acción de arte" pura, se puede considerar como una manifestación de su estado anímico que reflejaba, desde la conciencia dolida de un artista, el terrible estado del país en ese momento. No

> podemos desligar, entonces, a la figura del poeta de estas acciones, por lo que pasamos, inmediatamente, a una identificación del arte con la vida. (Pellegrini, 2017, pág. 531)

Agrega, además, como antecedente, un fragmento de entrevista a Zurita de 1987:

> Unas palabras de Zurita en una entrevista de 1987 nos confirman estas suposiciones, pero llevándolas al extremo de considerar lo hecho, directamente, arte:
> […] el año 75 yo estaba absolutamente desesperado. El acto fue la quemada de mi cara, de mi mejilla. Desde el momento en que hago eso, me ubico de este lado de la comunicación, y ahí empieza mi obra. Empiezo a poder expresar algo, a poder comunicar: el acto de laceración como primer enunciado, como primer chillido de la guagua que nace (Gandolfo, 1987: 3). (Pellegrini, 2017, pág. 531)

Zurita propone estas acciones como un primer alumbramiento, una obra aun muda, prelingüística, que se permite existir ahí afuera y que será luego susceptible de ser recogida e ingresada en el corpus de obra posterior. Sin ir más lejos, la cicatriz de la mejilla es la que da imagen a la primera publicación en forma de Zurita, *Purgatorio*:

> La escritura en el desierto no deja de ser coherente con el proyecto del poeta. Zurita es, en ese sentido, uno de los escritores chilenos que con mayor obstinación llevan a cabo este tipo de obras. Recordemos que, en 1982, en el cielo de Manhattan, Nueva York, el poeta, ayudado por aviones a chorro, escribió quince frases que podían ser vistas desde varios puntos de la ciudad y que se desvanecían en el aire luego de

> algunos minutos; el libro Anteparaíso posee el registro fotográfico de ese hecho. Del aire al desierto, de lo efímero a lo permanente, la construcción de la obra para Zurita necesita registrar su andanza en la geografía de manera concreta y monumental. Nada más coherente, pues, con la construcción de una obra en la vida y cuyo inicio se diera con una marca, también permanente, en la mejilla del poeta. Todos estos gestos extratextuales, atrayentes y seductores digan lo que digan, no se corresponden, en su "efecto" y originalidad, con el registro verbal del poeta, al menos desde Canto a su amor desaparecido hasta La Vida Nueva, pasando por El amor de Chile. Ya he mencionado más de una vez cómo el estilo se ha transformado en copia de sí mismo, riesgo que Ignacio Valente no dejó de hacer notar en su reseña sobre Canto a su amor… (Pellegrini, 2017, pág. 540)

En este punto Pellegrini sostiene una tesis interesante y es la separación valorativa entre la producción textual y extratextual de Zurita, aspecto que sería patente desde *Canto a su amor desaparecido* (1985), esto porque, según el autor, desde esta obra en adelante Zurita habría caído en una reiteración de sí mismo.

Respecto de la producción extratextual, y particularmente sobre *Ni pena ni miedo,* Pellegrini se refiere a la gestión para la consecución de la obra y sus aspectos políticos, micro políticos, implicados:

> Si bien es cierto que no hay mención en La Vida Nueva a la historia profana a nivel estrictamente textual, sí la hay a nivel extratextual. El libro comienza con sendos agradecimientos a personajes públicos chilenos, entre los que destaca Patricio Aylwin Azócar, expresidente de la República, Gabriel Valdés Subercasaux, expresidente del

> Senado, Carlos Hurtado, exministro de Obras Públicas y ex director de Televisión Nacional de Chile, etc. No es extraño esto, por cierto, si tomamos en cuenta que en agosto de 1993, Zurita, con la ayuda del Ministerio de Obras Públicas y del gobierno de Aylwin, escribió en el desierto de Atacama la frase "Ni pena ni miedo", que, a la manera de las líneas de Nazca en el Perú, sólo puede ser vista desde el aire y cuyo registro fotográfico cierra la edición de La Vida Nueva. Los datos aparecidos en el libro aclaran inmediatamente que el proyecto se financió con la venta de quince cuadros de quince pintores chilenos, como para acallar los comentarios que, desde antes que el proyecto se concretara, decían que para su realización se utilizarían fondos del Estado. La historia, entonces, aparece aquí a un nivel de relaciones político-sociales con personajes clave de la administración del país y no como texto o lugar ideológico susceptible de ser discutido. (Pellegrini, 2017, pág. 540)

La conclusión de Pellegrini respecto de *La vida nueva* (el libro) es demoledora en tanto que la empareja con la transición chilena, cercano al diagnóstico de Pérez Villalobos:

> En conclusión, podemos decir que La Vida Nueva, como término de un proyecto literario-vital, dibuja el rostro de una poesía en transición y para la transición. Tengo la certeza de que Raúl Zurita deberá cambiar el tono y el sentido de su obra si desea permanecer como poeta de palabra fructífera; es por ello que digo que su último conjunto poético inicia –teóricamente– un cambio que está por verse. Además, La Vida Nueva, en su optimismo mesiánico y conciliador, se ha transformado en poesía para la transición, es decir, en el correlato artístico necesario para avalar un proyecto

político optimista y complaciente que ya cumple diez años. (Pellegrini, 2017, pág. 543)

Aunque no se trata de un texto académico, en 2001 Mauricio Redoles plantea sintéticamente en la narración musicalizada *Cuando llegará el socialismo* una querella en contra de la transición chilena, donde la protagonista, una viejecita añorante de la UP se pregunta *¿cuándo llegará el socialismo?* Decepcionada de la transición chilena comienza un proceso consumo de drogas, entonces Redoles señala:

*OYE LA VIEJECITA CREYÓ TENER UNA REGRESIÓN HIPNÓTICA A VIDAS PASADAS!*

*Creía que Lagos era Allende y Zurita, Neruda, oyeeee...*

*Creía que Lili Perez era Gladys Marín…* [33]

El juicio es categórico y descarnado, Zurita, a juicio de Redolés, sería una versión degrada de Neruda tal y como Ricardo Lagos la sería de Salvador Allende. La transición chilena a la democracia, la postdictadura, una versión derechizada del proyecto anterior a la dictadura.

En 2002 Andrés Cáceres Milnes escribe en su artículo *El concepto del juego como construcción del mural poético en Anteparaíso de Raúl Zurita*:

[33] Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=0QRonJUmjM4 9’26’’.

> El mural poético hecho de humo convierte el cielo en imagen y deseo del hablante. Y por esto, Anteparaíso es la encarnación de un sueño. Movido por el deseo como gesto que transgrede la página, aspira a un juego donde la imagen celestial encarna al hombre en medio de una dimensión onírica que subvierte la realidad agónica por una visión sagrada de la poesía. (Cáceres Milnes, El concepto del juego como construcción del mural poético en Anteparaíso de Raúl Zurita, 2017, pág. 549)

Más allá de la forma alambicada y desbocada de la cita, lo interesante es que vuelve patente la ceguera parcial del campo, donde la obra de Zurita se nombra como imagen, incluso se señala la *trasgresión de la página* para finalmente concluir el párrafo con la sentencia de *poesía.*

> En síntesis, el proyecto escritural de Raúl Zurita se inscribe dentro de una concepción neovanguardista de la poesía, de acuerdo con la búsqueda de otras posibilidades de configurar la página, como por ejemplo, el gesto transgresor de expandirla hacia el horizonte infinito del cielo a través de un elemento no verbal: el humo. En este sentido, Anteparaíso se apoya en la noción del texto sobre texto, o sea, se convierte en un texto imagen que induce a ver la escritura poética mediante figuras visuales que alteran la convencionalidad del acto de poetizar. Es un juego que se construye en la idea de la morosidad, esto es, pensar la poesía como un movimiento que pone en evidencia la autorreflexividad de la obra. (Cáceres Milnes, El concepto del juego como construcción del mural poético en Anteparaíso de Raúl Zurita, 2017, pág. 549)

En esta conclusiones de Cáceres sobre *Anteparaíso* lo categoriza como "neovanguardista", "otras posibilidades de configurar la página", "texto imagen", cuando la verdad es que *Anteparaíso* es un libro, en relación a purgatorio, bastante normal, sin muchas inserciones ni registros fuera del repertorio lírico, salvo el registro de la acción *La vida nueva,* por tanto, resultan apreciaciones exageradas, dejando ver en los juicios de Cáceres una fantasía, podríamos decir, una escena fantasmática, respecto de la acción de Zurita, que sobrepasa la realidad objetiva del objeto concreto *Anteparaíso*, tal vez por lo inusual en el campo de las letras de este tipo de obra. En cualquier caso, finalmente la acción es vista en tanto que literatura, precisamente porque, y en el caso de Cáceres es patente, es vista en el libro, como texto, desplazado, pero, al fin y al cabo, un poema en un libro que se proyecta como imagen registro de una acción.

En 2003 Óscar Galindo vuelve sobre una idea asentada desde la década de los 80' y es este relevo de Neruda por Zurita:

> La Vida Nueva (1994), su obra más ambiciosa, pretende convertirse en un nuevo "canto general" a la naturaleza y la cultura chilena y sudamericana. Se trata de un volumen de más de 500 páginas, en el que ocupó alrededor de 12 años de trabajo, y por su misma envergadura ofrece un desarrollo menos unitario que el de sus dos libros anteriores. (Galindo V., 2017, pág. 556)

En esta reiteración se ve como plausible la hipótesis de una filiación más intensa al campo de las letras, en el caso de Zurita, por la vinculación muchas veces explícita al Neruda del *Canto General* por la relación mediante el tópico del paisaje. Este encuadre interpretativo

operaría parcialmente para el registro más lírico de Zurita. Por otra parte, para las producciones más radicales y *experimental,* operarían como marco explicativo subsidiario las producciones de Parra, concretamente *Artefactos* y, con aún más presencia, *El Quebrantahuesos,* con el que compartirá en la revista *Manuscritos*; así como *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, autor con el tendrán vínculo familiar y poético. De alguna forma en Zurita convergerían tres figuras prominentes del campo literario, dos de ellos discutidos y revisados en la presente tesis.

En 2004 es reseñado Zurita como autor en *Encyclopedia of Latin American and Caribbean literature,* proyecto conducido por Daniel Balderston y Mike González. Aunque breve, es significativa la reseña pues nos permite observar en una suerte de instantánea la recepción en el extranjero de la obra zuritiana y para los propósitos de esta investigación saber cómo es comprendida esta en relación con los proyectos que trascienden a la poesía más convencional. Por ejemplo, señala respecto de *Ni pena ni miedo*:

> *La vida nueva* incluye una fotografía aérea de un poema de un solo verso escrito por una excavadora en el desierto de Atacama, que dice (en lo que deben ser letras enormes): "ni pena ni miedo" (neither sorrow nor fear). La última inscripción en la tierra, que recuerda las líneas de Nazca en el desierto costero del sur del Perú, en la versión del libro lleva la fecha de agosto de 1993, dejando en claro que es algún tipo de comentario (aunque exactamente de qué ha sido objeto de alguna discusión) sobre

> el continuo legado de la dictadura en Chile posterior a Pinochet.[34] [La traducción y las negritas son mías] (Balderston & Gonzalez, 2004, pág. 624)

Como lo deja en claro la cita esta obra es un *poema de un solo verso*, cuya monumentalidad remite a las líneas de Nazca y luego temáticamente se vincularía a la dictadura de Pinochet. Respecto de la acción *La vida nueva:*

> La ambición de Zurita de escribirse en el mundo que lo rodeaba se hizo realidad en una serie de poemas escritos por aviones en el cielo sobre la ciudad de Nueva York: fotografías de estos se incluyen en Anteparaíso.[35] [La traducción es mía] (Balderston & Gonzalez, 2004, pág. 624)

Lo que plantea esta cita es también aplicable a *Ni pena ni miedo,* un autor que entiende el paisaje y el territorio como un material de escritura. Aunque lo más revelador para efectos de esta investigación es la vinculación que se sugiere con la poesía concreta:

> La poesía de Zurita debe mucho a la **poesía concreta**, con algunas palabras o formas dispuestas con mucho cuidado en el blanco de la página; de hecho, la escritura en el cielo y en el desierto ya mencionada podría considerarse una continuación de la

[34] *La vida nueva* includes an aerial photograph of a one-line poem written by bulldozer in the Atacama desert, that reads (in what must be enormous letters): 'ni pena ni miedo' (neither sorrow nor fear). The latter inscription on the earth, reminiscent of the Nazca lines in the coastal desert of southern Peru**,** in the book version bears the date August 1993, making clear that it is some sort of comment (although exactly what has been the subject of some argument) on the continuing legacy of dictatorship in post-Pinochet Chile.

[35] Zurita's ambition to write himself into the world around him was realized in a series of poems that were written by a skywriter above New York City: photographs of these are included in Anteparaíso.

> tradición concreta.[36] [También en negritas en el original] [La traducción es mía] (Balderston & Gonzalez, 2004, pág. 624)

Es evidente el sesgo de la publicación en la medida que se trata de una enciclopedia de literatura, por lo que está más dispuesta a considerar las intervenciones en el paisaje como una ampliación del repertorio de poesía concreta, no obstante, es un avance en cuanto observa no sólo el fenómeno en el contexto de las publicaciones de Zurita sino como manifestaciones más allá de estas.

**Copiar El edén, arte reciente en Chile**

En 2006 aparece, a cargo del curador cubano Gerardo Mosquera, *Copiar el edén, arte reciente en Chile.* Se trata de una publicación con forma de catálogo/inventario del arte chileno desde 1973 hasta una fecha cercana a la de la publicación con miras a internacionalizar la producción local. En el texto de Adriana Valdés titulado *A los pies de la letra: Arte y escritura en Chile* se señala:

> No fue la escena [de avanzada] un lugar donde alguien pudiera quedarse: a la temprana partida de Ronald Kay a Alemania se sumó, mucho más tarde, el éxodo de Nelly Richard hacia la crítica cultural y la crítica feminista, con una perspectiva latinoamericana. [...]. Raúl Zurita volvió a dedicarse sobre todo a la poesía, hasta

[36] Zurita's poetry owes a great deal to **concrete poetry**, with a few words or shapes arranged very carefully on the white of the page; indeed, the sky- and desertwriting already mentioned could be considered a continuation of the concrete tradition.

> llegar a Premio Nacional de Literatura en tiempos democráticos. (Mosquera & Berríos, 2006, pág. 38)

Valdés acredita la dedicación mayoritaria de Zurita a los menesteres de la poesía durante el periodo de la postdictadura, pero, por otra parte, esto quiere decir implícitamente el haberse dedicado a cuestiones no exclusivamente de la poesía. El libro le dedica un espacio, dentro del catálogo, conformado por un breve texto de presentación y justificación de los méritos del poeta para encontrarse dentro del compendio y cuatro páginas de imágenes que muestran alguna de sus obras. Por tratarse de una actualización en las consideraciones de los libros de artes visuales respecto de la figura de Zurita y por su relativa brevedad copio íntegro el texto dedicado al poeta:

> Poeta miembro del CADA, desarrolló una obra anómala para la tradición literaria y artística chilena. Cargada de gestos que buscan trascender a la historia, su poesía se sitúa en un tiempo metafísico, donde el desierto y el cielo son el espejo sobre el cual se refleja la monumental visión del poeta místico. Lejos del realismo militante como único lenguaje posible para el arte político de la época, Zurita busca en la religión, en el lenguaje abstracto de las matemáticas y en el paisaje chileno las formas que expresa su ansiedad. El propio cuerpo es materia de arte y sacrificio: intentó quemarse los ojos con ácido y se tajeó su rostro, confiando en la experiencia trascendente del dolor. La trilogía de poemas de estos años (*Purgatorio*, 1979; *Anteparaíso*, 1982; *La vida nueva*, 1982) va acompañada de gestos que evidencian esta búsqueda a la vez que expanden el campo del arte y de la literatura. (Mosquera & Berríos, 2006, pág. 592)

Primero señala lo anómalo de su producción en el contexto local, luego consigna que una materia relevante de la obra de Zurita es su cuerpo, hecho que se ratifica con la inclusión de la imagen de la portada del libro *Purgatorio* dentro de las 4 imágenes que acompañas en las páginas siguientes del catálogo el texto citado. Ahora, lo más importante está en el último punto seguido pues, tenemos la enigmática oración "La trilogía de poemas de estos años" para poner entre paréntesis dos poemarios (Purgatorio y Anteparaíso) y *La Vida Nueva* fechada en 1982, por lo tanto, no el libro de 1994 sino la acción de escritura en el cielo de Nueva York. Muy probablemente se trate de un error y la intención haya sido referir el libro de igual título. Pero lo que nos interesa aún más es la elección de la palabra "gestos" para englobar el conjunto de operaciones contenidas o recogidas en los libros, tanto la cicatriz índice de la autolaceración de Zurita como portada de *Purgatorio,* el material extraliterario de *Purgatorio, Anteparaíso* y *La vida nueva*, y por sobre todo la escritura en el cielo de *La vida nueva* y en el desierto de *Ni pena ni miedo.*

Así como en el caso de *Chile, arte actual* la inclusión de Zurita en el catálogo marca un ingreso de facto al campo de las artes visuales.

En 2007 Carlos Cuevas Guerrero escribe el texto crítico *¿Raúl Zurita en el centro del canon de la poesía chilena del siglo XXI?* Se reiteran ciertos consensos: Valente, por ejemplo, es quien posiciona en un lugar prominente al joven Zurita

> Ignacio Valente, luego de la aparición de "Áreas Verdes" en la revista Manuscritos, aplaudió de forma inaugural este poeta novísimo e inmediatamente lo consagró por los alcances que tenían estos versos para la lírica nacional. Valente lo instala desde su observatorio explicitando que sus versos: "consagran ya a Raúl Zurita entre los

> poetas de la primera fila nacional, como un digno descendiente de los grandes de nuestra lírica y de aquellos otros –Arteche, Lihn, Barquero, Uribe, Teillier" (1975) (Cuevas Guerrero, 2007, pág. 122)

También se ha establecido ya una cercanía entre las estrategias extratextuales de Zurita con la propuesta de Juan Luis Martínez:

> A su vez objetualiza el corpus textual (Zurita 1979), fortaleciendo la materialidad del libro con fotografías y componentes externos al discurso poético, a la manera de Juan Luis Martínez, quien por antonomasia sería el exponente de esta actitud frente a la corporeidad del texto. (Cuevas Guerrero, 2007, pág. 123)

Lo que Cuevas realiza es altamente revelador, pues, desde el título de su artículo ya plantea una revisión de consensos en torno al campo, esto por la pregunta sobre el canon y la posición de Zurita respecto a este y, para esto, de forma implícita deja ver cuáles, a su juicio, son estos consensos que poco a poco han ido cristalizando tanto sobre Zurita como sobre el campo poético chileno. Por ejemplo, la siguiente cita:

> Desde el ethos del autor no se podría clasificar la acción con el fierro hirviendo como body art, ya que sus significaciones son vitales y extraliterarias, no como un intento de premeditación artística. (Cuevas Guerrero, 2007, pág. 123)

La acción de la quemadura autoinfligida por Zurita, como ya hemos tenido ocasión de ver, así como otras acciones, han sido consideradas dentro del ámbito autoral zuritiano (arte/vida),

a veces dentro de la propuesta poética (en su versión expandida) o como dato contextual que acompaña una obra poética (versión reducida). En cualquier caso, en la cita, la novedad está dada por la categoría "body art" que, a pesar de ser negada, se incorpora al posible repertorio teórico y conceptual del campo y, en particular, al repertorio teórico y conceptual sobre la obra zuritiana.

Cuevas realiza también un análisis del libro *La vida nueva* que muestra, a mi juicio, el efecto desconcertante en el campo literario de la obra zuritiana:

> Si atendemos al análisis diacrónico nos enfrentamos a las potenciales metodologías a seguir, ya sea el ejercicio de antropología poética del comienzo del libro, con la transcripción creativa de los sueños de los pobladores del campamento Raúl Silva Henríquez, la fotografía del geoglifo *Ni Pena Ni Miedo* escrito a la manera de las líneas de Nazca, el relieve del trazado para la *Piazza del Campidoglio* de Miguel Ángel en la contraportada. Al igual que la misma cromática del libro ofrece una lectura necesaria, el blanco como potencial de pureza, de limpieza moral, resurrección, frescura e inocencia, color de connotación positiva y sinonimia equivalente con los títulos en negrita de La vida nueva, justamente una "nueva vida", en donde la asociación de sintagmas semiotizan un paradigma de un porvenir esperanzador. (Cuevas Guerrero, 2007, pág. 125)

Si reparamos en la cita y su enumeración de elementos que convergen en la construcción del texto tenemos:

1- *Ejercicio de antropología en la transcripción creativa de los sueños de los pobladores del campamento Raúl Silva Henríquez*.

*2- fotografía del geoglifo Ni Pena Ni Miedo*.

*3- relieve del trazado para la Piazza del Campidoglio de Miguel Ángel en la contraportada*.

*4- La cromática blanca del libro.*

Lo notable es el valor disímil de estos elementos, el primero tiene un valor procedimental en la elaboración del texto en sí, mientras que los siguientes tres son elementos extratextuales. Esta atención generada sobre los elementos constructivos llega al exceso al evaluar el cuarto punto, donde se sobreinterpreta el color blanco haciéndolo sinonimia de pureza. Parece ser que la obra zuritiana genera una sensación de sospecha que lleva al experto en literatura a mirar por primera vez el color del papel (en el 99% de los libros editados a nivel mundial de color blanco o cercanos a este) y a juzgarlo significativo.

Finaliza Cuevas constatando que Zurita ingresa al canon nacional:

> La entrada de Raúl Zurita en el canon chileno es factible por la capacidad intrínseca que posee la comunicación de su poesía. Básicamente por soportar la magnitud de los grandes programas nacionales (digamos enseguida: Neruda, Parra, Mistral, Huidobro, De Rokha) y por asimilarlos y recrear sus potencialidades en una poética original. (Cuevas Guerrero, 2007, pág. 126)

En 2009 el investigador francés Benoît Santini escribe el artículo *El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita* para la publicación online *Revista Laboratorio*. Comienza Santini explicitando el propósito de su texto así:

> Nuestro estudio pretende explicar que el cielo y el desierto, en los cuales el poeta chileno Raúl Zurita (1950) escribió en 1982 y 1993 dos poemas ("La vida nueva" y "Ni pena ni miedo"), son soportes textuales que le son útiles para transmitir su mensaje. Esta poesía visual corresponde a una forma de experimentación, ya que dialoga además con otros lenguajes artísticos (la fotografía y las artes visuales). (Santini, 2009, pág. 1)

La novedad es la categoría poesía visual, así como la constatación de la obra estaría en diálogo con la fotografía y las artes visuales. En esta revisión de 2009 Santini refiere a Purgatorio de la siguiente manera:

> Desde que irrumpió en el mundo de las letras, el poeta chileno Raúl Zurita (1950) siempre se ha valido de soportes originales, y ha creado documentos poéticos anómalos, raros, peculiares. Así, en 1979, en su poemario Purgatorio, insertó electroencefalogramas o un informe médico, considerados como **nuevos soportes textuales** fuertemente **anti-poéticos**, capaces de transmitir su mensaje de desesperación. (Santini, 2009, pág. 2) [Las negritas son mías]

La filiación inmediata es con Nicanor Parra, al catalogar el registro de la obra temprana de Zurita como *fuertemente antipoética,* acreditando su acción expansiva del repertorio de la poesía local. Santini agrega dos nuevas categorías, referidas por otros autores anteriormente:

> En la **poesía experimental y visual** de Raúl Zurita, se asocian imagen y texto para suscitar un nuevo modo de lectura y crear textos eficaces. (Santini, 2009, pág. 2)

A juicio de Santini, estas estrategias amplían el alcance de la concepción más usual de este campo:

> En ambos casos [fotografías de *La vida nueva* en *Anteparaíso* (1982) y fotografías de *Ni pena ni miedo* en *La vida nueva* (1994)], el poema desborda la página, va invadiendo el espacio geográfico (cielo, desierto), para crear una fuerte impresión en el espectador. Al inmortalizar estos actos poéticos en unas fotografías, el autor hace hincapié en la estrecha relación que une las artes (poesía, arte visual), y en el diálogo que entablan entre sí con fines expresivos. (Santini, 2009, pág. 2)

En una siguiente cita se declaran las categorías comprometidas en el desarrollo de la obra, para luego dirigirse al contenido conceptual puesto en juego por Zurita. Esta aproximación difiere de los análisis anteriores en la medida que reconoce y nombra estos aspectos anómalos para la *poesía,* al tiempo que los integra en un análisis más complejo del sentido de esta reunión de estrategias extratextuales en diálogo con el texto, cuestión que, a pesar de resultar aconsejable, incluso mínimamente esperable, no es la norma para abordar esta producción:

> Así, nos podemos preguntar en qué manera los poemas "La vida nueva" y "Ni pena ni miedo", vinculados con la **literatura experimental, la poesía visual** y **la poesía acción**, pueden considerarse como fuertemente comprometidos e incluso políticos. Insistiendo en la rareza, la novedad, el sentido de la mezcla de estas artes, dividiremos nuestro trabajo en tres ejes: unos soportes textuales inéditos: el cielo y el desierto; la brevedad y concisión formal al servicio del mensaje del poeta, y la elección de la fotografía para inmortalizar estos actos poéticos. (Santini, 2009, pág. 2) [Las negritas son mías]

De los tres ejes en los que Santini divide la obra de Zurita es claro que tanto el primero como el tercero, es decir, el soporte desierto y cielo, más la fotografía, participan, en el campo de las artes visuales del land art, y el aspecto de registro fotográfico está fuertemente vinculado como parte del repertorio de la neovanguardia internacional (EEUU y Europa) de los 70', así como en sus versiones periféricas latinoamericanas, por de pronto como un elemento postulado por Richard de la *Avanzada*.

> Este poema atraviesa el tiempo gracias al soporte fotográfico duradero, valiéndose así del espacio en el sentido propio, ya que se escribe en el cielo neoyorquino o el desierto atacameño. En las fotografías, realizadas a partir del video del artista chileno Juan Downey, los versos están hechos con puntos de humo que trazan letras y frases. Se alargan y destacan en el cielo azul, lo cual le confiere al poema un fuerte valor visual. (Santini, 2009, pág. 5)

Es interesante la complejidad que supone *La vida nueva* respecto de la superposición de etapas de ejecución y concreción. Se trata, convengamos, primeramente, de un poema, poema de autoría de Zurita. A continuación, este se despliega en el cielo en una escala monumental a través de una estrategia de origen publicitario. La acción es de carácter efímera y sin embargo es registrada videográficamente. Finalmente, una versión del registro es incorporada a modo de fotografía en *Anteparaíso*. Cada uno de estos cuatro momentos de aproximación y análisis, tanto como *poema, poema humo, registro videográfico de poema humo, registro fotográfico al interior de poemario de poema humo* configura la eventual disputa y/o complementariedad entre las artes visuales y las letras. Considerando que durante mucho tiempo la administración de la pieza estuvo tutelada desde el campo de las letras se entiende la diversidad de juicios sobre dónde y cuándo es un poema, una intervención, una obra de arte. Santini en la parte final de su texto señala:

> Hemos intentado demostrar que los poemas "La vida nueva" y "Ni pena ni miedo" son poemas visuales, fotográficos, híbridos, breves y polisémicos. […]
>
> El autor mezcla texto con visualidad, el poema es fotografía y la imagen se vuelve lírica. Al fin y al cabo, tanto "La vida nueva" como "Ni pena ni miedo" constituyen una quintaesencia de **poesía visual, land art y literatura experimental**: en efecto, Raúl Zurita se apropia estas corrientes renovadoras haciéndolas suyas, demostrando que su gran logro es crear una escritura poética extremadamente original e inédita. (Santini, 2009, pág. 6) [Las negritas son mías]

El escrito de Santini pone de relieve las categorías que hacen de la obra de Zurita una que trasciende el espectro usual de la lírica: **literatura experimental, poesía visual, poesía**

**acción, land art**. En la última parte del escrito emerge, sin mención o desarrollo anterior y acompañada de las categorías poesía visual y poesía experimental, la de *land art.* Esta conciencia emergente de los aspectos que exceden el campo estrictamente literario, como ha mostrado esta revisión, es un aspecto creciente en el análisis de la obra zuritiana y que puede verse, aún más marcado por tratarse, en el caso del escrito de Santini, de un estudioso extranjero, en quien la influencia del campo literario chileno es más débil y para quien está más presente el influyente (en términos de impacto cultural y económico) campo del arte contemporáneo. Sin embargo, se hace evidente el sesgo desde el campo de las letras al momento de comenzar el análisis bajo la categoría de poesía, categoría excluyente, por lo demás, postulada por el mismo Zurita en entrevista con Neustadt en el año 2000.

**2010**

En 2010 Alejandro Tarrab en su texto *Intertextualidad científica en Purgatorio de Raúl Zurita* le atribuye a esta publicación lo siguiente:

> La publicación de Purgatorio, el primer libro de Zurita, representó por varias razones un hito para las letras latinoamericanas: en lo literario estableció un continuum entre la poesía de posvanguardia –en Chile, Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Enrique Lihn y, posteriormente, Juan Luis Martínez– y las nuevas generaciones de escritores; encarnó diversas nociones vanguardistas y posvanguardistas (los discursos de modernidad y modernidad desde la periferia, avance científico, interdisciplinariedad, identidad latinoamericana, sentido nacionalista, entre otros) y las llevó a otro extremo; en lo político y social rompió con el "oscurantismo editorial que mantuvo

> la dictadura [de Augusto Pinochet] durante su primer período",[37] denunció y satirizó el papel de figuras institucionales, a saber el Estado, la Iglesia y la psiquiatría. (Tarrab, 2017, pág. 581)

Como en otras críticas que hemos revisado, es patente el lugar de inscripción de la obra de Zurita (en la literatura). Se plantea la primera publicación de Zurita como un puente de comunicación intergeneracional que habilita un nuevo/viejo modo de escritura, pero esta vez a nivel latinoamericano.

En 2012 Geneviève Fabry, publica el texto *Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime.* Adelanto que se trata de una nueva crítica de aproximación desde la literatura que se pregunta respecto de los elementos anómalos en la obra literaria que trascienden la página y el formato de libro de poesía. Fabry se pregunta:

> En primer lugar, ¿cómo interpretar la inserción de estas fotografías y del gesto que suponen en el marco global de una obra concebida como un todo orgánico, en constante crecimiento, que progresa mediante expansiones y repeticiones? En segundo lugar, ¿cuál es el efecto logrado por este juego semiótico (poesía/fotos) y performativo? La polémica recepción de la obra de Zurita (especialmente la crítica por parte de Roberto Bolaño) es reveladora del efecto alcanzado por las estrategias de Zurita y su repaso nos permitirá confirmar la hipótesis surgida al examinar la

[37] Naín Nómez, citado por J. García, "Hay que volver a ser extremos y dementes", en Proyecto Patrimonio. <http://www.letras.s5.com/rz0705071.htm>.

> performatividad propia de su obra y que estriba, a nuestro modo de ver, en la reivindicación de lo sublime. (Fabry, 2017, pág. 605)

Aquí convendría hacer una pequeña digresión para abordar someramente la irrupción de Bolaño en el panorama local. Se trata en principio de una figura dinamizadora del campo local en los ámbitos de la narrativa y la poesía. En lo específico, y respecto de los derroteros de esta investigación, habrá que decir que fundamentalmente, Bolaño, pone en crisis ciertos consensos benévolos respecto de la propuesta zuritiana. Chiara Bolognese, en su artículo *Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas* de 2010, da cuenta de las relaciones entre la trama de la novela *Estrella distante* de 1996 y la obra de Zurita.

Uno de los personajes de la novela, que rescata Bolognese, es el cura Ibacache. Al respecto señala lo que sigue:

> [E]n *Estrella distante* se leen las primeras referencias, por parte de Bolaño, al trabajo de Ibáñez Langlois, aquí encarnado en el cura H. Ibacache. Éste, siempre parcial en sus juicios literarios por estar comprometido con el mundo oficial de la dictadura, publica el libro *Las lecturas de mis lecturas*, que dibuja un mapa de la poesía chilena en donde, en palabras de Arturo, «se echa a faltar la presencia de Enrique Lihn, enemigo jurado del anticuario apologista». (Bolognese, 2010, pág. 260)

Tuvimos oportunidad en este capítulo de revisar las reseñas críticas de Ignacio Valente (Ibáñez Langlois) a las publicaciones tempranas de Raúl Zurita y lo gravitante que resultan luego estas. También está contenida la idea de la sucesión frustrada de Lihn en el relevo poético del campo local, cuestión referida en el artículo de Pellegrini. Pero ciertamente lo

más controversial de la novela de Bolaño, y que nos convoca a mencionarlo, es el personaje de Carlos Wieder, poeta y aviador de la FACH, quien se encarga de escribir, en el cielo de Chile, poemas de humo con su avión. Esta reversión de Zurita, transfigurado en militar de la dictadura remeció incluso al mismo Zurita, quien, en Cuadernos de Guerra, y como refiere Bolognese, trata al novelista como *Hepático Bolaño.*

Retomando a Fabry, habrá que decir que no es tan claro que exista una polémica recepción de la obra Zurita. Lo que hay es un primer momento de comprensión parcial, durante los 80' que, a lo largo de la década de los 90' alcanza un grado de consenso e integración de las acciones y elementos extraliterarios con ciertas voces disidentes (Pérez Villalobos o Pellegrini) que impugnan, no la interpretación de la obra, si no la consistencia del compromiso político de Zurita. Es en este sentido que el cuento de Bolaño polemiza con la producción monumental de los 80'. Ahora bien, un primer punto de divergencia y complejidad emergente es, a nuestro juicio, la desnaturalización paulatina de los elementos extraliterarios en la obra de Zurita y su problematización en términos de categoría, función y pertinencia de la misma. Un segundo punto, que también se revela significativo, es el lugar de la figura del autor en la sucesión de la centralidad en el campo de la poesía en desmedro de otras figuran potencialmente tanto o más relevantes, en este caso la figura de Enrique Lihn. De cualquier modo, el análisis de Fabry toma estas constataciones como indicativas de la condición inmanente de lo sublime que atravesaría la obra extraliteraria de Zurita y que convergería con su obra literaria aportando un diferencial, que no podría ser aprehendido de otra forma. Así, señala el caso de la obra *Ni pena ni miedo*, mejor dicho, sobre las fotografías incluidas en el libro *La vida Nueva*:

> En el libro La Vida Nueva, la escritura del paisaje da paso a la escritura en el paisaje: un verso de cuatro palabras —"ni pena ni miedo"— y de tres kilómetros de largo con una profundidad de 1,80 m se grabó en el desierto de Atacama, lo que significa que sólo puede verse desde la altura, desde un avión. La continuidad con las escrituras en el cielo de Anteparaíso salta a la vista: "Del aire al desierto, de lo efímero a lo permanente, la construcción de la obra para Zurita necesita registrar su andanza en la geografía de manera concreta y monumental" (Pellegrini 60). (Fabry, 2017, pág. 611)

Fabry toma un fragmento esbozado por Pellegrini como síntesis de la continuidad de la propuesta de Zurita, continuidad dada en la idea de lo sublime. Señala:

> Esta dimensión simbólica radical, que remite así a "los orígenes del arte" ([Saint Girons[38]]103), es la que reivindica Zurita que pretende, con su obra, trascender el carácter individual y efímero del arte:
>
> esa frase perdurará hasta confundirse con los cientos de otros dibujos que están estampados en el desierto, hasta mimetizarse con las líneas de Nazca y con los que vengan. Esa frase es sólo el registro de una época y de un tiempo y su significado tampoco importará mucho, como las líneas de Nazca, como los incontables dibujos que en distintas edades otros pueblos han trazado sobre el desierto y que ignoramos qué significan (Neustadt 96). (Fabry, 2017, pág. 611)

[38] Saint Girons, Baldine, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.

Por cierto, nuestra tarea no se centrará en evaluar el mérito o pertinencia de las vinculaciones con lo sublime, sí, sin embargo, aspectos valorativos presentes o ausentes respecto de las disciplinas comprometidas en el qué hacer de Zurita a los ojos de los textos críticos. En este caso es patente una naturalización de las estrategias del autor para materializar su obra no problematizadas por Fabry desde el punto de vista de su excentricidad en el campo local. ¿Cómo interpretar esta ceguera? es decir ¿debe ser valorada como un triunfo de la apuesta zuritiana por expandir el registro de lo literario o una incapacidad de observar lo evidente, que la literatura mayoritariamente prescinde de elementos extraliterarios para su construcción y, por lo tanto, el asunto, por su anomalía, exige preguntarse respecto de la crisis que le supone al campo? me aventuro a decir que no existe tal crisis pues, como hemos podido ver en textos anteriores, la mayoría ha resuelto la crisis tempranamente como una continuidad de las exploraciones de Huidobro y Parra en el campo literario, por tanto no resulta crítica la emergencia de las estrategias zuritianas de materialización extraliterarias.

En su texto crítico de 2012 *Blurring the Boundaries between Land Art and Poetry in the Work of Raúl Zurita* (Desdibujando los límites entre Land Art y Poesía en la obra de Raúl Zurita), Juan Soros es el primero en enfrentar el asunto de la relación de la propuesta extraliteraria de Zurita en diálogo explicito con referentes del campo de las artes visuales. Por la novedad de este enfoque y, también, por la convergencia con lo que esta investigación busca plantear, a continuación recojo una extensa cita al artículo de Soros que comentaremos:

> La escritura del desierto de Zurita recuerda varios precedentes, ya que este vasto y desolado entorno era el espacio privilegiado para la escuela norteamericana de earthworks. Uno de sus artistas más reconocidos, autor del famoso Spiral Jetty

(1970), fue el fallecido Robert Smithson, quien una vez dijo sobre otro artista importante de la época: “En lugar de usar un pincel para hacer su arte, a Robert Morris le gustaría usar una excavadora” (Lailach 2007, 19). Sin embargo, el arte de Michael Heizer podría representar un parecido morfológico más cercano al trabajo de Zurita. Deben considerarse dos ejemplos importantes: Nine Nevada Depressions (1968), donde Heizer usa diferentes técnicas para dejar una marca en el desierto seco, y Double Negative (1969), que tiene un parecido volumétrico con la escritura de Atacama. Esta segunda pieza, también realizada en Nevada, se compone de dos trincheras monumentales, y su autor ha comparado su volumen de roca desplazada con el del Empire State Building en Nueva York (Lailach 2007, 54). Estos ejemplos nos permiten ubicar las obras de Zurita en un contexto de artes visuales, no solo en términos de su valor literario, sino también con respecto a su compleja forma de expresión iconotextual. Además de estos paralelos visuales con el land art, aparecen ideas comparables en los escritos de dos de sus principales defensores. Hay, por ejemplo, una relación entre los viajes aéreos y el arte terrestre, como lo expresó Robert Smithson en su breve texto de 1969, “Aerial Art” (Smithson 1996, 116 118), que es un proyecto colaborativo de arte terrestre diseñado para el aeropuerto de Dallas y destinado a ser visto desde un punto de vista aerotransportado. Sin embargo, hay un desarrollo más extenso de las relaciones entre el land art y los cielos en los escritos de Robert Morris, quien tuvo una fuerte presencia en el desarrollo del arte minimalista y fue uno de los teóricos más importantes del land art. “Alineado con Nazca” (1975) es un texto híbrido, en parte un diario o registro de sus viajes a Perú. En este ensayo, Morris vincula las líneas de Nazca con el land art al repensar los orígenes de la escritura (Morris 1993, 166 169), lo que lleva al trabajo de Zurita tanto en la

colocación como en el procedimiento, a pesar de que ningún land artist evolucionó de líneas abstractas a la escritura, como Zurita lo hizo.[39] [La traducción es mía] (Soros, 2012, pág. 232)



ILUSTRACIÓN 4 MICHAEL HEIZER, *N°8, NINE NEVADA DEPRESSIONS* (1968).



ILUSTRACIÓN 5 MICHAEL HEIZER, *DOUBLE NEGATIVE* (1969).

[39] Zurita's desert writing recalls several precedents since this vast, desolate environment was the privileged space for the North American school of earthworks. One of its most renowned artists, author of the famous Spiral Jetty (1970), was the late Robert Smithson, who once said about another significant artist of the time: ''Instead of using a paintbrush to make his art, Robert Morris would like to use a bulldozer'' (Lailach 2007, 19). The art of Michael Heizer, however, might represent a closer morphological resemblance to Zurita's work. Two important examples should be considered: Nine Nevada Depressions (1968), where Heizer uses different techniques to leave a mark on the dry desert, and Double Negative (1969), which has a volumetric resemblance to the Atacama writing. This second piece, also done in Nevada, is composed of two monumental trenches, and its author has compared its volume of displaced rock to that of the Empire State Building in New York (Lailach 2007, 54). These examples allow us to put Zurita's works in a visual arts context, not only in terms of their literary value but also with regard to their complex, iconotextual form of expression. In addition to these visual parallels to land art, comparable ideas appear in writings by two of their major proponents. There is, for example, a relationship between air travel and land art as expressed by Robert Smithson in his short text from 1969, ''Aerial Art'' (Smithson 1996, 116 118), which is a collaborative project of land art designed for the Dallas airport and meant to be seen from an airborne vantage point. However, there is a more extensive development of the relations between land art and the skies in the writings of Robert Morris, who had a strong presence in the development of minimal art and was one of the most important theorists of land art. ''Aligned with Nazca'' (1975) is a hybrid text, in part a diary or log of his travels to Peru. In this essay, Morris links the Nazca lines to land art by rethinking the origins of writing (Morris 1993, 166 169), which leads to Zurita's work in both placement and procedure, even though no land artist evolved from abstract lines to writing, as Zurita did.

Resulta revelador que 30 y 20 años después de las intervenciones en el cielo de Nueva York y desierto chileno un investigador haya reparado en la eventual relación de estas obras con el movimiento *land art*, cuyo origen se remonta a la década de los 70'. Esta omisión, con ciertos esporádicos destellos y referencias menores en otros artículos, da cuenta de la ausencia en el repertorio analítico local, particularmente en el campo de las letras. No se trata necesariamente de algo reprochable, al menos no en este punto, más bien nos da pistas de las limitaciones del campo literario local, de la debilidad o ausencia de atención del campo artístico y finalmente de las consecuencias de estas limitaciones de ambos en la capacidad de elaboración y comprensión cabal de la propuesta zuritiana. La declaración de Zurita afirmando de que sus acciones no son en ningún caso obras de arte, sino poemas, puede explicar o justificar esto, no obstante, lo que corresponde responsablemente es desoír a los autores con el propósito de explorar las potenciales relaciones con otros quehaceres y experiencias disciplinarias, mal que mal, las obras no terminan de configurarse sólo con la opinión o intenciones de sus creadores, necesariamente entran en diálogo con la cultura. Ahora bien, y atendiendo a esto, es claro que este diálogo carecía de interlocutores y antecedentes, aparentemente, para ver los vínculos significativos con el *land art.*

Resulta también sintomático que Soros, cuya formación temprana está en la ingeniería, pudiera ver con ojos desprejuiciados la obra de Zurita, sin entrar en el circuito de filiaciones e interpretaciones usuales del campo literario, para ir en búsqueda de experiencias relevantes de intervención del paisaje, no solo atender al aspecto textual sino a la monumentalidad material.

Pero no sólo respecto de las formas monumentales existe esta ceguera u omisión, también ocurre respecto de los aspectos visuales o extraliterarios. Soros hace patente la continuidad de este elemento y deja enunciadas una serie de estrategias y categorías afines a estos:

> La poesía de Raúl Zurita (n. Santiago, Chile, 1950) siempre incluye un componente visual, con una estrategia intermodal en la que el texto es "espacializado" por el mismo autor y luego se inserta en el libro como parte integral parte del campo textual. Los ejemplos van desde poemas visuales hasta caligramas, incluyendo autorretratos fotográficos e incluso escritura en sistema Braille. El trabajo visual de Zurita reapropia los procedimientos utilizados por la vanguardia histórica, permitiendo así una reformulación del discurso político. La escritura de Zurita tiene implicaciones sociales sin caer en el discurso populista o demagógico.[40] [la traducción es mía] (Soros, 2012, pág. 228)

Unas páginas después Soros comenta:

> El poder del discurso de Zurita, junto con la agitación política y social, ha provocado que los críticos se centren casi exclusivamente en sus aspectos literarios sin tener en cuenta su configuración visual. Un concepto útil para comprender este tipo de trabajo

[40] The poetry of Raúl Zurita (b. Santiago, Chile, 1950) always includes a visual component, with an intermodal strategy in which the text is ''spatialized'' by the same author and then inserted in the book as an integral part of the textual field. Examples range from visual poems to calligrammes, including photographic self-portraits and even Braille system writing. Zurita's visual work re-appropriates procedures used by the historic avant-garde, thus permitting a reformulation of political discourse. Consequently, Zurita's writing has social implications without falling into populist or demagogic speech.

> es la idea de iconotexto, desarrollado en el medio crítico español por Jenaro Talens (2009).[41] [La traducción es mía] (Soros, 2012, pág. 231)

Soros propone el contenido de la obra zuritiana como un factor para la omisión de los aspectos visuales. De esto podemos deducir y confirmar hipótesis adelantadas anteriormente en esta revisión, lo primero es que el eje político, con especial énfasis en la oposición/resistencia a la dictadura se constituye como fundamental en la configuración del campo literario. Esto lo mencionamos también el caso del texto de Pellegrini y su pregunta sobre la primacía de Zurita sobre Lihn en la posta poética. Lo segundo es la necesidad de recurrir a un repertorio ampliado para poder abarcar la zona intermedial que despliega Zurita. Soros toma el concepto *iconotexto* del poeta y crítico español Jenaro Talens. Este último señala en entrevista de 2015 "Son libros donde los textos, aislados de las imágenes, tienen un significado, mientras que las fotografías tienen también un valor distinto a cuando se ponen a dialogar con el otro"[42].

A continuación, Soros busca en el campo de las artes visuales obras que incorporan texto:

> Se pueden encontrar algunos ejemplos canónicos en el arte conceptual, por ejemplo, en las obras de artistas como Bruce Nauman, con sus escritos de neón, o en las famosas "múltiples" Una y tres sillas de Joseph Kosuth (1965). Otros artistas visuales

[41] The power of Zurita's speech, in conjunction with political and social turmoil, has caused critics to focus nearly exclusively on its literary aspects while disregarding its visual configuration.
A useful concept for understanding this kind of work is the idea of iconotext, developed in the Spanish critical medium by Jenaro Talens (2009).

[42] Fuente https://www.granadahoy.com/ocio/Talens-Garcia-Alix-revelan-iconotextos_0_882812126.html.
Visitada por última vez el 07/08/2020

> que destacan la presencia de palabras en su trabajo son Barbara Kruger, que incorpora la estética de la prensa sensacionalista, y, especialmente, Jenny Holzer y su serie de Truismos iniciada en 1977, quizás la más "literaria" de este grupo de artistas en el sentido de que sus aforismos se han publicado en libros simplemente como “textos”.[43] [La traducción es mía] (Soros, 2012, pág. 231)

Así también, Soros recurrirá a ejemplos de obras inscritas en el campo del arte que utilizan el dispositivo libro:

> Otras obras que pueden verse como un contrapunto a la presencia de la escritura en los medios visuales, y también al trabajo de Zurita, son precisamente las que se basan únicamente en la impresión. En 1969, Marcel Broodthaers exhibió una versión de uno de los libros más influyentes de la cultura occidental moderna, Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard (1897) de Stéphane Mallarmé. Cambió el subtítulo del libro de Poème a Image y cubrió el texto con rayas negras. Por lo tanto, el valor visual del gesto de Mallarmé, ya obvio en el original, se resalta pero, al mismo tiempo, se mutila el valor iconotexto del original.[44] [La traducción es mía] (Soros, 2012, pág. 231)

---

[43] Some canonic examples can be found in conceptual art, for example in the works of artists such as Bruce Nauman, with his neon writings, or Joseph Kosuth’s celebrated ‘‘multiple’’ One and three chairs (1965). Other visual artists who highlight the presence of words in their work are Barbara Kruger, who incorporates tabloid press aesthetics, and, especially, Jenny Holzer and her series of Truisms begun in 1977, perhaps the most ‘‘literary’’ of this group of artists in that her aphorisms have been published in books simply as ‘‘texts.’’

[44] Other works that can be viewed as a counterpoint to the presence of writing in visual media, and also to Zurita’s work, are precisely those that are based solely in print. In 1969, Marcel Broodthaers exhibited a version of one of the most influential books in modern western culture, Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard (1897) by Stéphane Mallarmé. He changed the subtitle of the book from Poe`me to Image and covered the text with black stripes. Thus, the visual value of Mallarme´’s gesture, already obvious in the original, is highlighted but, at the same time, the iconotext value of the original is mutilated.

Resulta interesante ver las propuestas de filiación y referentes de diálogo a las propuestas zuritianas. No deja de ser extraño que nadie antes hubiera abordado este asunto de forma central. Si bien es cierto, hemos visto referencias en otros textos a las vinculaciones con la poesía conceptual, concreta, *land art* y afines, tan sólo para 2012 Soros reúne todas estas e intenta una caracterización aportando casos internacionales que sirvan de encuadre comparativo. Lo notable del texto es que, además, luego abordar esta omisión, propone una explicación:

> Ahora que hemos establecido una relación morfológica entre las obras de Zurita y el land art, tal vez la siguiente definición pueda ayudar a explicar por qué han sido excluidos de la historia del arte:
>
> El land art es en gran medida el producto del privilegiado y relativamente rico Primer Mundo, un mundo en el que el hemisferio norte es superior al sur; La ética estadounidense y eurocéntrica es dominante; predomina la política burguesa / imperialista; y el "color" racial del arte no es negro, marrón, rojo o amarillo, sino definitivamente blanco. Aunque poscolonial, el land art no es claramente "políticamente correcto" cuando se trata de cuestiones de etnia o economía (Malpas 2008b, 50).[45] [La traducción es mía] (Soros, 2012, pág. 232)

[45] Now that we have established a morphological relation between Zurita's works and land art, perhaps the following definition can help explain why they have been excluded from art history:
Land art is very much the product of the privileged, relatively wealthy First World, a world in which the northern hemisphere is superior to the southern; American, Eurocentric ethics are dominant; bourgeois/imperialist politics predominate; and the racial 'colour' of the art is not black, brown, red, or yellow, but definitely white. Though post-colonial, land art is distinctly not 'politically correct' when it comes to issues of ethnicity or economy (Malpas 2008b, 50).

Por último, concluye, acertadamente a nuestro juicio, al no ceder a la tentación colonizada de vincular linealmente la producción zuritiana a las corrientes internacionales distinguiendo los aportes y novedades que contiene la propuesta del chileno:

> No hay imagen que ilustre un texto, ni ningún texto que describa una imagen. Ambas están sucediendo en la página. Zurita crea su propia lógica para la producción de poesía y land art y luego los combina en un único dispositivo innovador. De esta manera, los campos de texto que caracterizan cada forma de arte se expanden entre sí, cruzando y borrando límites.[46] [La traducción es mía] (Soros, 2012, pág. 234)

En 2014 Braulio Fernández Biggs publica el texto *Recuerdos de la primera edición de La Vida Nueva*, que como su descriptivo título señala es una suerte de crónica de primera fuente del proceso de edición del libro. Uno de los datos que aporta este artículo es el detalle del financiamiento de *Ni pena ni miedo:*

> Los trabajos habían logrado financiarse gracias a la venta de once pinturas que donaron importantes artistas plásticos, entre los que destacaban Benjamín Lira, Gonzalo Cienfuegos, Bororo, Sammy Benmayor y Matías Pinto D'Aguiar. (Fernández Biggs, 2017, pág. 620)

[46] There is no image illustrating a text, or any text describing an image. Both are happening on the page. Zurita creates his own logic for the production of poetry and land art and then combines them in a single innovative device. In this way, the textual fields that characterize each art form expand into one another, crossing and blurring boundaries.

Dependiendo de la fuente, por ejemplo, Corporación PROA que señala que "*fue gestionado por PROA en 1993 y apoyado por el Ministerio de Obras Públicas (MOP) y por cientos de artistas que donaron sus creaciones para contribuir a su financiamiento"*[47], hay una variación respecto del número de artistas participantes como donantes, el caso es que se acredita una articulación de actores del campo del arte representado por este heterogéneo grupo de pintores para el financiamiento de la obra.

Fernández Biggs confiesa un grado de desconcierto respecto de las acciones e intentos de Zurita, comprensible por la proveniencia del académico desde el campo de las letras. Señala ya en las conclusiones del artículo lo que sigue:

> Por eso la escritura en el desierto (seco, falto de agua, sin vida), en letras grandes al modo de los geoglifos o los dibujos de Nazca, que sólo pueden verse desde arriba: sólo para los ojos de quienes están "más allá". O, simplemente, "allá"…
>
> Ciertamente, y antes de la publicación de La Vida Nueva, no era fácil comprender el sentido de todo este asunto. Pero tampoco lo ha sido hasta ahora. Dije una vez que quizá debemos cultivar una mayor confianza en nuestros poetas; pues lo que hizo Zurita no sólo fue coherente y con extraordinario sentido, sino bello.
>
> Digo ahora, veinte años después, que doy gracias a Dios por haber tenido la oportunidad de comprender la tremenda dignidad del oficio poético. (Fernández Biggs, 2017, pág. 623)

[47] Fuente https://www.corporacionproa.cl/web/?p=38 . Visitada por última vez el 27/07/2020

Su reflexión es la de un testigo de primera fuente de la operación autoral zuritiana, termina convencido de haber visto ampliada su comprensión del oficio poético, pero desde nuestro punto de vista es un ejemplo claro del efecto en el campo de la poesía de la obra zuritiana, donde lo que se desplaza es el límite que distingue lo que se considera poesía.

Ese mismo año, Zurita expone en *FLORA Ars + natura*, espacio artístico ubicado en Colombia liderado por el curador de arte contemporáneo José Roca[48]. La muestra estuvo a cargo del curador chileno Ramón Castillo quien escribe un pequeño texto curatorial titulado *Legible e ilegible* que comienza así:

> Las condiciones sociales y culturales que irrumpieron con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, hicieron que la sensibilidad y concepción del mundo se fracturaran para siempre. Para Raúl Zurita, a partir de dicho momento, la poesía se transformó en un refugio y única esperanza para superar la tragedia personal y colectiva del país, lo que implicaba, según ha referido, aprender a hablar de nuevo porque ninguno de los modelos poéticos y artísticos precedentes servían dar cuenta de la magnitud del quiebre histórico, político, psicológico, social, económico, que significó la implantación de la dictadura. (Castillo, 2014)

El párrafo consigna que se trata de una producción cuyas estrategias son inéditas respecto del contexto local. En este sentido, hace ingresar al campo variaciones respecto de movimientos

[48] Entre su abultado currículum destacan: co-curador de la 27 Bienal de São Paulo, Brasil (2006), jurado de la 52° Bienal de Venecia (2007), Curador General de la 8a. Bienal de Arte de Mercosul en Porto Alegre, Brasil (2011) [fuente: https://www.coleccioncisneros.org/es/authors/josé-roca]

hegemónicos, como pudimos ver respecto del *land art* y el artículo de Juan Soros de 2012, reinterpretándolo y subvirtiéndolo. Luego continúa un párrafo de contextualización de la obra *La vida nueva* con información general:

> En julio de 1982 sobre Queens, Nueva York, escribió el poema "La Vida Nueva" mediante cinco aviones que lo iban trazando con letras de humo blanco que se recortaban contra el azul del cielo. El poema fue escrito en español como un homenaje a la población hispanoparlante de Estados Unidos: chicanos, latinos, y por extensión a los marginados y segregados de todas partes del mundo. Trazadas a 5 mil metros de altura, cada una de las 15 frases midió entre 5 y 7 kilómetros, por lo que fueron vistas desde amplios sectores de la ciudad. El artista visual Juan Downey hizo el registro fílmico de esta escritura y sus fotografías, fueron realizadas por Ana María López y Leonel Cid, formando parte del libro Anteparaíso, publicado en noviembre de ese año. (Castillo, 2014)

El siguiente párrafo explica la operación material que acompaña al registro de las acciones de 1982 y 1993:

> La presente edición, realizada por FLORA y el taller Arte Dos Gráfico, nos permite reencontrar los registros fotográficos de los poemas en el cielo acompañados por otras quince láminas en donde las frases han sido realizadas en cuño seco, y por lo tanto, a pesar de la nitidez tipográfica, el poema se hace legible en el surco del papel a través de la luz que hace evidente el bajo relieve. (Castillo, 2014)

Así como el segundo párrafo presentaba *La vida nueva*, el cuarto presenta *Ni pena ni miedo*:

> Ni pena ni miedo, fue realizado el año 1993. A tres años del retorno a la democracia, Zurita concibió esta frase en el Desierto de Atacama. Con una extensión 3.5 kilómetros, y una caligrafía de silabario hispanoamericano, señaló una forma heroica de enfrentar el futuro, la esperanza y la tragedia. Cada palabra fue realizada con retroexcavadora y palas mecánicas, a una escala sólo posible de leer desde la distancia de un avión. El lector mira el suelo. (Castillo, 2014)

El último párrafo presenta el proyecto de los acantilados que transformaría, lo que usualmente había sido un díptico, en un tríptico y que supone una línea media de horizonte entre las dos obras que obligan a mirar hacia el cielo o hacia el suelo:

> En la épica de Raúl Zurita, surge el proyecto de escritura sobre los acantilados. El año 2011 se publicó Zurita, y en las páginas finales 22 frases del poema Verás fueron inscritas en los inmensos acantilados que caen a pique en el mar. Estarán allí, sobrepuestas a los grandes paredones de la costa norte de Chile. La sola posibilidad, es el poema, esa es la obra: 22 frases monumentales que podrán ser leídas desde el horizonte, desde el mar. Frases que muestran lo que un ser humano ira viendo en su paso sobre la tierra. Para el poeta, esta obra debe ser hecha físicamente porque es la última resistencia del arte y de la vida contra la virtualidad. (Castillo, 2014)

Esta muestra pretende exponer las obras de escala monumental ejecutadas en 1982 y 1993 en relación a la aún proyectada obra sobre los acantilados, poniendo en diálogo lo habido con

lo por haber, en una suerte de promesa de ejecución futura que supone cualquier proyecto, actuando como garantes de concreción futura cierta las dos ya ejecutadas.

Se trata de una muestra importante pues reactualiza la vigencia en el campo de las artes del, hasta entonces, artista en retiro. También lo pone en contacto con una figura de relativa importancia de los circuitos del arte contemporáneo latinoamericano, operación que pudo influir en la participación de Zurita en la Bienal Kochi-Muziris de 2016.

El texto de Castillo es también reproducido por la revista chilena de arte contemporáneo Artishock[49] y por el medio digital El Mostrador[50]. Ambos medios operarán como canales de difusión sin agregar mayor información al comunicado.

En 2016 un artículo publicado en el medio digital El Mostrador anuncia la participación de Raúl Zurita, junto con Lotty Rosenfeld, en la feria de arte contemporáneo ARCO (España). El texto incorpora algunas notas de color como la siguiente:

> Ambos integrarán el stand de la Galería Isabel Aninat, que ya ha participado varias veces en el evento y **que espera la visita de la Reina Letizia en la inauguración**, ya que la monarca es una fiel seguidora de la poesía de Zurita. [Las negritas son mías] (El Mostrador, 2016)

[49] https://artishockrevista.com/2014/11/02/raul-zurita-escritura-material-legible-e-ilegible/
[50] https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/11/13/raul-zurita-escritura-material-legible-e-ilegible/

Destaco esa confesión colonial vergonzante porque puede ayudarnos eventualmente a comprender el estado del arte local en relación al campo profesional. En cualquier caso, retomando el objeto de nuestro estudio el siguiente párrafo describe lo que Zurita presentará:

> El **poeta** acaba de ser incorporado como **artista** representado por la galería y lleva la obra "Verás un mar de piedras", la misma pieza que exhibió en el Museo de la Universidad de Alicante, donde el **artista** obtuvo el año pasado un honoris causa.
>
> La obra tiene que ver con la intervención en los acantilados del norte de Chile, un tema que viene trabajando desde la publicación de su libro "Purgatorio" (1979). El **poeta** espera que esta obra sea una maqueta de la intervención real que haría en los acantilados de la costa de Chile, a gran escala. [Las negritas son mías] (El Mostrador, 2016)

De este párrafo habrá que notar la reiteración de la denominación *poeta* en dos oportunidades, misma cantidad que la denominación *artista*. Aún más interesante es la primera oración del párrafo donde se señala que: *El poeta acaba de ser incorporado como artista.* Parece una minucia sin embargo no es usual que se denomine a Zurita como artista, incluso cuando participa de la creación de obras que si son reconocidas y consideradas dentro del campo del arte. Incluso en este caso, en que el autor expone en una feria de arte contemporáneo la denominación artista no consigue primar sobre la de poeta.

El 24 de diciembre de 2016, el periódico digital indio Mint, publica el reportaje *If poetry ends, the dream is dead* con motivo de la participación de Raúl Zurita en la Bienal Kochi-Muziris. La bajada de titular lo presenta como poeta y artista:

*Poeta y artista chileno Raúl Zurita, el primer artista seleccionado para la Bienal Kochi-Muziris, sobre su colectivo de arte y un poema por su propia muerte.*[51] [La traducción es mía] (Doshi, 2016)

El reportaje alterna fragmentos de una entrevista a Zurita respecto de la muestra, así como sus orígenes y motivaciones en los ámbitos de la creación, también muestra la positiva recepción de la instalación. Por ejemplo, destaca que Zurita fue el primer artista convocado por el curador Sudarshan Shetty para ser parte de la edición. *Sea of pain* (2016) es una obra que se adentra en la crisis humanitaria asociada a la migración, gatillada por la sobrecogedora fotografía de Alan Kurdi, un niño sirio migrante, cuyo cuerpo yace sin vida sobre una playa turca. Zurita inunda el almacén Aspinwall House, en cuyos muros penden paneles blancos con preguntas escritas acuciantes, las que son respondidas con *in the sea of pain*: *"Don't you listen? Don't you look? /in the sea of pain; Don't you hear me? /in the sea of pain; Don't you see me? /in the sea of pain; Don't you feel me? /in the sea of pain; Won't you come back, Never again, In the sea of pain?".* La obra opera como un memorial dedicado al hermano de Alan Kurdi, Galip, del que no hay imagen.

Entre los fragmentos que recoge de la trayectoria artística y vital de Zurita, se hace mención a su participación en el colectivo CADA:

> En 1979, Zurita fundó CADA (Colectivo de Acciones de Arte), un colectivo de artistas, junto con los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo

[51]Chilean poet and artist Ral(sic) Zurita, the first artist selected for the Kochi-Muziris Biennale, on his art collective and a poem for his own death.

> Fernando Balcells y la novelista Diamela Eltit. El colectivo utiliza artes visuales, literarias y escénicas como herramientas para protestar contra la dictadura y sus atrocidades. Es aquí donde Zurita fusionó por primera vez diferentes tipos de arte para llegar a la gente.[52] [La traducción es mía] (Doshi, 2016)

De la cita resulta relevante la afirmación de que la obra de Zurita se articula a través de la convergencia de diferentes tipos de arte y que esta vendría de su participación en el colectivo CADA. Habría que decir que esto no es estrictamente cierto, considerando que la publicación de *Purgatorio* data de 1977 y que involucra, al menos, fotografía y performance/acción de arte.

Más adelante, refiriendo a *La vida nueva*, señala:

> Este gesto *poetry-action*, como se le llamó, fue escrito usando humo blanco sobre la extensión azul, y estaba destinado a expresar solidaridad con las minorías en todo el mundo.[53] [La traducción es mía] (Doshi, 2016)

En diciembre de 2016 *The Pioneer* publica la nota titulada *Walk in the sea of pain* de donde rescato los dos últimos párrafos:

[52] In 1979, Zurita founded CADA (Colectivo de Acciones de Arte), an artists' collective, along with visual artists Lotty Rosenfeld and Juan Castillo, sociologist Fernando Balcells and novelist Diamela Eltit. The collective uses visual, literary and performance arts as tools to protest dictatorship and its atrocities. It's here that Zurita first merged different kinds of art to reach out to people.

[53] This poetry-action gesture, as it was called, was written using white smoke over the blue expanse, and was meant to express solidarity for minorities across the world.

> Sea of Pain está en consonancia con la historia de las **intervenciones artísticas** de Zurita. En 1982, la finalización de la segunda parte de su trilogía, Anteparaíso, vio 15 versos del poema escritos en el cielo de Nueva York. En 1993, su poema Ni pena ni misdo(sic) fue impreso en las arenas del desierto de Atacama en Chile.[54] [La traducción y las negritas son mías] (Team Viva, 2016)

Respecto de este párrafo lo relevante para nuestra investigación es la denominación de intervenciones tanto a *La vida nueva* como a *Ni pena ni miedo.* Sin embargo, el párrafo final y que corresponde a una cita de Zurita señala lo siguiente:

> "No hay nada especial en los artistas, pero toda la gama de la humanidad se captura en el acto de hacer arte. Lo único que importa es la agencia que lo respalda. El arte expresa el yo del artista. Para mí, esto es poesía. Es hermoso y doloroso, pero el acto en sí es exaltación." Dijo Zurita.[55] [La traducción es mía] (Team Viva, 2016)

Se trata, primero, de una reivindicación del carácter de poesía de sus producciones, en contraste con el párrafo anterior en que los mismos son catalogados como intervenciones. En segundo término, es una explicitación de la distinción que Zurita hace respecto de arte y

[54] Sea of Pain is in keeping with Zurita's history of art interventions. In 1982, the completion of the second part of his trilogy, Anteparaiso, saw 15 verses of the poem written in the New York sky. In 1993, his poem Ni pena ni misdo(sic) was printed in the sands of the Atacama Desert in Chile.

[55] "There is nothing special about artists, but the entire gamut of humanity is captured in the act of making art. The only thing that matters is the agency behind it. Art expresses the artist's self. For me, this is poetry. It is beautiful and painful, but the act itself is exultation," Zurita said.

poesía, más posiblemente cierta diferencia en los *habitus* entre ambos grupos, donde, a juicio del poeta habría, en el caso del arte, una exaltación de la figura del autor mientras que, en poesía, el centro no sería tanto el autor como su producto bello, doloroso y placentero en su ejecución.

El 29 de diciembre de 2016 aparece el artículo *Raúl Zurita destaca en la Bienal de India con «Sea of Pain»* en la revista chilena de arte contemporáneo Artishock. Recoge la idea del éxito mediático de la obra señalándola como "*la obra más destacada de la Bienal*". Luego describe y explica la propuesta de Zurita:

> Titulado Sea of Pain, el trabajo es una intervención monumental en el gran almacén Aspinwall House que de manera sublime dirige la atención a la crisis de los refugiados. A la vez un sarcófago y un santuario, la obra utiliza texto y el sonido del agua para rendir un homenaje en memoria de Galip Kurdi, el hermano de Alan Kurdi, el niño sirio cuyo cuerpo sin vida apareció botado en las orillas de una playa turca. Galip y su madre también se ahogaron en el mar. (Artishock, 2016)

En marzo de 2017, la prestigiosa revista Artforum, en el artículo *the Kochi-Muziris Biennale* recoge la participación de Zurita. Se trata de una valoración de la tercera versión de la bienal y su transformación paulatina, en ese contexto ejemplifica la decisión curatorial de Sudarshan Shetty de trabajar no sólo con artistas sino también incluir poetas y actores de un amplio arco de la cultura.

Comparto el párrafo dedicado al autor chileno:

> Por ejemplo, la instalación del poeta chileno Raúl Zurita *The Sea of Pain*, 2016, invita al espectador a caminar a través de un charco de agua poco profundo mientras lee preguntas convincentes estampadas en la pared: ¿no escuchas? ¿no miras? ¿no me escuchas? ¿no me ves? Zurita ha dedicado la pieza a Galip Kurdi, el hermano del pequeño Alan Kurdi, el niño sirio que se ahogó en el Mediterráneo y cuyo cuerpo fue fotografiado, provocando un torrente de dolor global. Galip, sin embargo, no ha sido fotografiado —sobrevive, un representante vivo pero invisible de una crisis en curso y cada vez más profunda. Con esta emotiva instalación, Zurita utiliza el lenguaje para evocar con pesar la ausencia de otro tipo de representación, visual o política— efecto que se vuelve aún más poderoso con la invitación a realizar una especie de purificación ritual.[56] [La traducción es mía] (Dhar, 2017)

*The Sea of pain* presenta al menos tres categorizaciones, a saber: la ofrecida por Zurita y concordante con sus declaraciones respecto de sus anteriores producciones lo cataloga de poesía. Para *Artforum* se trata de una instalación y tanto para *The Pioneer* como para *Artishock* se trataría de una intervención.

Es claro que la segunda década del siglo XXI hay un importante reconocimiento al trabajo de Zurita y su aporte a la complejización del discurso poético y plástico que redunda en las

[56] For example, Chilean poet Raul Zurita's installation The Sea of Pain, 2016, invites the viewer to wade through a shallow pool of water while reading compelling queries emblazoned on the wall: don't you listen? don't you look? don't you hear me? don't you see me? Zurita has dedicated the piece to Galip Kurdi, the brother of toddler Alan Kurdi, the Syrian child who drowned in the Mediterranean and whose body was photographed, causing a global outpouring of grief. Galip, however, has not been photographed —he survives, a living but invisible representative of an ongoing and deepening crisis. With this emotive installation, Zurita uses language to ruefully evoke the absence of other kinds of representation, visual or political— an effect made all the more powerful by the invitation to perform a kind of ritual ablution.

exposiciones de 2014 en Colombia y en 2017 en la bienal de India. Esta última relevante en la medida que Zurita materializa una obra original y específica para el espacio de exhibición, mostrando su pericia y compresión de los códigos del campo del arte.

# V. LAS OBRAS EN NÚMEROS

En las siguientes páginas hemos transformado la información de los capítulos anteriores para analizarlos cuantitativamente. Cada obra se aborda por separado a partir de los siguientes datos:

- Dispersión Publicaciones: Este gráfico muestra el número de publicaciones que refieren a la obra y año.
- Tabla y gráfico de la inscripción atribuida en cada publicación, implícita o explícitamente, a cada obra.
- Área de formación/desempeño de cada autor (de la publicación).
- Nacionalidad del autor de cada publicación.
- Nacionalidad publicación.

El conjunto de esta información nos permite perfilar el carácter de la obra, su interés relativo en el campo académico/crítico, su trayectoria de inscripción derivada de los artículos revisados en la sección anterior, la predominancia en la elaboración de estas obras de académicos en relación centro-periferia, la relación del ámbito de formación de estos autores con sus juicios sobre las obras aquí tratadas y, finalmente, el lugar en donde se desarrolla esta discusión nuevamente en la relación centro-periferia dada por la nacionalidad de las publicaciones.

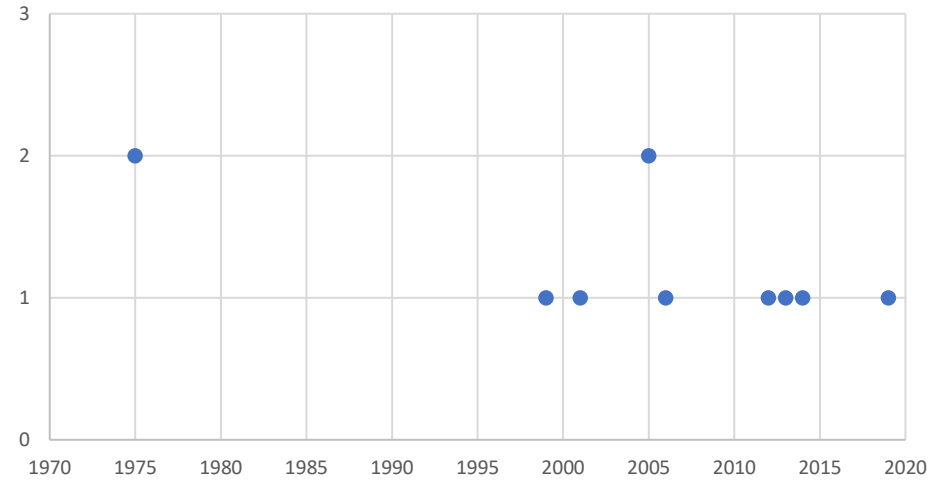
Dicho de otra forma, qué tan intensamente ha sido discutido el objeto (obra), si se trata de una discusión entre autores locales o que trasciende este ámbito, si es relevante el sesgo

disciplinar en los interlocutores del objeto para determinar su inscripción y si esta discusión trasciende el ámbito de las publicaciones locales.

Cada una de estas dimensiones por analizar busca objetivar el valor de cada obra y su discusión.

**El Quebrantahuesos (1952)**

*Gráfico 1: Dispersión publicaciones*




Es patente al observar el *Gráfico 1* que *El Quebrantahuesos* es una obra que luego de un relativo olvido vuelve a ser tematizada desde finales de la década de los 90' muy intensivamente, concentrándose más del 80% de las referencias. Esto daría cuenta de una actualización del interés en la obra al cual debiéramos entonces interrogar por la inscripción atribuida a ella. Para esto hemos desarrollado una tabla (*Tabla 1*) a partir del análisis de la caracterización de la obra.

*Tabla 1: Caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1975* | Kay, Ronald | ≠ Surrealismo, ready-made. |
| *1975* | Valente, Ignacio | throw-away art, poesía bruta, pop art, concept art, no textos, acto de provocación |
| *1999* | Carrasco, Iván | Antecedente de *Artefactos;* Collage*;* Antecedente de acciones de arte de Zurita y CADA. |
| *2001* | Mellado, Justo Pastor | Precursor arte conceptual chileno. |
| *2005* | Mellado, Justo Pastor | Duchamp, *objet trouvé.* |
| *2005* | Zárate, Patricio M. | ¿? |
| *2006* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | Collage surrealista |
| *2012* | Morales, Leonidas | Tristan Tzara |
| *2013* | Romanos, Susana G. | Poesía visual |
| *2014* | UDP | Hito de las artes y de la poesía |
| *2019 (2007)* | Cuneo, Bruno (Ronald Kay) | Objeto lingüístico/objeto visual |

Como se ve, en la *Tabla 1* asociado a cada autor, hay una columna de conceptos relacionados, desprendida de la caracterización de la obra. Aquí es pertinente detenernos para explicar las siguientes decisiones de transformación de esta tabla en la siguiente (ver *Tabla 2*).

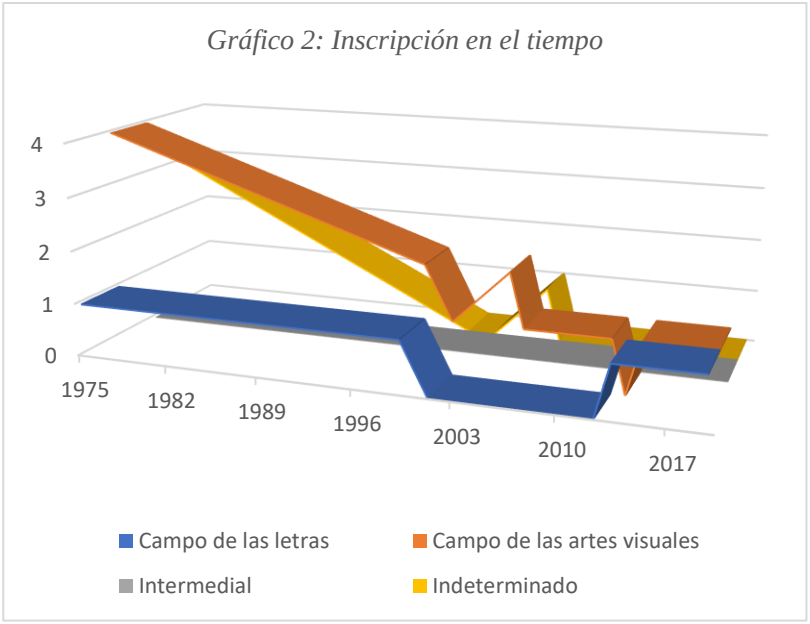
A estas caracterizaciones explicitadas o implícitas en los textos revisados las hemos clasificado en 4 grupos, a saber: pertenecientes al *Campo de las letras, Campo de las artes visuales, Intermedial* o *Indeterminado* y les hemos asignado un valor numérico. Esto es, para cada conceptualización asociada a cada campo le hemos dado un valor igual a uno (1) que luego hemos sumado según corresponda para cada publicación y año, con el propósito de perfilar en el tiempo la variación de la inscripción de la obra.

Así, por ejemplo, las caracterizaciones de Ronald Kay e Ignacio Valente se han sumado en la fila correspondiente al año 1975.

*Tabla 2: Transformación numérica*

| | Campo de las letras | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *1975* | 1 | 4 | 0 | 3 |
| *1999* | 1 | 2 | 0 | 0 |
| *2001* | 0 | 1 | 0 | 0 |
| *2005* | 0 | 2 | 0 | 1 |
| *2006* | 0 | 1 | 0 | 0 |
| *2012* | 0 | 1 | 0 | 0 |
| *2013* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2014* | 1 | 1 | 0 | 0 |
| *2019* | 1 | 1 | 0 | 0 |

*Gráfico 2: Inscripción en el tiempo*




Esta decisión responde a mostrar el movimiento de la obra en relación al tiempo y no en relación a cada autor en particular. Pues bien, a partir de la *Tabla 2* se deriva el gráfico de *Inscripción en el tiempo* (ver *Gráfico 2*). Al transformar sus descriptores a valores numéricos se observa una importante valoración tendiente a inscribir la obra en el campo de las artes visuales, mientras en el campo de las letras, luego de dos menciones que la sindican en este campo durante la primera década del siglo XXI, desaparece y no vuelve a ser vinculada a éste hasta mediados de la segunda década.

En este punto parece bastante claro su inscripción en el campo de las artes visuales.

Para avanzar en nuestro análisis observemos la *Tabla 3* y centrémonos primero en la composición de los autores en relación a su área de formación/desempeño.

Aquí nuevamente será necesario explicitar la traducción de la *Tabla 3* al *Gráfico 3.* Se han clasificado en 4 categorías, estas son: pertenecientes al *Campo de las letras, Campo del arte, Filosofía, Otro.* Las dos primeras categorías no merecen mayor explicación pues son precisamente las que hemos estado pesquisando, sin embargo, la tercera categoría *Filosofía* merece una breve aclaración que también se aplica en los siguientes casos de análisis.

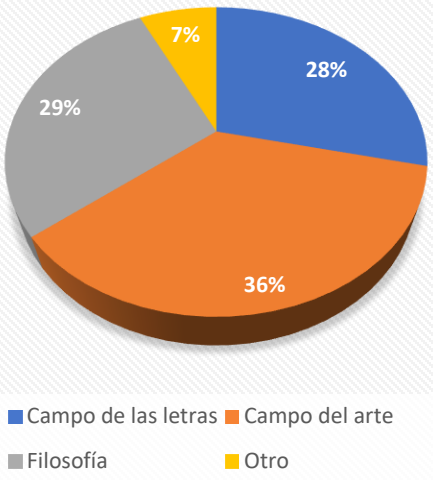
Durante el trabajo de investigación del que derivan estas tablas fue evidente el gran número de autores con formación filosófica. En virtud de este gran número decidimos dejarlo explicitado en los gráficos atendiendo a que no es claro asociar a uno u otro campo y, de nuevo, considerando la gran cantidad transversal a prácticamente todos los objetos analizados, no parecía razonable esconder el dato bajo la categoría *Otro*.

Una segunda precisión respecto de la construcción del gráfico es que, en el caso de autores con más de un ámbito de formación/desempeño, se consideraron cada uno de ellos. Así, por ejemplo, en el caso de Ronald Kay se le consideró afín tanto al *Campo de las letras, Campo del arte y Filosofía*. Una última precisión, en este caso, a diferencia de la construcción de la *Tabla 2*, cada autor puede tener como valor máximo 1 para cada columna, es decir que, si, por ejemplo, un autor tiene como formación una especialidad vinculada a las letras y además se desempeñaba como crítico literario, en la columna de campo de las letras el valor asociado a ese autor es 1. Esto porque nos interesa cuantificar los autores de cada campo, no la cantidad de funciones en un campo.

*Tabla 3: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad*.

| *año* | Autor | Antecedente | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1975* | Kay, Ronald | Filósofo, poeta, teórico y artista visual | Chile | Manuscritos | Chile |
| *1975* | Valente, Ignacio | Crítico literario | Chile | El Mercurio | Chile |
| *1999* | Carrasco, Iván | PhD Filosofía | Chile | Ed. Cuarto propio | Chile |
| *2001* | Mellado, Justo Pastor | Crítico de arte | Chile | Catálogo Dirección Obligada | España |
| *2005* | Mellado, Justo Pastor | Crítico de arte | Chile | Museo Nacional de Bellas Artes; Universidad de Playa Ancha | Chile |
| *2005* | Zárate, Patricio M. | curador de Arte Contemporáneo | Chile | Museo Nacional de Bellas Artes; Universidad de Playa Ancha | Chile |
| *2006* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | PhD Filología Hispánica/ Filólogo, editor y crítico literario | UK/España | Galaxia Gutenberg. Nicanor Parra: Obras completas & algo + (1975-2006) | España |
| *2012* | Morales, Leonidas | PhD en Filosofía | Chile | Anales de Literatura Chilena (1999 - ) | Chile |
| *2013* | Romanos, Susana G. | PhD Nuevas prácticas culturales y artísticas | España | A*DESK (2002 Barcelona, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo) | España |
| *2014* | UDP | — | Chile | Voy & Vuelvo (UDP) | Chile |
| *2019 (2007)* | Cuneo, Bruno (Ronald Kay) | Filósofo | Chile | Ed. Cuarto propio | Chile |

*Gráfico 3:Área Formación/Desempeño*




Precisado todo lo anterior, si observamos el área de formación/desempeño (ver *Gráfico 3*) notaremos una preponderancia de autores afines al campo de las artes visuales y, en un segundo lugar, con prácticamente el mismo porcentaje, autores afines a la filosofía y al campo de las letras. En este caso se da una coincidencia entre la inscripción de la obra en el campo de las artes visuales y la afinidad de los autores que la refieren.

En relacion al origen de los autores vemos que ¾ de ellos son chilenos que, por otra parte, coincide con la nacionalidad de las publiaciones donde se produce un acoplamiento entre estas dos variables salvo el caso de Mellado escribiendo en el catálogo de Dirección Obligada para España.

*Gráfico 4: Nacionalidad Autor*

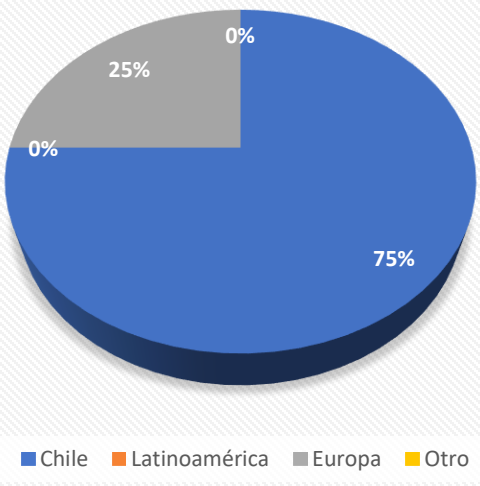
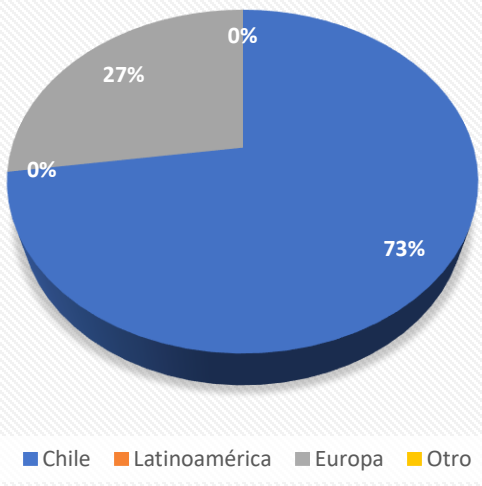



*Gráfico 5: Nacionlidad Publicación*

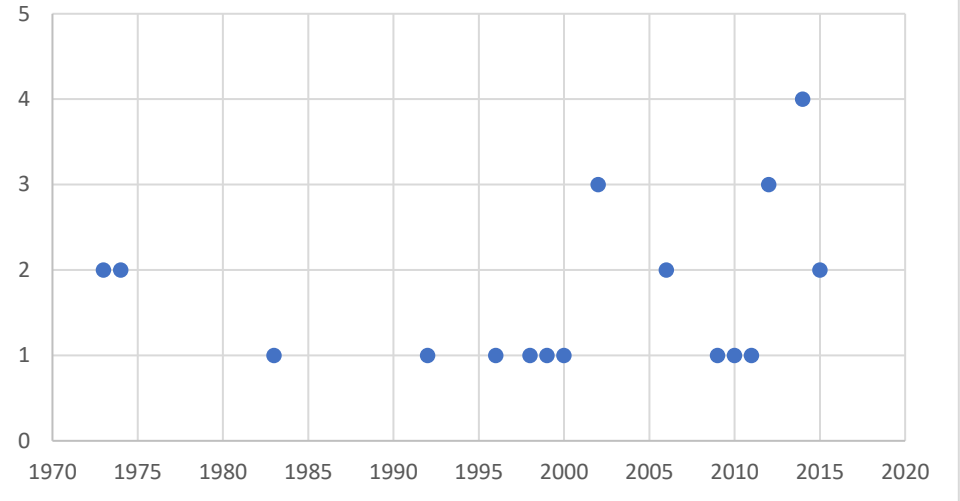



Estos dos últimos gráficos nos permiten aproximar una hipotesis de recepción, discusión y lectura de la obra en la relación centro-periferia. Es claro que para este caso es una obra

discutida fundamentalmente en Chile, lugar en el que ha tenido una recepción importante en el campo de las artes visuales.

**Artefactos (1972)**

*Gráfico 6: Dispersión publicaciones*




Al observar el gráfico de dispersión de publicaciones (ver *Gráfico 6*) que tematizan los *Artefactos* se advierte un persistente interés y un gran volumen de publicaciones asociadas. Es llamativo el hecho de que durante el periodo que va entre 1974 y 1992 se lo refiera sólo una vez y que el grueso de la discusión se produzca luego del año 2000. Respecto de lo primero, es decir, la reducción al mínimo en la discusión de los *Artefactos* durante el primer periodo es posible considerar la dictadura cívico militar como un factor potencial aun cuando sea difícil establecer la forma de su influencia. Por ejemplo, si sostuviéramos lo más inmediato que es *que habría una censura por el contenido político de la obra* podríamos ofrecer de contraejemplo la tematización durante ese periodo de las obras *Purgatorio, Anteparaíso, La vida nueva* de Raúl Zurita. Nos inclinamos por la hipótesis de que la posición política ambigua de Parra (recordar episodio de la tacita de té con Pat Nixon) vuelve impertinente la tematización de la obra en momentos en que la *Resistencia* parece ser un eje

predominante del discurso autoral relevando por la crítica[57].

*Tabla 4: Caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1973* | Puro Chile | Afiches postales (menos que creación literaria) |
| *1973* | Alcides Jofré, Manuel | Poesía |
| *1974* | Van Hooft, Karen S. | Graffiti, explosión del *Antipoema* |
| *1974* | Gottlieb, Marlene | Poesía visual, Poesía concreta, Dadaístas, graffiti, letristas. |
| *1983* | Carrasco, Iván | Poesía con imagen complementaria (subordinación de la imagen) |
| *1992* | Roa de la Carrera, Cristian | Libro objeto, explosión del *Antipoema*. |
| *1996* | Alonso, María Nieves; Rodríguez, Mario; Triviño, Gilberto | Hito superación de las convenciones del libro en poesía |
| *1998* | Rodríguez Fernández, Mario | Consolidación de una otra poesía (en relación a la de la escena de la guerrilla) |
| *1999* | Carrasco, Iván | No es un libro, textos mixtos. |
| *2000* | Binns, Niall | Explosión del *Antipoema*. Arte pop acorde a la lógica capitalista mercancía |
| *2002* | Mereles Olivera, Sonia | Explosión del *Antipoema*. Influencia de la televisión, comerciales y jingles, graffiti |
| *2002* | Rodríguez, Mario | Imagen subordinada al texto |
| *2002* | Binns, Niall | Preeminencia de la textualidad |
| *2006* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | Fin formato libro, explosión del *Antipoema* |
| *2006* | Binns, Niall | Graffiti |
| *2009* | Gottlieb, Marlene | Crisis del libro, mercancía, poema vuelto objeto, poema objeto, imagen subordinada a la palabra |
| *2010* | Ayala, Matías | Extramuro poesía. No hay necesariamente subordinación de imagen al texto |
| *2011* | eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | Poesía visual |
| *2012* | Vásquez Rocca, Adolfo | Explosión del *Antipoema* |
| *2012* | Moga, Eduardo | Poesía visual |
| *2012* | Morales, Leonidas | Puesta en crisis libro |
| *2014* | Villaroel, Gabriel | Collage |
| *2014* | Echeverría, Ignacio | Explosión del *Antipoema* |
| *2014* | Pérez López, Mª Ángeles | Explosión del *Antipoema*, implosión del libro |
| *2014* | UDP | Explosión del *Antipoema*. Piglia: "como Duchamp es al arte los artefactos a literatura". Decantación hacia la visualidad |
| *2015* | García, Pilar | Disolución del poema, disolución del libro, poema adviene objeto |
| *2015* | Morales, Leonidas | Muerte del libro soporte de poesía |

[57] Revisábamos en el capítulo dedicado a Zurita el texto de Marcelo Pellegrini quién se preguntaba por qué Zurita y no Lihn había sido el sucesor de Neruda o Parra. Sostenía el autor que la figura de Zurita en tanto encarnación de la víctima de la dictadura y su resistencia en la poesía sería en parte la explicación. En este

Respecto del auge a partir de los 2000 es posible que tenga relación con los despliegues de los *Artefactos Visuales* (2001-2002) y la necesidad de conceptualizar la propuesta visual de Parra a partir de un antecedente relevante como los *Artefactos.*

Al observar la *Tabla 4* de Caracterización quisiera detenerme en la problematización de algunos términos para explicar su valorización en la tabla de *Transformación numérica* (ver *trabla 5*).

El primer término que merece una explicitación de la asignación de su categoría en la tabla de transformación numérica es el de *Graffiti.*

El artículo de 2017 *El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura* despliega un interesante análisis de las distintas formas de compresión del fenómeno en donde todas finalmente parecen coincidir en que "se puede generalizar el término 'grafiti' como la representación de inscripciones caligráficas o imágenes dibujadas o grabadas en paredes, bien sean públicas o privadas (Sălcudean, 2012)." (Manuela, María, Rodríguez Camelo, & Rozo García, 2017, pág. 80). Al poner en relación esta definición y los *Artefactos* es claro que engloba por una parte aquellas tarjetas postales que incorporan imágenes y las otras en que la propia grafía de Parra aparece desprovista de imágenes. Es por esta razón que hemos asignado a esta categorización una valoración en la columna de *Intermedial.*

sentido es plausible sostener que la década de los 80 uno de los conceptos fundamental del campo era el de *resistencia*, de ahí la incomodidad con la obra de Parra, particularmente sus *Artefactos.*

Un segundo término problemático es el de *Libro-Objeto.* Como sostiene Bibiana Crespo Martín en su artículo *El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte*, una primera aproximación a la categoría es morfológica:

> Bajo el término Libro-Objeto se engloban aquellas obras cuya concepción es casi escultórica por el valor que se le confiere a las características tridimensionales. Esto le ha costado una dudosa reputación dentro del mundo de los Libros-Arte. Se habla de Libro-Objeto a partir de la Boîte verte o La mariée mise à nu par ses célibataires, même (1934) de Marcel Duchamp (Fig. 4). Una caja con 94 reproducciones de notas, apuntes y dibujos que aportan explicaciones y significados a su enigmática obra el Gran Vidrio. (Crespo Martín, 2010, pág. 18)

También notemos que sindica en el origen de la categoría la caja verde de Duchamp. Luego agregará que existe una subcategoría del libro-objeto:

> El formato del Libro-Objeto Colección adopta muy frecuentemente la morfología de Libro-Caja en la que se insertan imágenes y/u objetos. Esto suministra al espectador una satisfacción de voyeur que le permite replicar sobre papeles o documentos privados de alguien. Es un acto que se debate entre una violación y una curiosidad necrofílica. Estas obras, a menudo, tienen una calidad nostálgica, son como fragmentos de restos del pasado. (Crespo Martín, 2010, pág. 19)

Esta categoría, es claro, sirve tanto para las cajas de Parra como en el futuro para *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez. Hasta aquí podríamos sostener que, entonces, la categoría

libro-objeto por su filiación con Duchamp pertenecería al campo de las artes visuales. Sin embargo, el asunto merece un grado mayor de complejización. Señala Magda Polo Pujadas en su artículo *El libro como obra de arte y como documento especial* que:

> [P]odríamos describir como del ocaso del libro "tradicional", cuando amanecen dos nuevos conceptos de libro: el "libro de artista" y más tarde el "libro objeto". Dado que la frontera entre uno y otro es muy difícil, a veces, de dibujar, preferiremos referirnos al libro como obra de arte, en general, para no caer en los errores de definir un libro de artista cuando en el fondo es un libro objeto o al revés. (Polo Pujadas, 2011, pág. 2)

A su juicio las categorías *libro-objeto* y *libro de artista* al ser difíciles de delimitar pueden ser englobas en la categoría *libro como obra/objeto de arte* y de este señalará:

> El libro como objeto de arte es eminentemente interdisciplinar, se abre a un sinfín de disciplinas y enfoques múltiples. Es también un libro que despierta todos los sentidos para ganarse el sinsentido del sentido del libro tradicional y a su vez nos ofrece la libertad creativa desnuda de quien lo concibe. Suele ser, por lo general, un ejemplar único (libro original, libro montaje, libro reciclado) y seriado (oscilan entre 1 y 1.000 aproximadamente) y la figura del editor no suele intervenir en ese tipo de libros. (Polo Pujadas, 2011, pág. 7)

Esta descripción interdisciplinar es consistente con lo sostenido por Johanna Druker en su libro *The Century of Artists' Books* en el que dirá:

> En lugar de intentar una caracterización rígida o definitiva de los libros de artista, voy a esbozar una zona de actividad que considero "libros de artista". Esta zona está hecha de la intersección de varias disciplinas, campos e ideas diferentes, más que de sus límites.[58] [La traducción es mía] (Drucker, 2004, pág. 1)

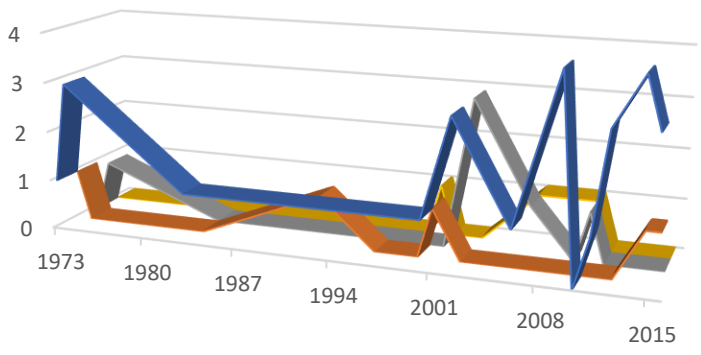
De esta forma hemos determinado para la transformación de categorizaciones a valoren numéricos que, *libro-objeto,* en la medida que puede ser establecida su filiación por proximidad con Duchamp y su vocación tridimensional, se ubica en el campo de las artes visuales, mientras que a libro de artista se lo asignará a la columna de *intermedial.*

Al observar el gráfico de inscripción en el tiempo (ver Gráfico 7) es claro la ubicación de la obra en el campo de las letras.

*Tabla 5: Transformación numérica*

| | Campo de las letras | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *1973* | 1 | 1 | 0 | 0 |
| *1974* | 3 | 0 | 1 | 0 |
| *1983* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1992* | 1 | 1 | 0 | 0 |
| *1996* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1998* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1999* | 1 | 0 | 0 | 1 |
| *2000* | 1 | 1 | 0 | 0 |
| *2002* | 3 | 0 | 3 | 0 |
| *2006* | 1 | 0 | 1 | 1 |
| *2009* | 4 | 0 | 0 | 1 |

*Gráfico 7: Inscripción en el tiempo*




[58] Rather than attempt a rigid or definitive characterization of artists' books, I am going to sketch out a zone of activity which I think of as "artists' books." This zone in made at the intersection of a number of different disciplines, fields, and ideas — rather than at their limits.

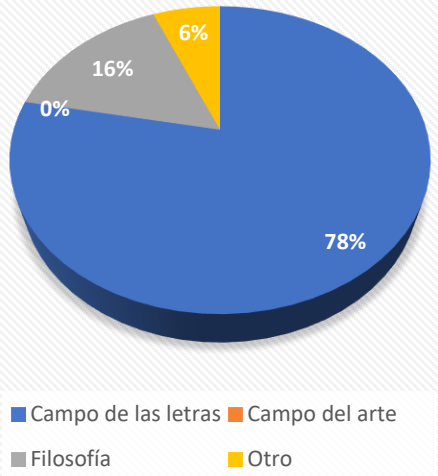
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *2010* | 0 | 0 | 1 | 1 |
| *2011* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2012* | 3 | 0 | 0 | 0 |
| *2014* | 4 | 1 | 0 | 0 |
| *2015* | 3 | 1 | 0 | 0 |

*Tabla 6: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad*.

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1973* | Puro Chile | — | Chile | Puro Chile | Chile |
| *1973* | Alcides Jofré, Manuel | PhD Literatura Hispanoamericana | Chile | La Quinta Rueda. | Chile |
| *1974* | Van Hooft, Karen S. | Teoría literaria | EE.UU. | Bilingual Review Press publishes literary works (1974- ) | EE.UU., |
| *1974* | Gottlieb, Marlene | PhD Spanish | EE.UU. | Hispamérica (1972- ) | EE.UU. |
| *1983* | Carrasco, Iván | PhD Filosofía | Chile | Estudios Filológicos UACH (1973 - ) | Chile |
| *1992* | Roa de la Carrera, Cristian | PhD Romance Languages and Literatures | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970-) | Chile |
| *1996* | Alonso, María Nieves; Rodríguez, Mario; Triviño, Gilberto | PhD Filología Hispánica; Licenciado en letras; Licenciado en letras | España/Chile/ Chile | Repertorio Americano | Costa Rica |
| *1998* | Rodríguez Fernández, Mario | Licenciado en letras | Chile | Repertorio Americano | Costa Rica |
| *1999* | Carrasco, Iván | PhD Filosofía | Chile | Ed. Cuarto Propio | Chile |
| *2000* | Binns, Niall | PhD Filología Hispánica | UK | Ed. Eneida | España |
| *2002* | Mereles Olivera, Sonia | PhD Hispanic Literature and Culture | Paraguay | Ed. Peter Lang | EE.UU. |
| *2002* | Rodríguez Fernández, Mario | Licenciado en letras | Chile | Universidad de Concepción | Chile |
| *2002* | Binns, Niall | PhD Filología Hispánica | UK | Santiago, Ministerio de Educación (reeditado 2014 UV) | Chile |
| *2006* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | PhD Filología Hispánica/ | UK/España | Ed. Galaxia Gutenberg | España |

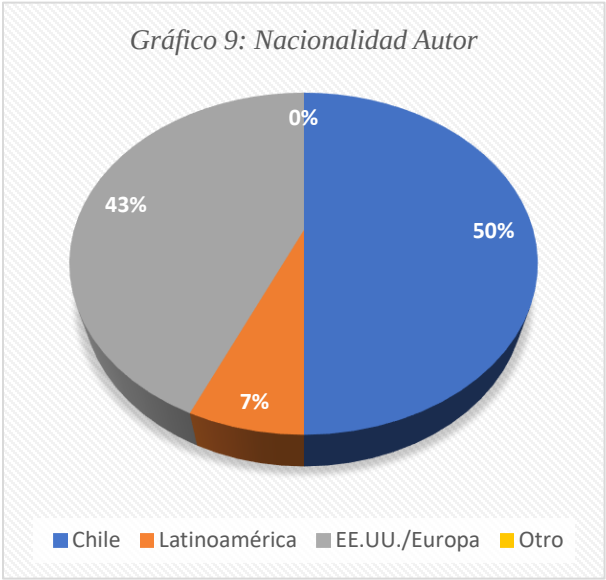
| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Filólogo, editor y crítico literario | | | |
| *2006* | Binns, Niall | PhD Filología Hispánica | UK | Ed. Galaxia Gutenberg | España |
| *2009* | Gottlieb, Marlene | PhD Spanish | EE.UU. | CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura (1999- ) | EE.UU. |
| *2010* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Ed. Universidad Alberto Hurtado | Chile |
| *2011* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | PhD Filología Hispánica/ Filólogo, editor y crítico literario | UK/España | Ed. Galaxia Gutenberg | España |
| *2012* | Vásquez Rocca, Adolfo | PhD Filosofía | Chile | Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas | España |
| *2012* | Moga, Eduardo | PhD Filología Hispánica | España | Letras Libres (1980-) | México, España |
| *2012* | Morales, Leonidas | PhD Filosofía | Chile | Anales de Literatura Chilena (1999-) | Chile |
| *2014* | Villaroel, Gabriel | PhD Spanish Literature and Cultural Studies | Colombia | Hallazgos (U. Santo Tomas Colombia) | Colombia |
| *2014* | Echeverría, Ignacio | Filólogo, editor y crítico literario | España | Voy & Vuelvo (UDP) | Chile |
| *2014* | Pérez López, Mª Ángeles | PhD Literatura Española e Hispanoamericana | España | Atenea (desde 1930 revista de ciencias letras y bellas artes) | Chile |
| *2014* | UDP | — | Chile | Voy & Vuelvo (UDP) | Chile |
| *2015* | García, Pilar | Letras | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970- ) | Chile |
| *2015* | Morales, Leonidas | PhD Filosofía | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970- ) | Chile |

*Gráfico 8: Área Formación/Desempeño*




Respecto del área de formación/ desempeño de los autores prácticamente el 80% de ellos provienen de las letras y luego, la siguiente categoría, los filósofos con un 16%. Destaca la ausencia de autores provenientes de las artes visuales por lo que por una parte se da una correlación entre la inscripción de la obra en el campo de las letras a partir de la predominancia de autores de formación literaria o afín y la notable ausencia de autores del campo de las artes visuales.

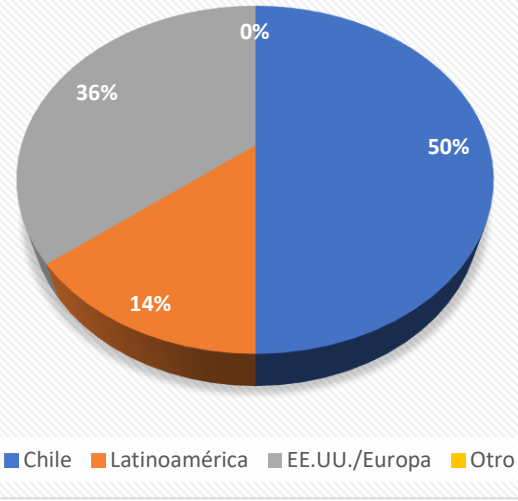
*Gráfico 9: Nacionalidad Autor*




En la tematización de la obra participan mayoritariamente autores chilenos (50%) seguidos de autores de centros globales (43%) y dos casos de autores latinoamericanos correspondientes al 7% restante.

En el caso del lugar donde se da la tematización nuevamente el 50% corresponde a publicaciones chilenas, mientras que la participación de publicaciones de centros globales disminuye al 36% y la participación de publicaciones latinoamericanas corresponde al 14%restante.

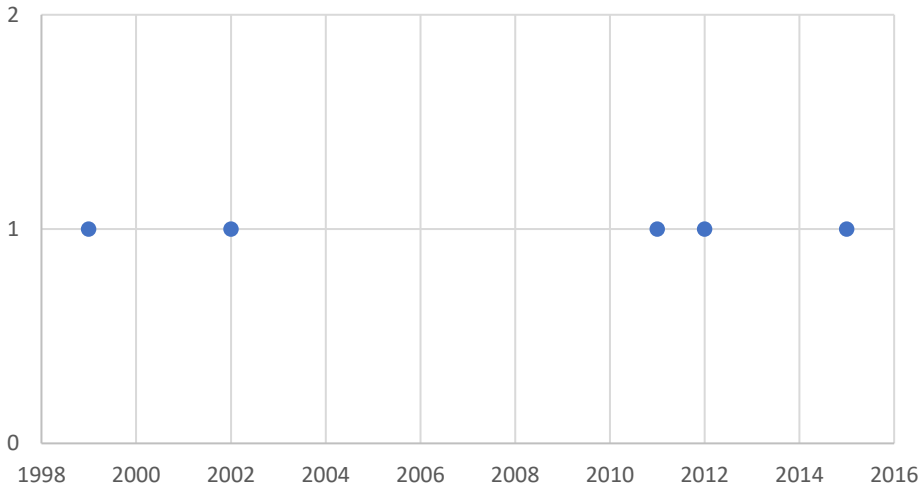
*Gráfico 10: Nacionlidad Publicación*




Si observamos la *Tabla 6* veremos que hay sólo tres casos de autores de una nacionalidad publicando en revistas de otra nacionalidad. Se trata de una discusión encapsulada en ámbitos territoriales.

**Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía (1982)**

*Gráfico 11: Dispersión Publicaciones*



Los *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía* siendo una caja con postales que reitera la estrategia desplegada en los *Artefactos* tiene solo 5 tematizaciones y sólo a partir de 1999, casi 20 años después de su publicación (ver *Gráfico 11*).

Si vemos la *Tabla 7* notamos la ausencia de valoraciones afines al campo de las artes visuales, situación paradojal si consideramos que las imágenes que en ella se incluyen son de autoría de importantes artistas visuales, además del hecho relevante de haber sido presentada y expuesta en Galería Época.

*Tabla 7: caracterización*

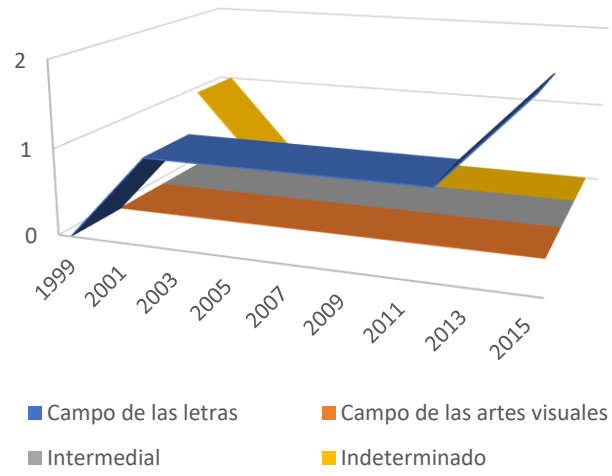
| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1999* | Carrasco, Iván | Caja con postales. |
| *2002* | Binns, Niall | Preeminencia de la textualidad. |
| *2011* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | Poesía visual. |
| *2012* | Moga, Eduardo | Poesía visual. |
| *2015* | Morales, Leonidas | Muerte del libro. Subordinación de la imagen a la palabra. |

Al realizar la transformación numérica (ver *Tabla 8*) y el ver gráfico de *Inscripción en el Tiempo* resultante (ver *Gráfico 12*), es claro su total inscripción en el campo de las letras.

*Tabla 8: Transformación numérica*

| | Campo de las letras | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *1999* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2002* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2011* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2012* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2015* | 2 | 0 | 0 | 0 |

*Gráfico 12: Inscripción en el Tiempo*



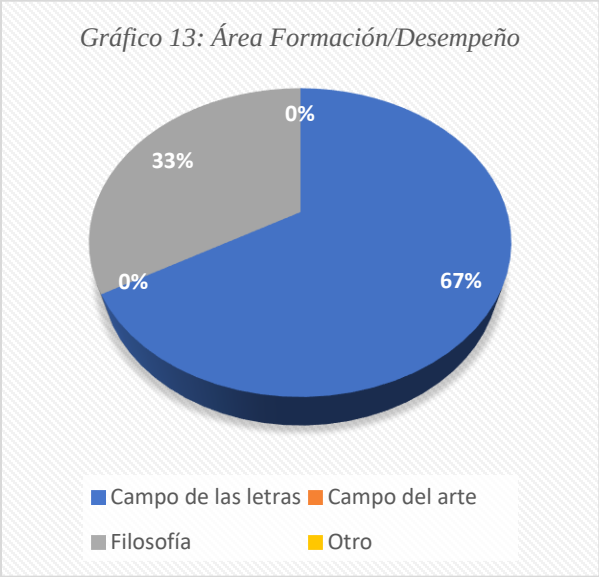
Desde el punto de vista del área de formación/desempeño de los autores que tematizan los *Chistes…* hay una mayoría de proveniencia del campo del as letras con el 67% y un 33% restante proveniente o en ejercicio desde la filosofía (ver *Gráfico 13*). Es decir, ausencia total de autores del campo de las artes visuales. Esto nos permitiría sostener que existiría una correlación entre la inscripción de la obra en el campo de las letras con la ausencia de autores provenientes del campo del arte, situación llamativa al tratarse de una obra que, precisamente, se presenta en una galería y de la que participan autores del campo del arte en la confección de las imágenes de las postales.

*Tabla 9: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad*.

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1999* | Carrasco, Iván | PhD Filosofía | Chile | Ed. Cuarto Propio | Chile |
| *2002* | Binns, Niall | PhD Filología Hispánica | UK | Santiago, Ministerio de Educación (reeditado 2014 UV) | Chile |
| *2011* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | PhD Filología Hispánica/ Filólogo, editor y crítico literario | UK/España | Ed. Galaxia Gutenberg. | España, |
| *2012* | Moga, Eduardo | PhD Filología Hispánica | España | Letras Libres (1980-) | México, España |
| *2015* | Morales, Leonidas | PhD Filosofía | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970-) | Chile |

Respecto de la nacionalidad de los autores involucrados vemos una predominancia de los provenientes de centros globales (exclusivamente Europa) con el 67% y un 33% de autores chilenos (ver Gráfico 14).

*Gráfico 13: Área Formación/Desempeño*




Finalmente, la relación de la nacionalidad de las poblaciones muestra que el 50% de ellas es chilena, seguidas por el 33% de ellas de origen europeo y un 17% latinoamericano de la que hay que puntualizar que constituye una publicación binacional entre España y México. Es decir, es una obra discutida mayoritariamente por autores europeos que acontece dividida entre publicaciones locales(chilenas) y europeas, pero que, en la práctica, al ver la correlación entre nacionalidades de los autores y de las publicaciones existe un alto grado de correspondencia, mostrando ser una discusión encerrada en sus espacios geopolíticos.

*Gráfico 14: Nacionalidad Autor*

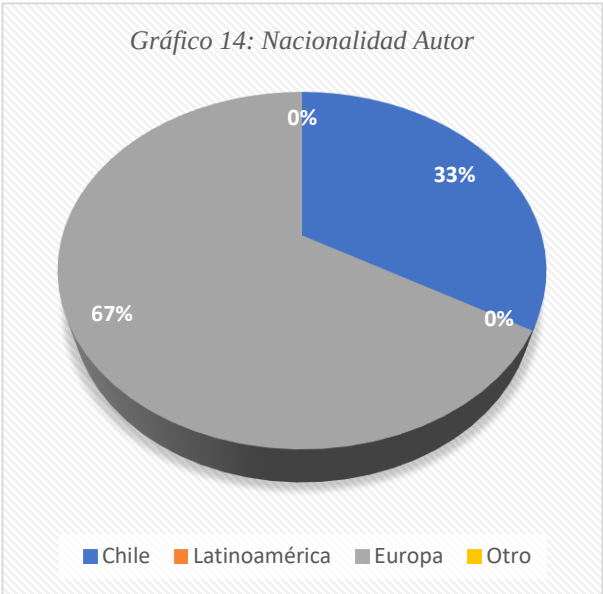
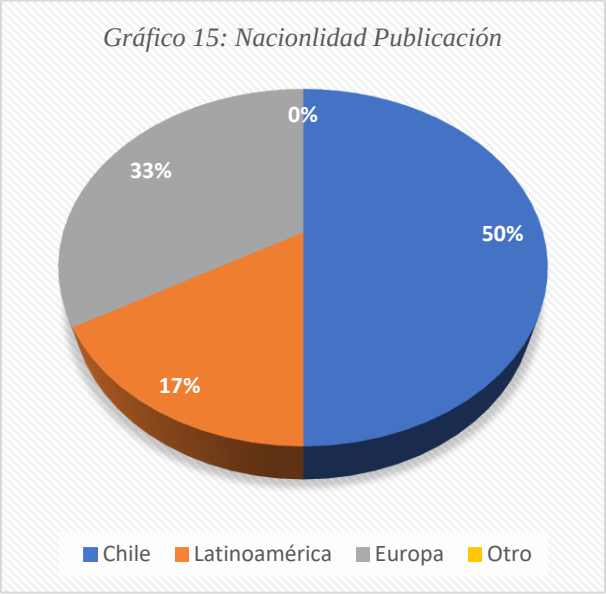
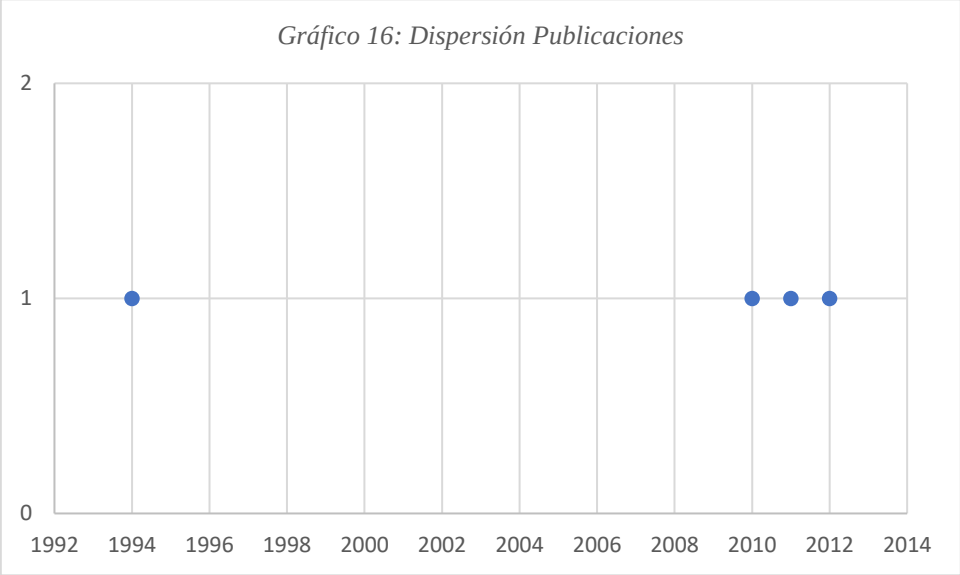



*Gráfico 15: Nacionlidad Publicación*



**Dir poesía/Mirar poesía (1992)**




En el caso de la exposición de Nicanor Parra junto a Joan Brossa *Dir poesía/Mirar poesía* esta es tematizada 4 veces muy notoriamente durante tres años consecutivos entre 2010 y 2012 (ver *Gráfico 16*).

Es importante notar que, a juicio de René de Costa, curador de la muestra, las asociaciones propuestas para la obra de Parra lo inscriben en el campo de las artes visuales. No obstante, en el tiempo, dicha inscripción inicial se revierte y finaliza la secuencia inscrita en el campo de las letras (ver *Gráfico 17*).

*Tabla 10: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1994* | de Costa, René | *Objets-trouves. Duchamp.* |
| *2010* | Binns, Niall | «artefactos visuales» como categoría. |
| *2011* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | Poesía objetual. Poemas visuales. |
| *2012* | Moga, Eduardo | Poesía visual. |

*Tabla 11: Transformación numérica*

| | Campo de las letras | campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *1994* | 0 | 2 | 0 | 0 |
| *2010* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2011* | 2 | 0 | 0 | 0 |
| *2012* | 1 | 0 | 0 | 0 |

*Gráfico 17: Inscripción en el Tiempo*

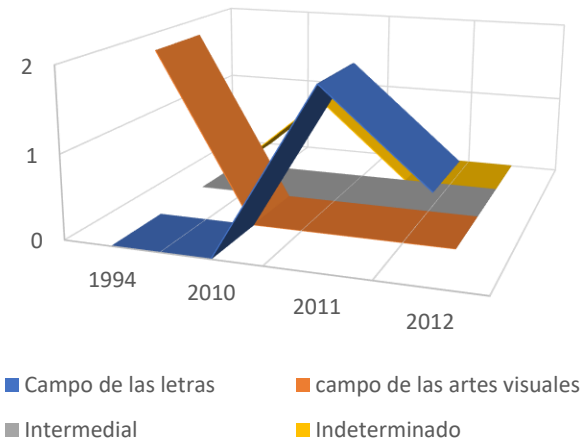



*Tabla 12: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1994* | de Costa, René | PhD Spanish and Spanish American Literatures | EE.UU. | Iberoamericana, (1929-) | EE.UU. |
| *2010* | Binns, Niall | PhD Filología Hispánica | UK | Centro Virtual Cervantes | España |
| *2011* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | PhD Filología Hispánica/ Filólogo, editor y crítico literario | UK/España | Ed. Galaxia Gutenberg | España, |
| *2012* | Moga, Eduardo | PhD Filología Hispánica | España | Letras Libres (1980-) | México, España |

Al observar el área de formación/desempeño de los autores se observa que la totalidad pertenece al campo de las letras. En este sentido y a diferencia del caso de *Chistes…* lo llamativo es que la obra tenga una valoración afín en el inicio al campo de las artes visuales que, como mencionamos, está determinado por la apuesta curatorial de René de Costa.

*Gráfico 18: Área Formación/Desempeño*




Por otra parte, es notorio que las nacionalidades de todos los autores corresponden a los centros globales, así como la de las publicaciones, salvo el caso de Letras Libres, que corresponde a una publicación binacional (México/España), de lo que podemos sostener que se trata de una obra de interés exclusivamente internacional.

*Gráfico 19: Nacionalidad Autor*

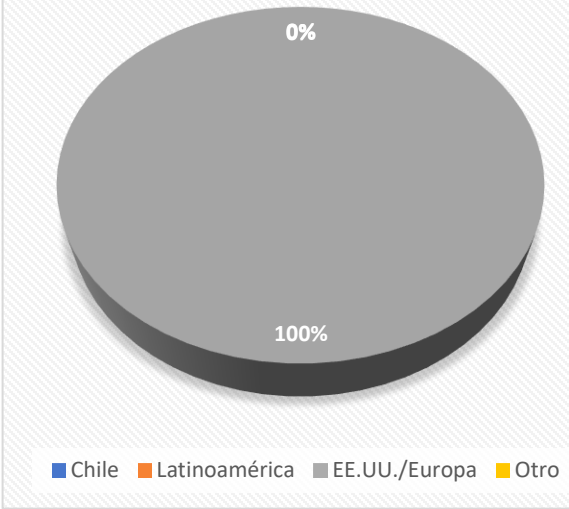
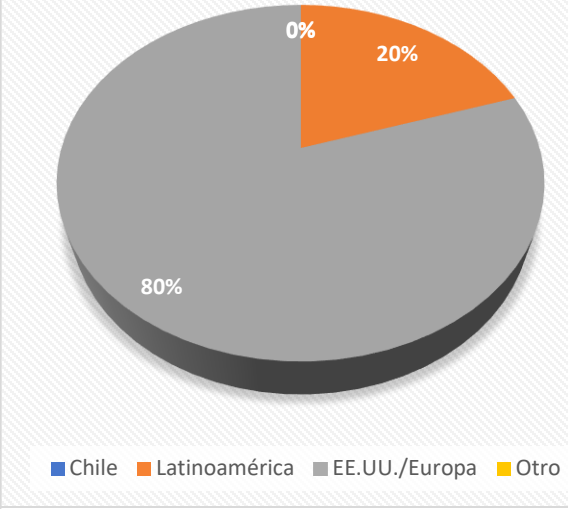
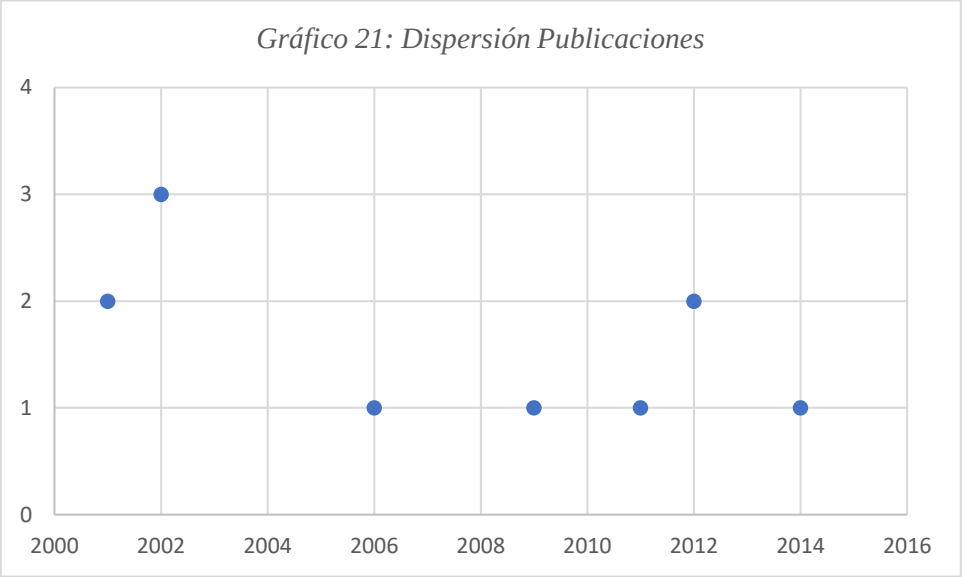



*Gráfico 20: Nacionlidad Publicación*



**Artefactos Visuales (2001-2002)**




La exposición *Artefactos Visuales* manifiesta una tematización relativamente constante en el tiempo con un marcado momento inicial determinado por el catálogo asociado a la muestra.

La tabla de caracterización (ver *Table 13*) muestra una presencia sostenida de la asociación al *ready-made* duchampiano y un amplio catálogo de movimientos de las vanguardias históricas como referentes.

Esto redunda en la inscripción de la exposición en el campo de las artes visuales (ver *Gráfico 22*), inscripción sostenida en el tiempo aun cuando también es relevante el componente del campo de las letras.

*Tabla 13: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *2001* | Ramírez, Juan Antonio | Algunos artefactos visuales pertenecen a la tradición literaria. |
| *2001* | Mellado, Justo Pastor | Poesía visual, poesía objetual. Poema objeto devenido en objeto simplemente. Los poetas hacen poemas. |
| *2002* | Rodríguez, Mario | Anti instalación. Duchamp. Conde de Lautréamont |

| | | |
|---|---|---|
| *2002* | Mereles Olivera, Sonia | Poema objeto. Modalidad del arte apoyada en Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo, Expresionismo. |
| *2002* | Diez, Cristina; Durá, Carlos; Rico, Amparo; Mattalía, Sonia | poesía visual, imagen poética, slogan arte y consumo (implícito premisas del pop art), obra de arte, poesía |
| *2006* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | Dadaísmo, surrealismo, Duchamp, Pop Art. No arte conceptual |
| *2009* | Gottlieb, Marlene | *Objet trouvé*, Ready-made, Marcel Duchamp, poema objeto, sinergia palabra objeto, mercancía |
| *2011* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | poesía objetual, poemas visuales, *objets trouvés* de los surrealistas, ready-made de Marcel Duchamp, secuelas en el pop art |
| *2012* | Vásquez Rocca, Adolfo | Desaparición del libro, integración arte vida, eslogan publicitario, cultura consumista de occidente, antiinstalación |
| *2012* | Moga, Eduardo | Poesía visual |
| *2014* | UDP | *Objets trouvés* surrealism, *Ready-made* Marcel Duchamp, Pop art |

*Tabla 14: Transformación numérica*

| | Campo de las letras | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *2001* | 3 | 1 | 0 | 1 |
| *2002* | 5 | 4 | 0 | 1 |
| *2006* | 0 | 4 | 0 | 0 |
| *2009* | 1 | 3 | 1 | 1 |
| *2011* | 2 | 3 | 0 | 0 |
| *2012* | 1 | 1 | 0 | 4 |
| *2014* | 0 | 3 | 0 | 0 |

*Gráfico 22: Inscripción en el Tiempo*

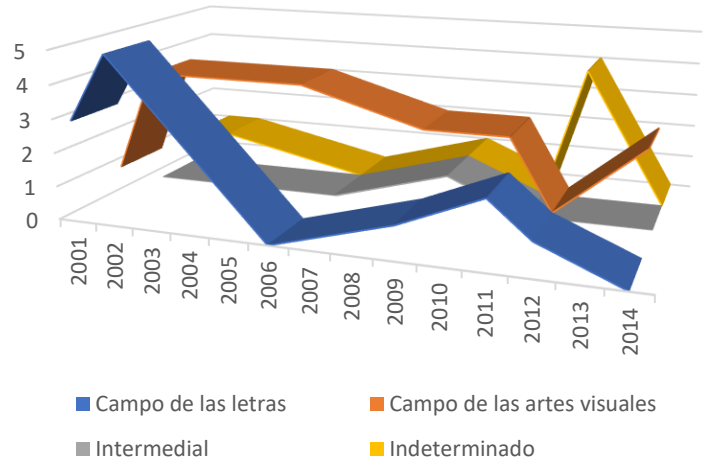
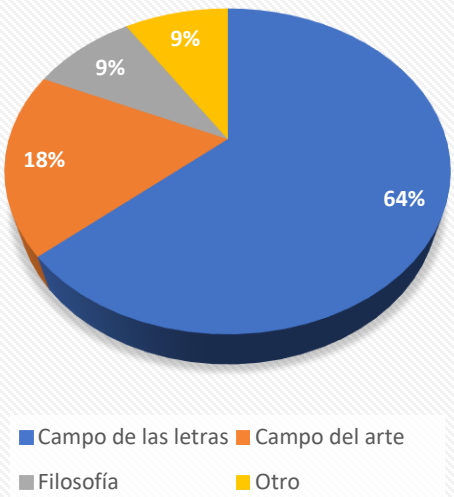



*Tabla 15: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *2001* | Ramírez, Juan Antonio | Catedrático de historia del arte, escritor e investigador | España | El País | España |
| *2001* | Mellado, Justo Pastor | Crítico de arte, historiador del arte y curador independiente | Chile | Catálogo Dirección Obligada | España |
| *2002* | Rodríguez Fernández, Mario | Licenciado en Letras | Chile | Universidad de Concepción | Chile |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *2002* | Mereles Olivera, Sonia | PhD Hispanic Literature and Culture | Paraguay | Ed. Peter Lang | EE.UU. |
| *2002* | Diez, Cristina; Durá, Carlos; Rico, Amparo; Mattalía, Sonia | Catedráticos de Literatura Española y Latinoamericana | España | Universidad de Concepción | Chile |
| *2006* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | PhD Filología Hispánica/ Filólogo, editor y crítico literario | UK/España | Ed. Galaxia Gutenberg | España, |
| *2009* | Gottlieb, Marlene | PhD Spanish | EE.UU. | CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura (1999-) | EE.UU. |
| *2011* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | PhD Filología Hispánica/ Filólogo, editor y crítico literario | UK/España | Ed. Galaxia Gutenberg | España, |
| *2012* | Vásquez Rocca, Adolfo | PhD Filosofía | Chile | Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas (Complutense Madrid) | España |
| *2012* | Moga, Eduardo | PhD Filología Hispánica | España | Letras Libres (1980-) | México, España |
| *2014* | UDP | — | Chile | Voy & Vuelvo (UDP) | Chile |

*Gráfico 23: Área Formación/Desempeño*

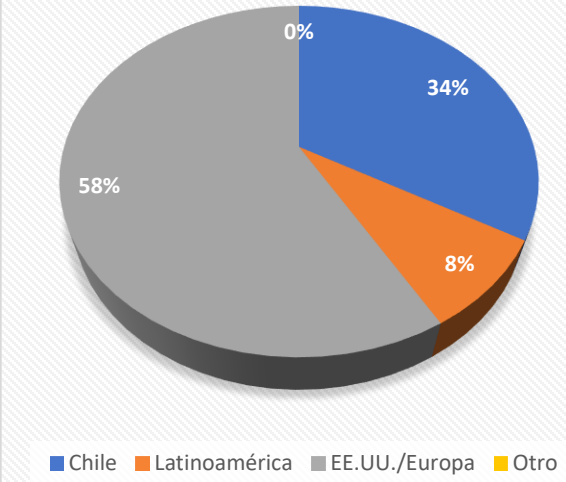



Al observar el área de formación/desempeño de los autores (ver *Gráfico 23*) que tematizan la exposición desataca el 64% de ellos relacionados con el campo de las letras. En segundo lugar, autores asociados al campo del arte con en 18% y un tan sólo un caso proveniente de la filosofía correspondiente al 9%. Resulta en este sentido llamativa la inscripción de la exposición en el campo del arte visual pues rompe con la tendencia que podemos observar

en las series anteriores en donde, la relación entre el área de formación/desempeño mayoritario de los autores coincide con el campo de inscripción de la obra.

Si analizamos ahora la composición de los autores según su nacionalidad (ver *Gráfico 24*) tenemos que el 58% de ellos proviene de los centros globales, seguidos de un 34% de autores chilenos y un caso de un autor latinoamericano (no chileno) que, si ahora comparamos con la nacionalidad de las publicaciones (ver *Gráfico 25*) notaremos un patrón similar.

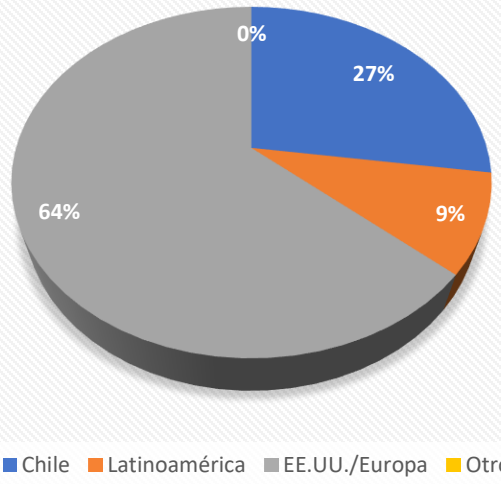
*Gráfico 24: Nacionalidad Autor*




Tenemos un 64% de publicaciones de centros globales, luego un 27% de poblaciones chilenas y tan sólo un 9% latinoamericanas (correspondiente a publicación binacional).

Es llamativo el porcentaje tanto de autores de centros globales como de publicaciones de éstos.

*Gráfico 25: Nacionlidad Publicación*

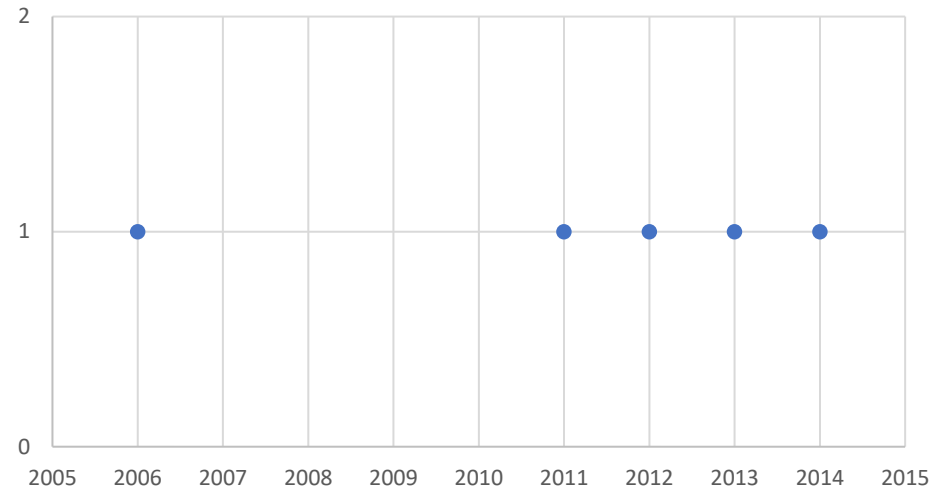



Si antes mencionábamos lo sorpresivo de la inscripción de la exposición en el campo del arte a pesar de que los autores provinieran mayoritariamente del campo de las letras, al observar si hay alguna relación con la nacionalidad de los autores y un hipotético efecto de influencia del robusto campo del arte internacional, vemos que no

hay correlación entre estas dos variables. Por tanto, habrá que concederle el mérito a la obra de convocar para sí un repertorio adecuado para su desciframiento.

**Obras Públicas (2006)**

*Gráfico 26: Dispersión Publicaciones*




La exposición si bien tiene un inicio lapidario desde el punto de vista valorativo por parte de Mellado se inscribe al mismo tiempo en el campo de las artes visuales. Citando a Marcel Duchamp *un arte malo es, aun así, arte de igual manera que una mala emoción sigue siendo una emoción* (Duchamp, 2019, pág. 235). El desarrollo de su inscripción es oscilante, como decíamos, en un principio se inscribe en el campo del arte y luego cambia al campo de las letras en donde alcanza un máximo de dos conceptos afines, luego es valorada como intermedial y vuelve al campo de las letras (ver *Gráfico 27*).

*Tabla 16: caracterización*

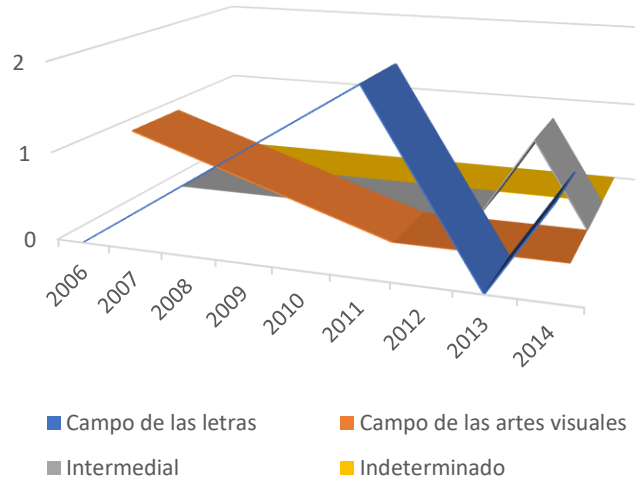
| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *2006* | Mellado, Justo Pastor | Ingenuidad. Todo es “ya hecho”, y muy mal hecho, por mal citado, mal referido y mal dispuesto. Es lo que se llama un refrito de su propia incomprensión del campo plástico. |
| *2011* | Eds. Binns, Niall; Echeverría, Ignacio; | Poesía objetual. Poemas visuales. |
| *2012* | Moga, Eduardo | Poesía visual. |

| | | |
|---|---|---|
| *2013* | Romanos, Susana G. | Exploración frontera disciplinar entre poesía y poesía visual. |
| *2014* | Pérez López, Mª Ángeles | Poesía visual. |

*Tabla 17: Transformación numérica*

| | Campo de las letras | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *2006* | 0 | 1 | 0 | 0 |
| *2011* | 2 | 0 | 0 | 0 |
| *2012* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2013* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2014* | 1 | 0 | 0 | 0 |

*Gráfico 27: Inscripción en el Tiempo*




La composición de los autores en cuanto a su área de formación/desempeño disciplinar (ver *Gráfico 28*) muestra una mayoría de proveniencia del campo de las letras con un 60% y un 40% restante proveniente del campo de las artes visuales. Es notorio que en este caso se da una correspondencia absoluta entre la formación de los autores y el juicio de inscripción de la obra. Con Susana Romanos se da el caso de la valoración de la obra como intermedial, juicio que podemos asociar a su formación en *nuevas prácticas culturales y artísticas.* Es decir, para efectos de nuestra clasificación le asignamos el campo de las artes, pero al detenernos en el detalle de su formación su juicio resulta concordante.

*Tabla 18: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *2006* | Mellado, Justo Pastor | Crítico de arte, historiador del arte y curador independiente | Chile | El Mercurio | Chile |
| *2011* | Eds. Binns, Niall; | PhD Filología Hispánica/ | UK/España | Ed. Galaxia Gutenberg | España |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | Echeverría, Ignacio; | Filólogo, editor y crítico literario | | | |
| *2012* | Moga, Eduardo | PhD Filología Hispánica | España | Letras Libres (1980-) | México, España |
| *2013* | Romanos, Susana G. | PhD Nuevas prácticas culturales y artísticas | España | A*DESK (Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo) | España |
| *2014* | Pérez López, Mª Ángeles | PhD Literatura Española e Hispanoamericana | España | Atenea (1930-) | Chile |

*Gráfico 28: Área Formación/Desempeño*




Si observamos ahora el componente de nacionalidad de los autores es mayoritaria la procedencia de centros globales con el 83% y el 17% de Chile representado por Justo Pastor Mellado.

Mientras en el caso de la nacionalidad de las publicaciones las de centros globales representan sólo el 50%, las de Chile alcanzan el 33% y las latinoamericanas representan un 17% al tratarse la publicación letras libres, como lo hemos mencionado anteriormente, de una de carácter binacional entre México y España.

Si nos centramos en la relación entre nacionalidad de los autores y de las publicaciones vemos la correspondencia entre nacionalidad de uno y otros excepto para el caso de Mª Ángeles Pérez López. Se trata de una obra cuya discusión está circunscrita territorialmente con un solo caso de cruce de frontera.

*Gráfico 29: Nacionalidad Autor*

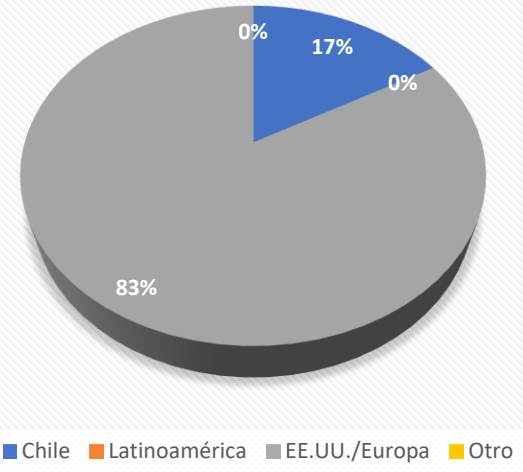
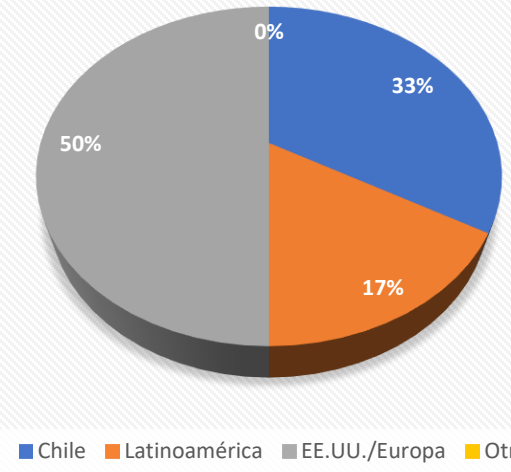
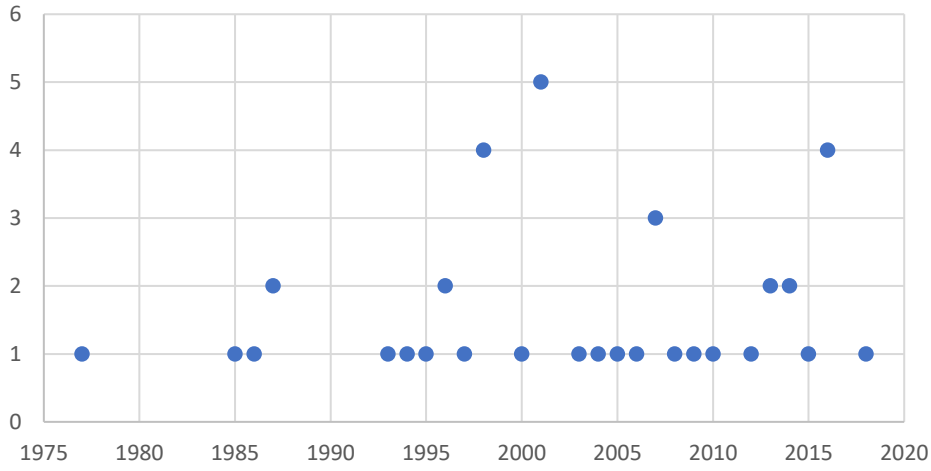



*Gráfico 30: Nacionlidad Publicación*




**La nueva novela (1977)**

*Gráfico 31: Dispersión Publicaciones*




Para *La nueva novela* tenemos 42 referencias en relación a su situación de inscripción. Es claro que hay un interés incremental en ella que se evidencia en el aumento por décadas notable. Si en la década de los 70’ tiene una sola referencia (la sorprendente por pronta de Ignacio Valente), para la década de los 80 tendrá cuatro, cifra que, durante los 90’ ascenderá a diez. Quince durante la primera década del siglo XXI y a pesar de que esta revisión llega

hasta 2016 (el texto de Weintraub es considerado por tratarse de una traducción de un texto originalmente publicado en inglés en 2014) cuenta con doce artículos que la refieren durante la segunda década.

La caracterización de *La nueva novela* muestra un repertorio amplio (ver *Tabla 19*) que en la transformación a valores numéricos (ver *Tabla 20*) y el gráfico asociado de inscripción en el tiempo (ver *Gráfico 32*) revela algunos puntos altos en su inscripción en el campo de las letras. No obstante, es patente que hay también una importante participación en el campo de las artes visuales con un marcado incremento hacía el final. La sumatoria del puntaje del campo de las letras es de 27 puntos, mismo número que para el campo del arte, hecho en sí mismo significativo.

Esta distribución entre las categorías de los campos de las letras y de las artes visuales da cuenta de una obra de difícil inscripción que, al observar en la tabla de caracterización, notaremos que los conceptos asociados son heterogéneos comprendiendo desde descripciones del objeto hasta aspectos de afinidad del contenido, es decir, desde categorías como *Libro* hasta *poesía.*

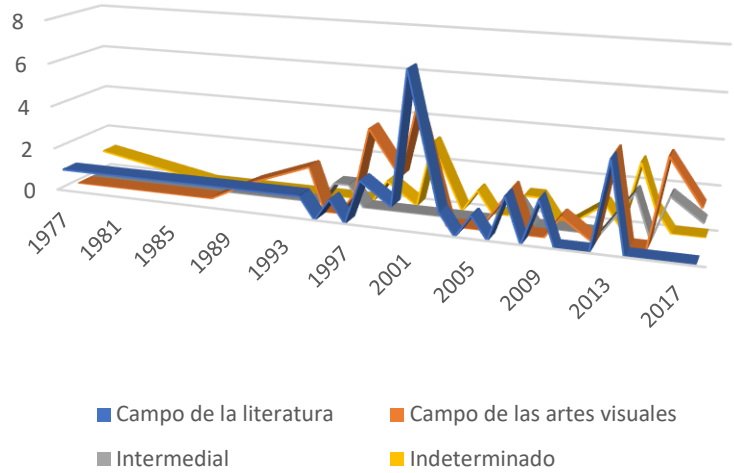
*Tabla 19: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1977* | Valente, Ignacio | Extraña obra. Buena poesía a secas. |
| *1985* | Lihn, Enrique | Acto poético marginal |
| *1986* | Montes, Hugo | Prosa |
| *1987* | Zurita, Raúl | Irrupción de la visualidad en la literatura. |
| *1987* | Lastra, Pedro; Lihn, Enrique | ¿? |
| *1990* | Valente, Ignacio | Libro de poemas, Libro-objeto |
| *1994* | Brito, Eugenia | Literatura, Libro-objeto, visual. |
| *1995* | Mujica, Gustavo | *Collage* de logos |
| *1996* | Nieves Alonso, María; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto | *Artefactos → La nueva novela → La vida nueva* |
| *1996* | Jackson, Scott | Obra multimedial |
| *1997* | Pérez Amador Adam, Alberto | Libro más *ready-made* que poesía |
| *1998* | Merino, Roberto | Trasciende al *ready-made* |
| *1998* | Uribe, Armando | Libro y objeto, Una cosa de artes |
| *1998* | Espinoza Orellana, Manuel | Poesía |
| *1998* | Valente, Ignacio | Poesía |
| *1999* | Kirkpatrick, Gwen | Libro de poesía, Dadaísmo, surrealismo |
| *2000* | Galindo, Oscar | Libro-objeto, Pop art, Poesía concreta |
| *2001* | Cordua, Carla | Libro inclasificable |
| *2001* | Cordua, Carla | Libro desconcertante, anestesia lírica |
| *2001* | Hernández, Elvira | Parra, surrealistas, Huidobro y «La Mandrágora, Cecilia Vicuña, Guillermo Deisler, Thito Valenzuela |
| *2001* | Valdivieso, Jaime | Género a voluntad del lector, poesía |
| *2001* | De Nordenflycht, José | Joseph Cornell, Marcel Duchamp, vanguardia histórica |
| *2003* | Valente, Ignacio | Poesía a secas |
| *2004* | Ayala, Matías | Libro |
| *2005* | Vásquez Rocca, Adolfo | Obra paradigmática de la neovanguardia poética chilena |
| *2006* | García Moreno, Laura | Poema montaje, libro-objeto |
| *2007* | Galindo, Oscar | Pop art, poesía concreta, propuesta artística plural |
| *2007* | Herrera M., Juan | Texto poético (redefiniendo lo poético) |
| *2007* | Ayala M., Matías | Ente extraño, libro-objeto |
| *2008* | Sarmiento, Oscar | Libro |
| *2009* | De los Ríos, Valeria | Emparentada con Neovanguardia y Poesía concreta |
| *2010* | Rioseco, Marcelo | Libro-objeto |
| *2010* | Ayala, Matías | Libro-objeto |
| *2012* | Galindo, Oscar | Libro |
| *2013* | Weintraub, Scott | Objetos de arte, libro de artista, |
| *2013* | Suarez, Zenaida | Mallarme, futurismo, concretismo, letrismo, Duchamp, dadaísmo, Apollinaire |
| *2014* | Cáceres Milnes, Andrés | Texto-imagen, artefacto visual, libro artefacto, texto artefacto |
| *2014* | MoMa | Artist's book |
| *2015* | Polanco, Jorge | Libro |
| *2016* | Margarit, Lucas | Poesía + imagen |
| *2016* | Labraña, Marcela | Libro-objeto, ready-made |
| *2016* | Ayala, Matías | Collage, Duchamp |
| *2016* | Suárez, Zenaida | Libro: hipermetatextual transdisiplinario |
| *2016* | Gómez Olivares, Cristían | Traducción |
| *2018* | Weintraub, Scott | Libro-objeto, libro de artista, objeto de arte |

*Tabla 20: Transformación numérica*

| | Campo de la literatura | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminad |
|---|---|---|---|---|
| *1977* | 1 | 0 | 0 | 1 |
| *1985* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1986* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1987* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1993* | 1 | 1 | 0 | 0 |
| *1994* | 1 | 2 | 0 | 0 |
| *1995* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *1996* | 1 | 0 | 1 | 0 |
| *1997* | 0 | 1 | 0 | 0 |
| *1998* | 2 | 4 | 0 | 1 |
| *2000* | 1 | 2 | 0 | 0 |
| *2001* | 7 | 5 | 0 | 3 |
| *2003* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2004* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2005* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2006* | 0 | 1 | 1 | 0 |
| *2007* | 2 | 2 | 1 | 1 |
| *2008* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2009* | 2 | 0 | 0 | 0 |
| *2010* | 0 | 1 | 0 | 0 |
| *2012* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2013* | 4 | 4 | 1 | 0 |
| *2014* | 0 | 0 | 2 | 3 |
| *2015* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2016* | 0 | 4 | 2 | 0 |

*Gráfico 32: Inscripción en el Tiempo*




Al observar el área de formación/desempeño de los autores (ver *Gráfico 33*) tenemos que el 84% de ellos proviene o se desenvuelve en el campo de las letras, sólo un 8% (cuatro casos) participan del campo de las artes visuales, 6% provenientes de la filosofía y un 2% (un caso) en la categoría otro porque no pudimos encontrar antecedentes de formación o desempeño.

Lo relevante es, por una parte, constatar el predominio de la problematización de la obra por parte de autores del campo de las letras y que, al mismo tiempo, esto no redunda en una inscripción nítida de la obra en el mismo campo. La obra reclama para sí una ampliación del repertorio que hace concurrir categorías y conceptualizaciones afines o, derechamente, inscritas en el campo de las artes visuales.

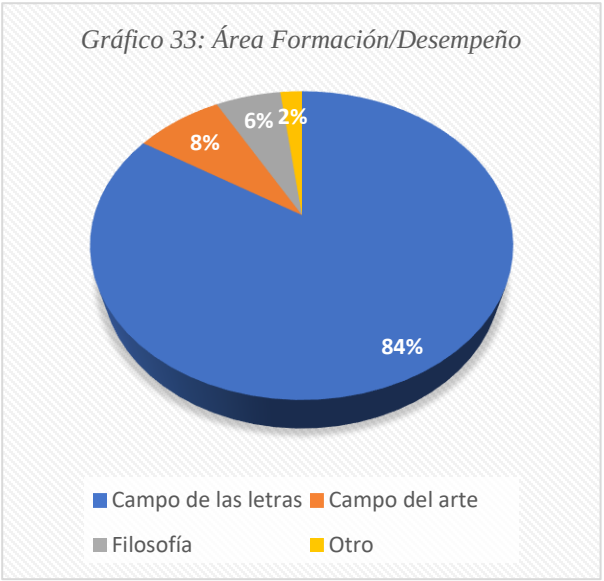
*Tabla 21: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1977* | Valente, Ignacio | Crítico Literario | Chile | El Mercurio | Chile |
| *1985* | Lihn, Enrique | Escritor, crítico literario y dibujante | Chile | El Espíritu del Valle (1985) | Chile |
| *1986* | Montes, Hugo | PhD Filología Románica | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970-) | Chile |
| *1987* | Zurita, Raúl | Poeta | Chile | Casa de las Américas | Cuba |
| *1987* | Lastra, Pedro; Lihn, Enrique | Pedagogía en Castellano/ Escritor, crítico literario y dibujante | Chile | Ediciones Archivo | Chile |
| *1993* | Valente, Ignacio | Crítico Literario | Chile | El Mercurio | Chile |
| *1994* | Brito, Eugenia | PhD Literatura Chilena e Hispanoamericana | Chile | Ed. Cuarto Propio | Chile |
| *1995* | Mujica, Gustavo | PhD Literatura y crítica literaria chilena | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *1996* | Nieves Alonso, María; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto | PhD Filología Hispánica; Licenciado en letras; Licenciado en letras | Chile | Repertorio Americano (nueva época 1996-2020) | Costa Rica |
| *1996* | Jackson, Scott | ¿? | EE.UU. | Confluencia | EE.UU. |
| *1997* | Pérez Amador Adam, Alberto | PhD Humanidades-Teoría Literaria | México | Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia | Alemania |
| *1998* | Merino, Roberto | Licenciado en Literatura | Chile | La Academia Imaginaria | Chile |
| *1998* | Uribe, Armando | Poeta, ensayista, diplomático y abogado | Chile | Revista de Libros | Chile |
| *1998* | Espinoza Orellana, Manuel | Escritor y crítico literario chileno | Chile | INTI (1974-) | EE.UU. |
| *1998* | Valente, Ignacio | Crítico Literario | Chile | Revista de Libros | Chile |
| *1999* | Kirkpatrick, Gwen | PhD Romance Languages and Literatures | EE.UU. | Revista de Crítica Literaria Latinoamericana | EE.UU. |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *2000* | Galindo V., Oscar | PhD Filología Hispánica | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970-) | Chile |
| *2001* | Cordua, Carla | PhD Filosofía | Chile | RIL Editores | Chile |
| *2001* | Cordua, Carla | PhD Filosofía | Chile | Martínez: Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez | Chile |
| *2001* | Hernández, Elvira | Poeta, ensayista y crítica literaria chilena | Chile | Martínez: Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez | Chile |
| *2001* | Valdivieso, Jaime | escritor, poeta, narrador y ensayista | Chile | Martínez: Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez | Chile |
| *2001* | de Nordenflycht, José | PhD Historia del Arte | Chile | Ed. Puntángeles | Chile |
| *2003* | Valente, Ignacio | Crítico Literario | Chile | Revista de Libros | Chile |
| *2004* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Revista Universitaria | Chile |
| *2005* | Vásquez Rocca, Adolfo | PhD Filosofía | Chile | Cyber Humanitatis | Chile |
| *2006* | García Moreno, Laura | PhD Comparative Literature | México | Iberoamericana (1929-) | EE.UU. |
| *2007* | Galindo V., Oscar | PhD Filología Hispánica | Chile | Estudios Filológicos UACH (1973-) | Chile |
| *2007* | Herrera M., Juan | PhD Literatura Latinoamericana | Chile | Acta Literaria | Chile |
| *2007* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Antítesis | Chile |
| *2008* | Sarmiento, Oscar D. | PhD Romance Languages | Chile | Anales de Literatura Chilena | Chile |
| *2009* | de los Ríos, Valeria | PhD Romance Studies (Literatura hispanoamericana y Estudios Visuales) | Chile | Estudios Filológicos UACH (1973-) | Chile |
| *2010* | Rioseco, Marcelo | PhD Spanish | Chile | Iberoamericana (1929-) | EE.UU. |
| *2010* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Ed. Universidad Alberto Hurtado. | Chile |
| *2012* | Galindo V., Oscar | PhD Filología Hispánica | Chile | Revista de Crítica Literaria Latinoamericana | EE.UU. |
| *2013* | Weintraub, Scott | PhD Spanish | EE.UU. | Revista Canadiense de Estudios Hispánicos | Canadá |
| *2013* | Suárez M., Zenaida | PhD Literatura y Teoría de la Literatura | Chile | Estudios Filológicos UACH, fundada en 1973 | Chile |
| *2014* | Cáceres Milnes, Andrés | PhD Literatura | Chile | Aisthesis | Chile |
| *2014* | MoMa | Arte Moderno | EE.UU. | MoMa.org | EE.UU. |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *2015* | Polanco Salinas, Jorge | PhD Literatura Latinoamericana | Chile | TRANS- | Francia |
| *2016* | Margarit, Lucas | PhD Filosofía y Letras | Argentina | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Labraña, Marcela | PhD Humanidades | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Suárez M., Zenaida | PhD Literatura y Teoría de la Literatura | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Gómez Olivares, Cristián | Poeta, traductor y docente | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2018 (2014)* | Weintraub, Scott | PhD Spanish | EE.UU. | Ed. Cuarto Propio | Chile |

*Gráfico 33: Área Formación/Desempeño*




En cuanto a la nacionalidad de los autores tenemos que un 82% de ellos son de nacionalidad chilena contra un 11% de EE.UU.. En este caso es interesante constatar la exclusividad de autores de este país y la ausencia de otros países de centros globales a diferencia del caso de Nicanor Parra donde había un predominio de autores, en relación a los centros globales, de España.

Se trataría de una obra mayoritariamente discutida por autores locales (Chile), cuestión que, en relación a la nacionalidad de las publicaciones se reitera con un 73% de ellas chilenas. La participación de revistas de centros globales corresponde a un 20%, porcentaje mayor respecto de los autores de la misma zona geopolítica.

Tenemos entonces que la discusión se da en revistas mayoritariamente locales por autores igualmente locales (chilenos), con 11 casos en que la nacionalidad de los autores y el de las publicaciones no coincide de un total de 45 casos. Es decir, casi un cuarto (24%) de las relaciones autor-publicación trasciende la frontera de las zonas geopolíticas. Así, considerando que la mayoría tanto de autores como de publicaciones son chilenas podríamos concluir se trata de una obra problematizada dentro del campo local.

*Gráfico 34: Nacionalidad Autor*

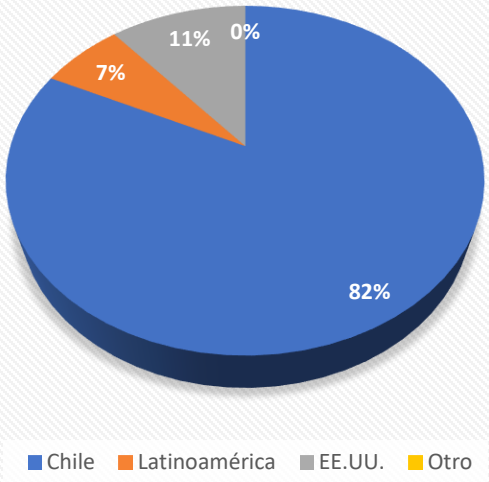
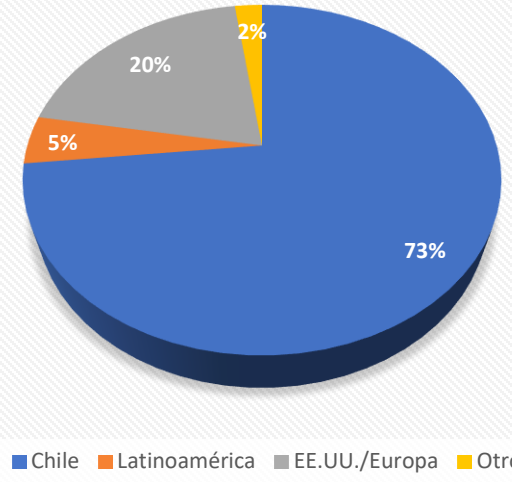
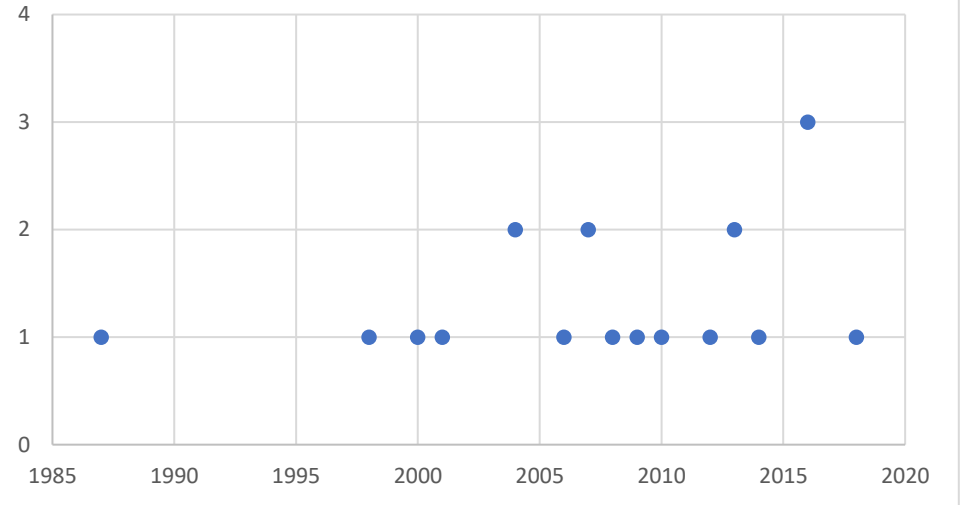



*Gráfico 35: Nacionalidad Publicación*



**La poesía chilena (1978)**

*Gráfico 36: Dispersión Publicaciones*




Así como con *La nueva novela,* sucede que con *La poesía chilena* se evidencia un interés incremental observable en el aumento de las tematizaciones de la obra. Es llamativo lo relativamente tardías de los artículos en relación a la fecha de publicación de la obra. El primero es de 1987 pero pasarán 11 años para la aparición del segundo.

Si durante la década de los 80 tenemos un caso, así como en la de los 90', en la primera década de los 2000 tenemos 9, y para la segunda 9 aun cuando no hemos considerado publicaciones posteriores a 2017.

En el caso de *La poesía chilena* el repertorio de conceptos asociados a esta es más acotado y surge la categoría de *libro-objeto* como el más frecuente para referirla (ver *Tabla 22*). Los otros conceptos y referentes desplegados en relación a la obra muestran una tendencia afín al campo de las artes visuales y resulta una excentricidad el caso de Andrés Ajens quien propone la categoría de *poema* para la obra.

Al hacer la transformación de los conceptos a valores numéricos (ver *Tabla 23*), obtenemos a continuación el gráfico de *inscripción en el tiempo* (ver *Gráfico 37*), en el que se ve una clara disputa entre los campos de las letras y de las artes visuales, donde en los últimos años predomina este último. También es importante notar el componente de indeterminación de la obra, más importante que el intermedial.

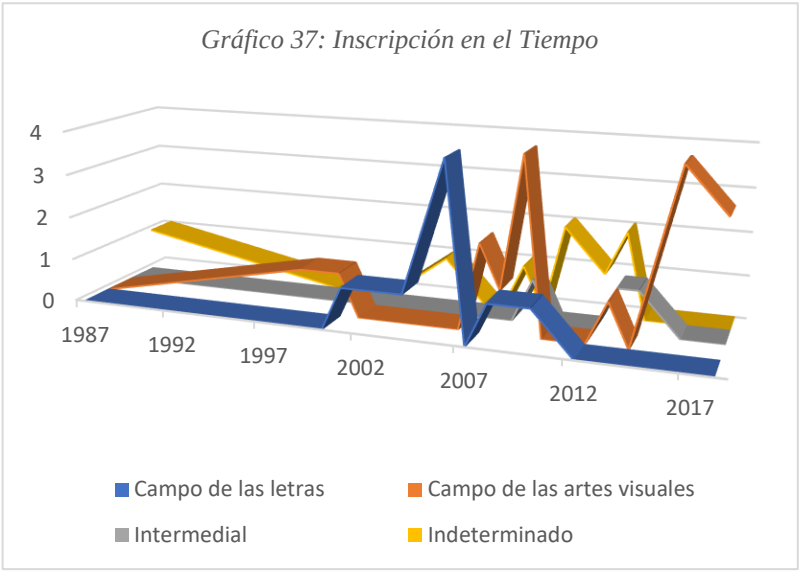
*Tabla 22: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1987* | Lastra, Pedro; Lihn, Enrique | No-libro |
| *1998* | Valente, Ignacio | Libro-objeto |
| *2000* | Galindo, Oscar | Libro-objeto |
| *2001* | Ajens, Andrés | Poema |
| *2004* | Ayala, Matías | Ente agenérico |
| *2004* | Cordua, Carla | Objeto poético |
| *2006* | Morales, Andrés | Artefacto, Objeto poético, Poema-objeto, Objeto-texto |
| *2007* | Galindo, Oscar | Libro-objeto |
| *2007* | Herrera, Juan | Libro-objeto |
| *2008* | Sarmiento, Oscar | Un curioso objeto, artefacto, ready-made |
| *2009* | Cussen, Felipe | Tombeau, ready-made, assemblage surrealista, Joseph Cornell, libro-objeto, libro de artista |
| *2010* | Ayala, Matías | Ente agenérico, objeto poético, libro-objeto |
| *2012* | Galindo, Oscar | Libro |
| *2013* | Pérez-Orama, Luis | Objeto, caja |
| *2013* | Weintraub, Scott | Objeto de arte, libro de artista |
| *2014* | MoMa | Libro de artista |
| *2016* | Onell, Roberto | Libro-objeto |
| *2016* | Leal, Francisco | Objeto de arte, libro-objeto |
| *2016* | Schumacher, Alec | Libro-objeto |
| *2016* | Ayala, Matías | Assemblage |
| *2018* | Weintraub, Scott | Libro-objeto, libro de artista, Duchamp |

*Tabla 23: Transformación numérica*

| | Campo de las letras | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *1987* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *1998* | 0 | 1 | 0 | 0 |
| *2000* | 0 | 1 | 0 | 0 |
| *2001* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2004* | 1 | 0 | 0 | 1 |
| *2006* | 4 | 0 | 0 | 0 |
| *2007* | 0 | 2 | 0 | 0 |
| *2008* | 1 | 1 | 0 | 1 |
| *2009* | 1 | 4 | 1 | 0 |
| *2010* | 1 | 0 | 0 | 2 |
| *2012* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2013* | 0 | 1 | 1 | 2 |
| *2014* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2016* | 0 | 4 | 0 | 0 |
| *2018* | 0 | 3 | 0 | 0 |

*Gráfico 37: Inscripción en el Tiempo*

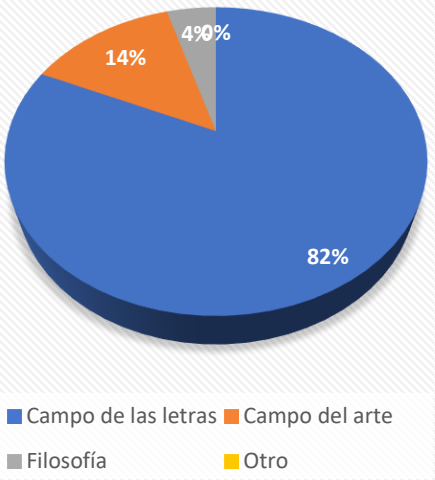



Al observar el componente de la formación/desempeño de los autores (ver *Gráfico 38*) es claro el predominio de autores provenientes o afines al campo de las letras con un 82%, luego con un 14% tenemos a los proveniente o afines al campo de las artes visuales y un 4% de la filosofía. Como en el caso de *La nueva novela* los autores son mayoritariamente provenientes o afines al campo de las letras y sin embargo la obra se inscribe nítidamente en el campo de las artes visuales.

*Tabla 24: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1987* | Lastra, Pedro; Lihn, Enrique | Pedagogía en Castellano/ Escritor, crítico literario y dibujante | Chile | Ediciones Archivo | Chile |
| *1998* | Valente, Ignacio | Crítico Literario | Chile | Revista de libros | Chile |
| *2000* | Galindo V., Oscar | PhD Filología Hispánica | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970-) | Chile |
| *2001* | Ajens, Andrés | Poeta y traductor | Chile | Martínez: Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez (editorial intemperie) | Chile |
| *2004* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Revista Universitaria | Chile |
| *2004* | Cordua, Carla | PhD Filosofía | Chile | Taller de Letras | Chile |
| *2006* | Morales, Andrés | PhD Filosofía y Letras, con mención en Filología Hispánica | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970-) | Chile |
| *2007* | Galindo V., Oscar | PhD Filología Hispánica | Chile | Estudios Filológicos UACH (1973-) | Chile |
| *2007* | Herrera M., Juan | PhD Literatura Latinoamericana | Chile | Acta Literaria | Chile |
| *2008* | Sarmiento, Oscar D. | PhD Romance Languages | Chile | Anales de Literatura Chilena | Chile |
| *2009* | Cussen, Felipe | PhD Humanidades | Chile | Revista Laboratorio | Chile |
| *2010* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Ed. Universidad Alberto Hurtado. | Chile |
| *2012* | Galindo V., Oscar | PhD Filología Hispánica | Chile | Revista de Crítica Literaria Latinoamericana | EE.UU. |
| *2013* | Pérez-Orama, Luis | Curador e Historiador del Arte | Brasil | Ilustríssima, Folha de S. Paulo | Brasil |
| *2014* | MoMa | Arte Moderno | EE.UU. | Moma | EE.UU. |
| *2016* | Onell H., Roberto | PhD Literatura | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Leal, Francisco | PhD Literatura Latinoamericana | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Schumacher, Alec | PhD Letras Latinoamericanas | EE.UU. | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2018 (2014)* | Weintraub, Scott | PhD Spanish | EE.UU. | Ed. Cuarto Propio | Chile |

*Gráfico 38: Área Formación/Desempeño*




La relación entre las nacionalidades de los autores muestra nuevamente un predominio de chilenos con un 80%, seguidos de un 15% de autores exclusivamente estadounidenses y un 5% de autores latinoamericanos (no chilenos).

Si vemos el gráfico de la nacionalidad de las publicaciones (ver *Gráfico 40*) tenemos que un 85% corresponde a chilenas, seguidas de un 10% de publicaciones estadounidenses y un 5% de poblaciones latinoamericanas (no chilenas). Al relacionar ambos gráficos tenemos un predominio en ambos de autores y poblaciones chilenas que da cuenta de una obra de interés local mayoritario, incluso en el caso de las publicaciones se ve un incremento del componente local en desmedro del de centros globales. En sólo 3 casos no coincide la nacionalidad del autor con el de la población equivalente al 16% de los casos, dato que viene a confirmar que se trata de una obra cuya discusión está encapsulada en planos geopolíticos, con una clara predominancia, reiteramos, del ámbito local.

*Gráfico 39: Nacionalidad Autor*

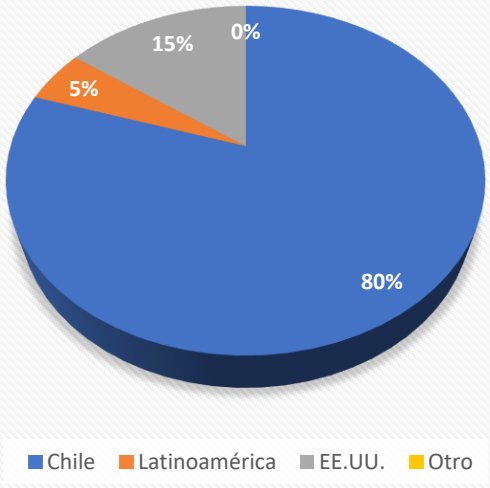
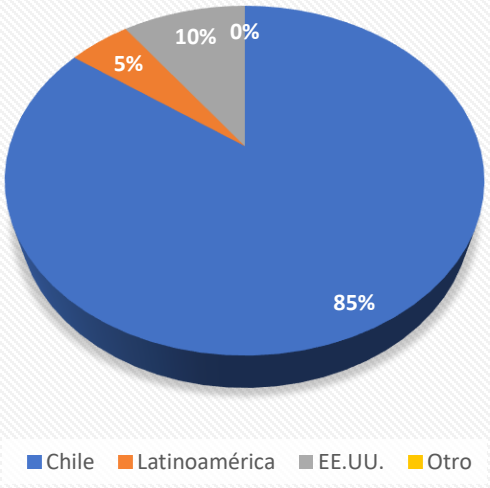
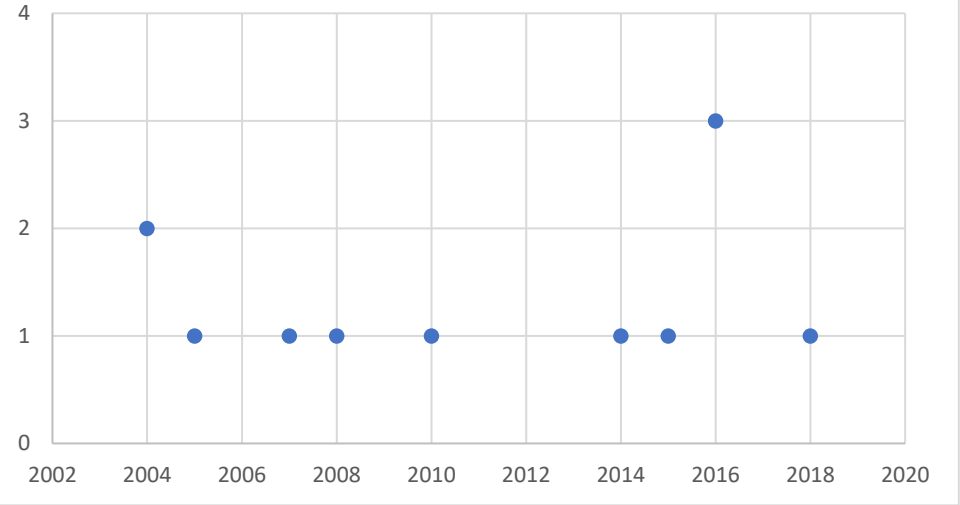



*Gráfico 40: Nacionalidad Publicación*



**Poemas del otro, 2003**

*Gráfico 41: Dispersión Publicaciones*




En cuanto a los conceptos asociados a la obra (ver *Tabla 25*) es bastante claro que es tomada por lo que en apariencia es, un poemario, de la más común y corriente forma lírica. Así, hasta 2010, es descrita bajo el rótulo de *poesía*. Sin embargo, a partir del develamiento de que *Poemas del otro*, antes que un poemario, se trataba de una operación, su conceptualización muestra un intento de ajuste que dé cuenta de la forma de la operación o sus afinidades, aun cuando éstas están inscritas en el campo de las letras.

*Tabla 25: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *2004* | Ayala, Matías | Poesía |
| *2004* | Cordua, Carla | Poesía |
| *2005* | Vásquez, Adolfo | Poesía |
| *2007* | Herrera, Juan | Poesía |
| *2008* | Sarmiento, Oscar | Poesía |
| *2010* | Ayala, Matías | Poesía |
| *2014* | Weintraub, Scott | Borges, Pessoa |
| *2015* | Llanos, Eduardo | ¿? |
| *2016* | Weintraub, Scott | Textos líricos |
| *2016* | Schumacher, Alec | Borges |
| *2016* | Gómez Olivares, Cristián | Traducción |
| *2018* | Weintraub, Scott | Proyecto conceptual |

Si observamos ahora la transformación a valores numéricos (ver *tabla 26*) y el gráfico resultante de inscripción en el tiempo (ver *Gráfico 42*) es clara la inscripción absoluta de la obra en el campo de las letras con dos momentos de indeterminación. El último es quizás el más importante porque logra enunciar que la publicación transciende su contenido y valora la operación. El problema, claro está, es que nos es imposible situar el lugar de inscripción de esta a partir de la definición de "proyecto conceptual".

*Tabla 26: Transformación numérica*

| | Campo de la literatura | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *2004* | 2 | 0 | 0 | 0 |
| *2005* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2007* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2008* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2010* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2014* | 2 | 0 | 0 | 0 |
| *2015* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2016* | 3 | 0 | 0 | 0 |
| *2018* | 0 | 0 | 0 | 1 |

*Gráfico 42: Inscripción en el Tiempo*

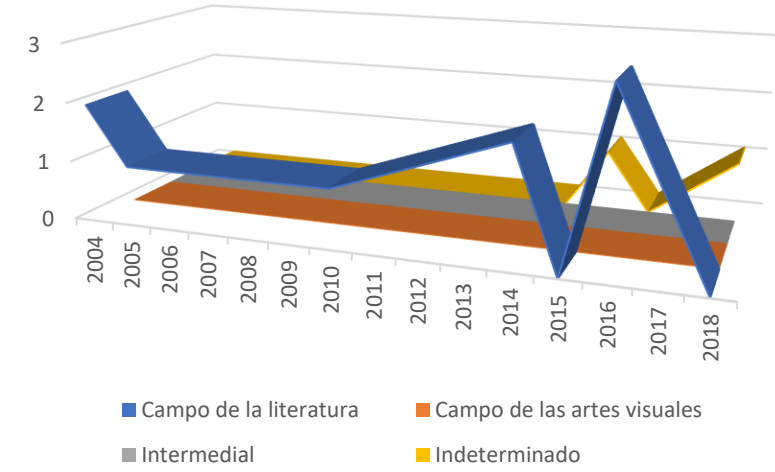
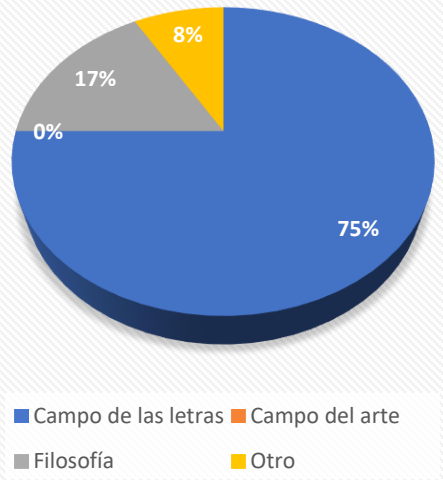



*Tabla 27: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *2004* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Revista Universitaria | Chile |
| *2004* | Cordua, Carla | PhD Filosofía | Chile | Taller de Letras | Chile |
| *2005* | Vásquez Rocca, Adolfo | PhD Filosofía | Chile | Cyber Humanitatis | Chile |
| *2007* | Herrera M., Juan | PhD Literatura Latinoamericana | Chile | Acta Literaria | Chile |
| *2008* | Sarmiento, Oscar D. | PhD Romance Languages | Chile | Anales de Literatura Chilena | Chile |
| *2010* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Ed. Universidad Alberto Hurtado. | Chile |
| *2014* | Weintraub, Scott | PhD Spanish | EE.UU. | Ed. LOM | Chile |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *2015* | Llanos Melussa, Eduardo | PhD Psicología y Educación | Chile | Guaraguao | España |
| *2016* | Weintraub, Scott | PhD Spanish | EE.UU. | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Schumacher, Alec | PhD Letras Latinoamericanas | EE.UU. | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Gómez Olivares, Cristián | Poeta y traductor | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2018 (2014)* | Weintraub, Scott | PhD Spanish | EE.UU. | Ed. Cuarto Propio | Chile |

*Gráfico 43: Área Formación/Desempeño*




Respecto del área de formación/desempeño de los autores nuevamente, como ha sido la tendencia en las obras de Martínez, la mayoría de ellos provienen o se desempeñan en el campo de las letras. En este caso el 75%, seguido de un 17% de filósofos y un caso proveniente de otra disciplina. Para esta obra habría una correspondencia entre su inscripción en el campo de las letras y la participación mayoritaria de autores provenientes del campo y, por cierto, la ausencia de autores del campo del arte visual.

Al observar la nacionalidad de los autores tenemos un 67% de ellos de nacionalidad chilena y un 33% de nacionalidad estadounidense. Cuestión que en el caso de las publicaciones aumenta para el caso de nacionalidad chilena a 92% y para las revistas de centros globales baja a 8%.

En la correlación de las nacionalidades de los autores y de las publicaciones un 58% de estas coinciden y se dan en relaciones de autor chileno publicación chilena, con un solo caso de publicación extranjera donde publica un autor chileno. En suma, se trata de una obra discutida

casi exclusivamente en publicaciones nacionales, cuestión que puede valorarse como un asunto del que participan autores internacionales que desarrollan la discusión en el ámbito chileno.

*Gráfico 44: Nacionalidad Autor*

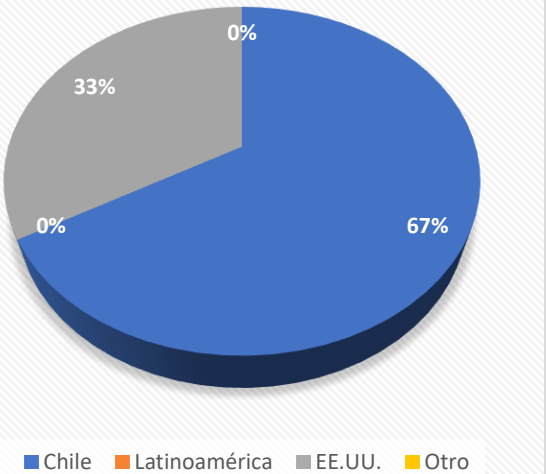
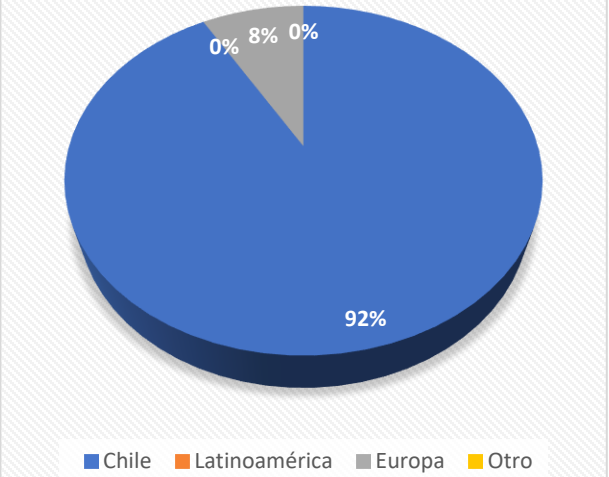
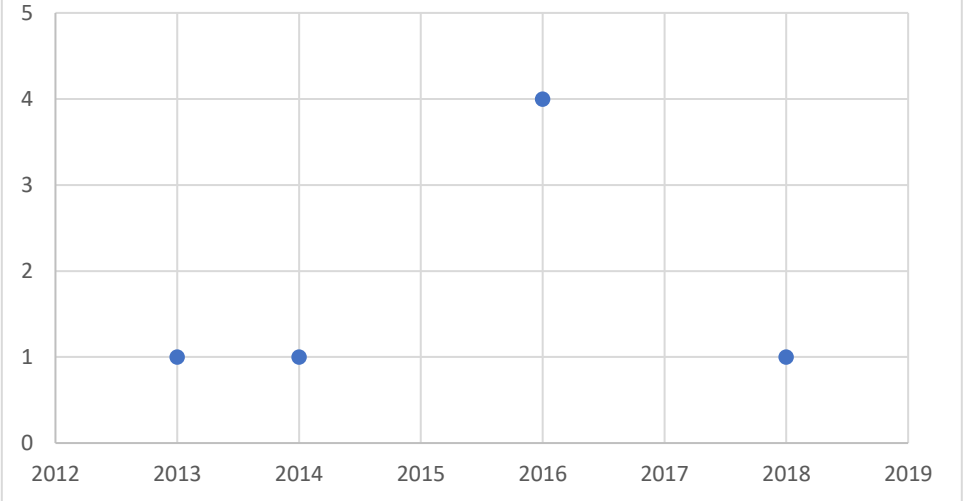



*Gráfico 45: Nacionalidad Publicación*




**El poeta anónimo (O el eterno presente de Juan Luis Martínez) (2012)**

*Gráfico 46: Dispersión Publicaciones*



Se trata de la última obra publicada de Juan Luis Martínez y a pesar de ellos tiene un número importante de tematizaciones (ver *Gráfico 46*) con marcado incremento en 2016 asociado a la publicación *Martínez Total*.

Si observamos la tabla de caracterización (ver *Tabla 28*) podemos constatar que, ya sea bajo la variante *ready-made* o collage, es una obra construida a partir de una operación de apropiación o uso de elementos ajenos a la producción de Martínez, teniendo esto repercusión en su inscripción en el campo de las artes visuales. También es importante el componente de pertenencia al campo de las letras.

*Tabla 28: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *2013* | Pérez-Orama, Luis | Poesía encontrada, ready-made |
| *2014* | MoMa | Libro de artista |
| *2016* | Cussen, Felipe | Collage, Joseph Kosuth, Susan howe, Enrique Lihn, Marcel Duchamp, Brion Gysin, John Cage, Georges Perec, Andy Warhol |
| *2016* | Weintraub, Scott | Manuscrito collage, libro de arte |
| *2016* | Ayala, Matías | Collage |
| *2016* | Gómez Olivares, Cristián | Inestabilidad del estatuto de la literatura, apropiación |
| *2018* | Weintraub, Scott | Libro-objeto, collage, libro hecho completamente de materia fotocopiada |

*Tabla 29: Transformación numérica*

| | Campo de la literatura | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *2013* | 1 | 1 | 0 | 0 |
| *2014* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2016* | 4 | 7 | 1 | 2 |
| *2018* | 0 | 2 | 0 | 1 |

*Gráfico 47: Inscripción en el Tiempo*

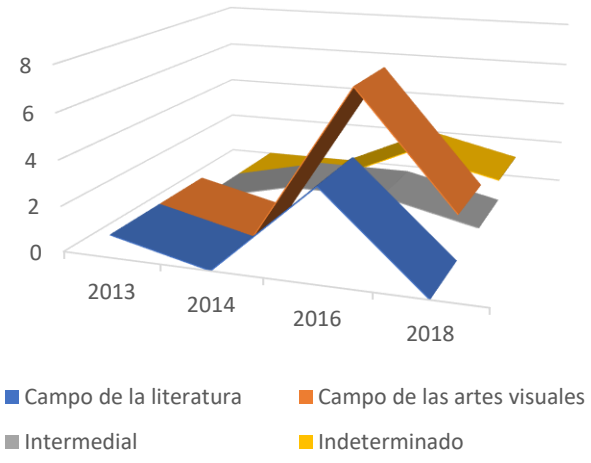


*Tabla 30: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *2013* | Pérez-Orama, Luis | Curador e Historiador del Arte | Brasil | Ilustríssima, Folha de S. Paulo | Brasil |
| *2014* | MoMa | Arte Moderno | EE.UU. | MoMa | EE.UU. |
| *2016* | Cussen, Felipe | PhD Humanidades | Chile | Estudios Filológicos UACH (1973-) | Chile |
| *2016* | Weintraub, Scott | PhD Spanish | EE.UU. | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Ayala, Matías | PhD Romance Studies | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2016* | Gómez Olivares, Cristián | Poeta, traductor y docente | Chile | Ed. Universitaria | Chile |
| *2018 (2014)* | Weintraub, Scott | PhD Spanish | EE.UU. | Ed. Cuarto Propio | Chile |

*Gráfico 48: Área Formación/Desempeño*

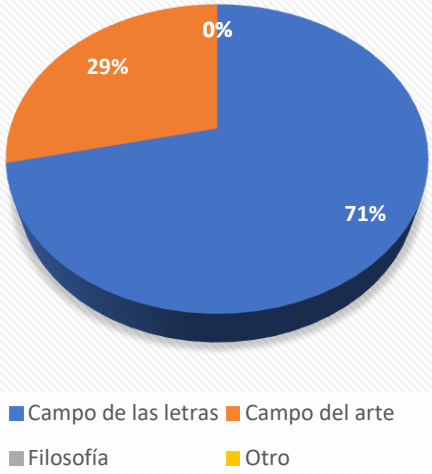
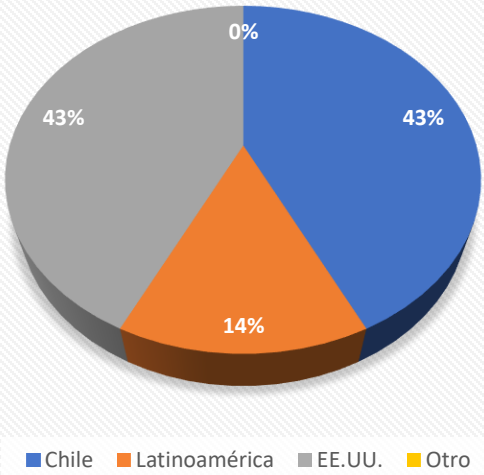



*Gráfico 49: Nacionalidad Autor*




Al observar el gráfico de formación/desempeño (ver *Gráfico 48*) y como es ya usual, se ve un predominio de autores provenientes o afines al campo de las letras con un 71% y un 29% restante proveniente o afín al campo de las artes visuales.

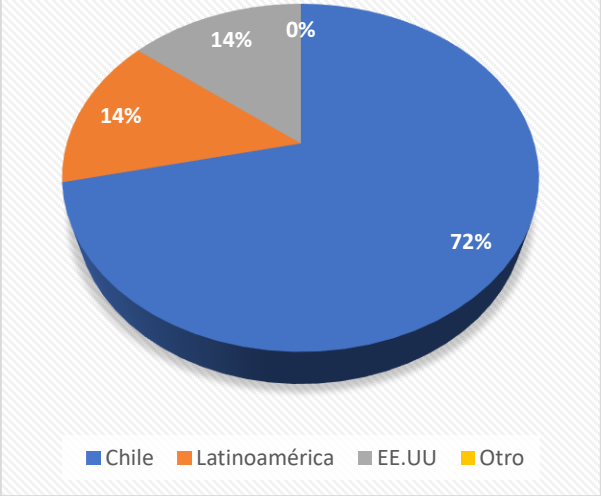
Respecto de la nacionalidad de los autores tenemos que un 43% de autores tanto chilenos como estadounidenses y un 14% de autores latinoamericanos (no chilenos). En este sentido es la obra de Martínez en que un mayor porcentaje de autores extranjeros participa y, por cierto, el mayor porcentaje de autores de centros globales, en este caso de exclusiva proveniencia estadounidense, cuestión que, por lo

demás, es una particularidad de la obra de Martínez en relación a los otros dos casos (Nicanor Parra y Raúl Zurita) de esta investigación.

En cuanto a la nacionalidad de las publicaciones tenemos que 72% de ellas son chilenas y con 14% tanto las publicaciones latinoamericanas y estadounidenses.

Nuevamente se trata de una obra que concentra su tematización en el ámbito de las publicaciones locales. Habría que puntualizar que, respecto las publicaciones extranjeras el total de éstas son de autores también extranjeros. En otras palabras, el 14% de las publicaciones latinoamericanas y estadounidenses (28% sumadas ambas) son tratadas por autores de la misma nacionalidad.

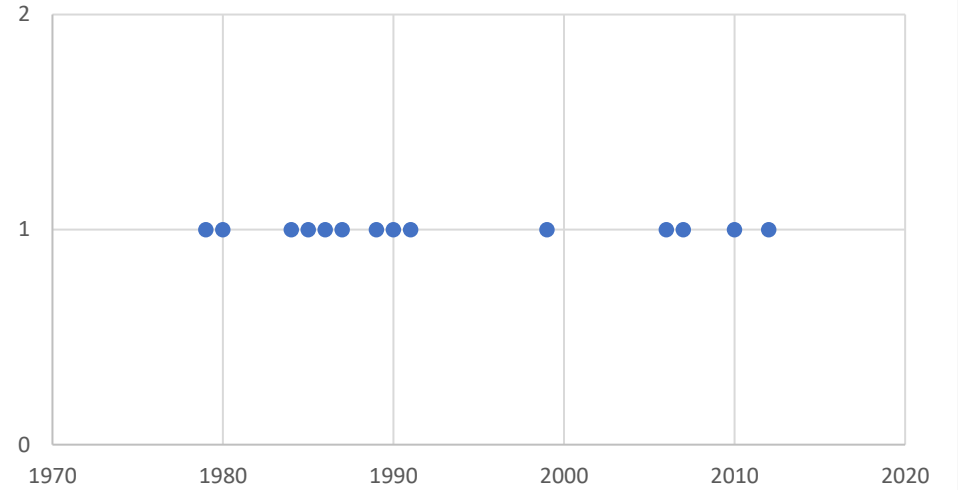
*Gráfico 50: Nacionalidad Publicación*




Finalmente nos queda señalar que es relevante la inscripción de la obra en el campo de las artes visuales a pesar de que la participación de autores provenientes de ese campo sea minoritaria (29%).

**Purgatorio (1979)**

*Gráfico 51: Dispersión Publicaciones*




Al observar la distribución de las publicaciones asociadas a *Purgatorio* (ver *Gráfico 51*) es claro que hay una concentración alrededor de la década de los 80' y luego una tímida reactivación desde mediados de la primera década de los 2000. Probablemente, respecto del primer tramo, tenga que ver con la identificación de la idea de resistencia de la obra con el contexto sociopolítico.

En los conceptos asociados a la obra destacan mayoritariamente los afines al campo de las letras, específicamente a *poesía.*

*Tabla 31: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1979* | Valente, Ignacio | Poemas. Amén rarezas carentes de valor poético |
| *1980* | Valente, Ignacio | Poesía. |
| *1984* | Oviedo, José Miguel | Atención a la portada. |
| *1985* | Rodríguez Fernández, Mario | Portada condiciona sentido de lectura |
| *1986* | Richard, Nelly | Portada performance en diálogo con actores del arte. Neovanguardia literaria |
| *1987* | Sánchez Aguilera, Osmar | Poemas-documentos (Transformación de encefalogramas en poemas) |
| *1989* | Carrasco, Iván | Expansión del repertorio de la poesía. Mallarmé |
| *1990* | Yamal, Ricardo | Poesía |
| *1991* | Campos, René A. | Poesía Concreta |

| | | |
|---|---|---|
| *1999* | Vera, Adolfo | Poesía conceptual, Juan Luis Martínez, fusión con artes plásticas |
| *2006* | Mosquera, Gerardo | Expansión el campo del arte y de la literatura |
| *2007* | Cuevas Guerrero, Carlos | Objetualización corpus textual |
| *2010* | Tarrab, Alejandro | Literatura |
| *2012* | Soros, Juan | Iconotexto (intermedial), Arte conceptual |

Al traducir los conceptos asociados a valoraciones numéricas (ver *Tabla 32*) obtenemos el gráfico de inscripción en el tiempo (ver *Gráfico 52*) en donde confirmamos la inscripción mayoritaria en el campo de las letras. Es en cualquier caso importante el componente intermedial de la obra.

*Tabla 32: Transformación numérica*

| | Campo de la literatura | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *1979* | 1 | 0 | 0 | 1 |
| *1980* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1984* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *1985* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *1986* | 1 | 0 | 1 | 0 |
| *1987* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *1989* | 2 | 0 | 0 | 0 |
| *1990* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1991* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1999* | 1 | 0 | 1 | 1 |
| *2006* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2007* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2010* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2012* | 0 | 1 | 1 | 0 |

*Gráfico 52: Inscripción en el Tiempo*

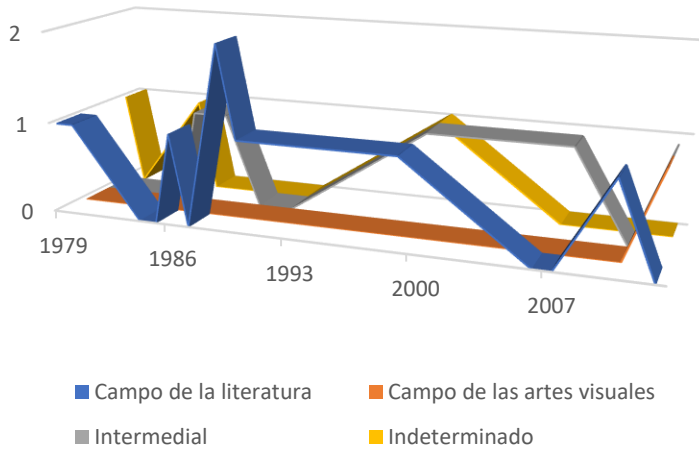
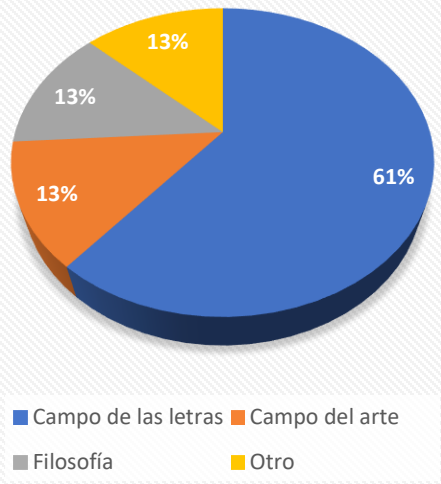



*Tabla 33: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1979* | Valente, Ignacio | Crítico Literario | Chile | El Mercurio | Chile |
| *1980* | Valente, Ignacio | Crítico Literario | Chile | El Mercurio | Chile |
| *1984* | Oviedo, José Miguel | PhD Literatura | Perú | Hispamérica, (1972-) | EE.UU. |
| *1985* | Rodríguez Fernández, Mario | Licenciado en Letras | Chile | Revistas Académicas de la Universidad de Chile | Chile |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *1986* | Richard, Nelly | Teórica cultural, crítica, ensayista | Chile | Art and Text, Melbourne | Australia |
| *1987* | Sánchez Aguilera, Osmar | PhD Literatura Hispánica | Cuba | Casa de las Américas | Cuba |
| *1989* | Carrasco, Iván | PhD Filosofía | Chile | Estudios Filológicos UACH (1973-) | Chile |
| *1990* | Yamal, Ricardo | Poeta e investigador | Chile | INTI (1974-) | EE.UU. |
| *1991* | Campos, René A. | ¿? | ¿? | La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico (1953-2009) | Puerto Rico |
| *1999* | Vera, Adolfo | PhD Filosofía | Chile | Entrevista | Chile |
| *2006* | Mosquera, Gerardo; Berríos, María | Curador, crítico, historiador y escritor independiente; Socióloga, editora, crítica de arte y curadora | Cuba/Chile | Ed. Puro Chile | Chile |
| *2007* | Cuevas Guerrero, Carlos | Pedagogía en Castellano y Filosofía, Licenciatura en Educación | Chile | Taller de Letras | Chile |
| *2010* | Tarrab, Alejandro | poeta y ensayista, PhD (c) Letras | México | Espéculo: Revista de Estudios Literarios | España |
| *2012* | Soros, Juan | Ingeniero, PhD (c) Filología | Chile | Review: Literature and Arts of the Americas | EE.UU. |

*Gráfico 53: Área Formación/Desempeño*




Al observar la composición del área de formación/desempeño de los autores (ver *Gráfico 53*) tenemos una mayoría vinculada al campo de las letras correspondiente al 61% y luego para cada una de las otras áreas tenemos un 13%, el equivalente a dos autores afines a cada una de dichas áreas.

Respecto de la nacionalidad de los autores que abordan la obra tenemos un 67% de ellos de nacionalidad chilena, seguida de un 27% de autores latinoamericanos y finalmente un 6% correspondiente al caso de René A. Campos del que no pudimos conseguir información sobre su nacionalidad.

En el caso de la composición de las nacionalidades de las publicaciones tenemos que el componente chileno baja al 50%, crece a un 27% el componente latinoamericano y con un caso de Australia equivalente al 6% el de otro.

Al cotejar la relación entre nacionalidades de los autores y de las publicaciones tenemos que sólo en 6 casos coinciden las nacionalidades, de esta forma podemos sostener que hay un cruce mayoritario de fronteras geopolíticas (57% de los casos) en la tematización de la obra.

*Gráfico 54: Nacionalidad Autor*

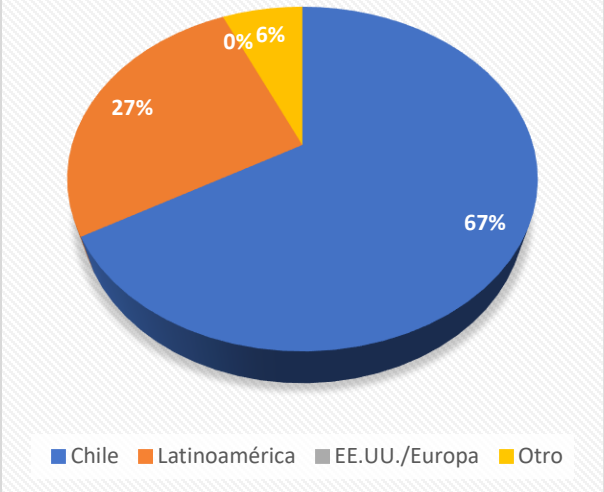
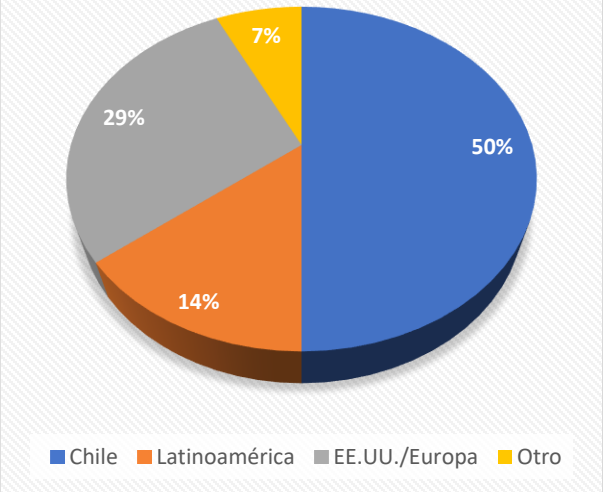
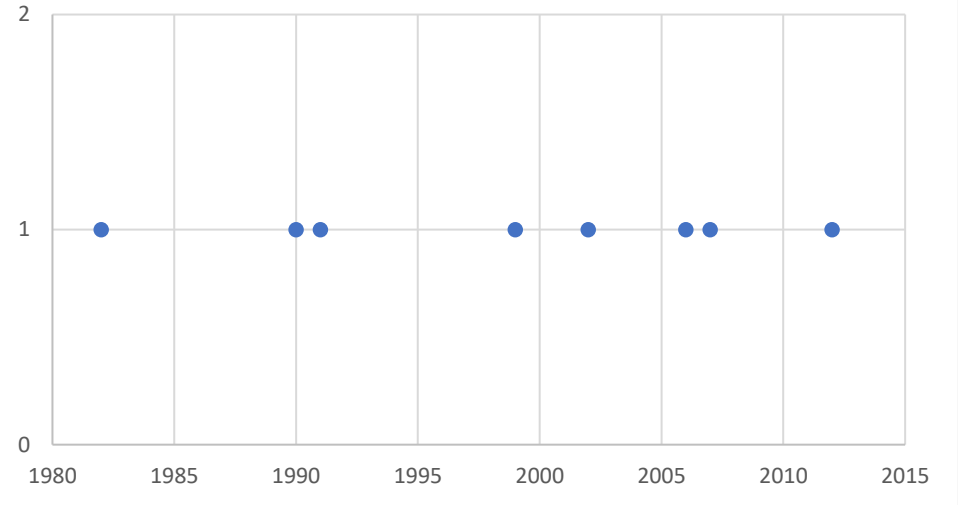



*Gráfico 55: Nacionalidad Publicación*



**Anteparaíso (1982)**

*Gráfico 56: Dispersión Publicaciones*




Anteparaíso muestra una tematización espaciada en el tiempo, regular y levemente incremental (ver *Gráfico 34*). Inicialmente sindicada en el campo de la literatura bajo la caracterización de poesía, conforme avanza el tiempo va ganando complejidad hasta ser referenciada como *Iconotexto, arte conceptual* (ver *Tabla 34*).

Si vemos ahora la transformación a valores numéricos (ver *Tabla 35*) y el gráfico de inscripción en el tiempo derivado (ver *Gráfico 57*), observamos una alternancia en la inscripción de la obra que pasa del campo de las letras hacia la intermedialidad y la indeterminación, luego retoma su posición en el campo de las letras y finalmente aparece vinculada al campo del arte y de la intermedialidad.

*Tabla 34: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1982* | Valente, Ignacio | Poesía |
| *1990* | Yamal, Ricardo | Poesía |
| *1991* | Campos, René A. | Poema-acto, poema topográfico. |
| *1999* | Vera, Adolfo | Poesía conceptual, Juan Luis Martínez, fusión con artes plásticas |
| *2002* | Cáceres Milnes, Andrés | Poesía |
| *2006* | Mosquera, Gerardo | Expansión el campo del arte y de la literatura |

| | | |
|---|---|---|
| *2007* | Cuevas Guerrero, Carlos | Objetualización corpus textual |
| *2012* | Soros, Juan | Iconotexto (intermedial). Arte conceptual |

*Tabla 35: Transformación numérica*

| | Campo de la literatura | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *1982* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1990* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1991* | 0 | 0 | 1 | 1 |
| *1999* | 1 | 0 | 1 | 1 |
| *2002* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2006* | 0 | 1 | 0 | 0 |
| *2007* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2012* | 0 | 1 | 1 | 0 |

*Gráfico 57: Inscripción en el Tiempo*

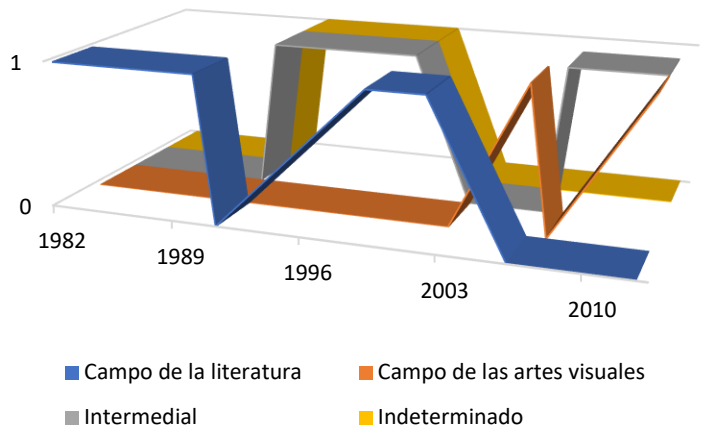
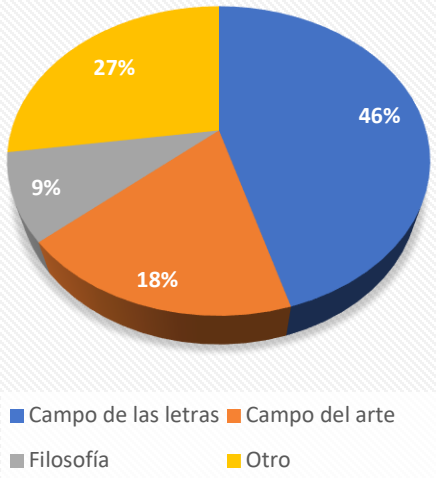



*Tabla 36: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1982* | Valente, Ignacio | Crítico Literario | Chile | El Mercurio | Chile |
| *1990* | Yamal, Ricardo | Poeta e investigador | Chile | INTI (1974-) | EE.UU. |
| *1991* | Campos, René A. | ¿? | ¿? | La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico (1953-2009) | Puerto Rico |
| *1999* | Vera, Adolfo | PhD Filosofía | Chile | Entrevista | Chile |
| *2002* | Cáceres Milnes, Andrés | PhD Literatura | Chile | Nueva Revista del Pacífico | Chile |
| *2006* | Mosquera, Gerardo; Berríos, María | Curador, crítico, historiador y escritor independiente; Socióloga, editora, crítica de arte y curadora | Cuba/Chile | Ed. Puro Chile | Chile |
| *2007* | Cuevas Guerrero, Carlos | Pedagogía en Castellano y Filosofía, Licenciatura en Educación | Chile | Taller de Letras | Chile |
| *2012* | Soros, Juan | Ingeniero, PhD (c) Filología | Chile | Review: Literature and Arts of the Americas | EE.UU. |

*Gráfico 58: Área Formación/Desempeño*

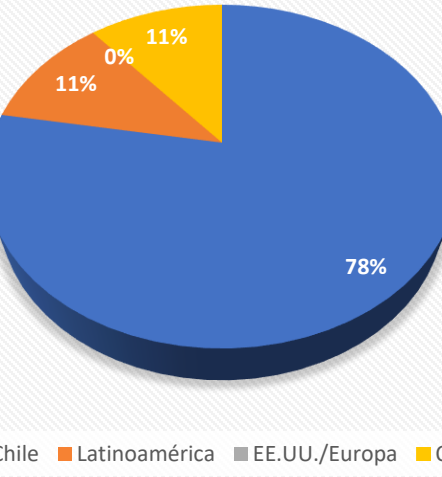



Al observar el gráfico del área de desempeño/formación (ver *Gráfico 58*), vemos que los autores afines al campo de las letras (46%) son mayoritarios pero lo más llamativo es que el segundo componente del gráfico son los autores con formación en otros campos, correspondiente al 27%, en seguidos por un 18% de los afines al campo del arte y un 9% relacionados a la filosofía.

Esta conformación inusual podría explicar el comportamiento oscilante en el tiempo de la obra en relación a su inscripción.

Respecto de la nacionalidad de los autores (ver *Gráfico 58*), tenemos que un 78% corresponde a nacionalidad chilena y con un 11% cada una de las nacionalidades latinoamericanas y otras. Hay una ausencia de autores provenientes de centros globales.

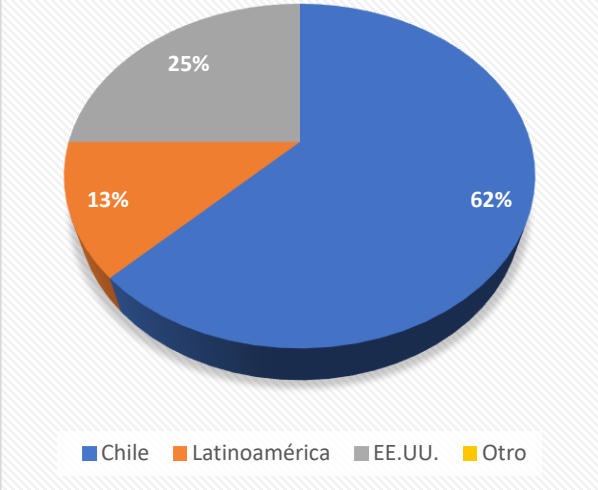
*Gráfico 59: Nacionalidad Autor*




En relación a la nacionalidad de las publicaciones (ver *Gráfico 60*), tenemos que un 62% es origen chileno, seguidas de un 22% de EE.UU. y un 13% de países latinoamericanos (distintos de Chile).

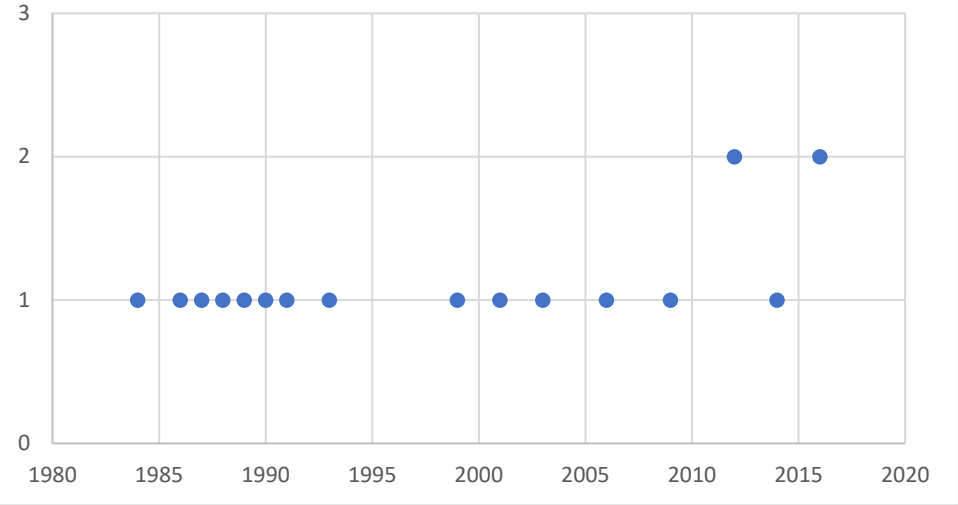
Correlacionando nacionalidad de los autores y nacionalidad de las publicaciones tenemos que un 50% de correspondencia, cuestión que resulta llamativa al haber una mayoría en ambos casos de autores y publicaciones chilenas, que pudiera conducir a una correspondencia mayor y, sin embargo, tenemos un cruce geopolítico significativo.

*Gráfico 60: Nacionalidad Publicación*



**La vida nueva (1982)**

*Gráfico 61: Dispersión Publicaciones*




La vida nueva es el objeto de la producción de Zurita que aquí analizamos más referenciado. Al observar la dispersión en el tiempo de las publiaciones asociadas (ver *Gráfico 61*), hay una concentración marcada de tematizaciones en los años inmediatamente posteriores a su realización y hasta 1993. Reaparece a finales de los 90' con tematizaciones más espaciadas cada dos o tres años y con dos momentos, al final, de hasta dos publiaciones por año (2012 y 2016).

Hay una recurrente referencia a la acción bajo la palabra poesía-poema (ver *Tabla 37*). Al transformarlo a valores numéricos (ver *Tabla 38*) y graficar su inscripción en el tiempo (ver *Gráfico 62*), se ve una participación importante del campo de las letras[59], participación apenas mayor que la de la obra en el campo de las artes visuales que toma fuerza al final de

[59] Al sumar el total de puntos en la columna del campo de las letras tenemos 13 puntos, mientras que en la columna del campo del arte son 10.

la línea temporal. Por último, aunque menor a las dos antes mencionadas, es significativa su componente intermedial (9 puntos).

*Tabla 37: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1984* | Oviedo, José Miguel | Acto efímero. "Escritura" |
| *1986* | Richard, Nelly | Extensión del formato libro. Desplazamiento. Intervención. |
| *1987* | Romero, Graciela | Poema |
| *1988* | Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan | Poema en la naturaleza. Video-arte |
| *1989* | Carrasco, Iván | Expansión repertorio poesía |
| *1990* | Yamal, Ricardo | Poesía |
| *1991* | Campos, René A. | Poema escrito en el cielo, poema-acto, poema topográfico |
| *1993* | Rowe, Wiliam | Publicidad, signos, *landscape sculptors* |
| *1999* | Vera, Adolfo | Poema, Acción de arte |
| *2001* | Pellegrini, Marcelo | Gesto extratextual |
| *2004* | *Encyclopedia of Latin American and Caribbean literature* | Poema, poesía concreta |
| *2006* | Mosquera, Gerardo | Expansión el campo del arte y de la literatura |
| *2009* | Santini, Benoît | Poesía visual, anti-poético, poesía experimental y visual, poesía acción, híbridos, land art |
| *2012* | Fabry, Geneviève | Juego semiótico y performativo |
| *2012* | Soros, Juan | Earthworks, Robert Smithson, land art |
| *2014* | Castillo, Ramón | Texto curatorial descriptivo: poema escrito con aviones |
| *2016* | Mint | Poetry-action |
| *2016* | The Pioneer | Intervención artística |

*Tabla 38: Transformación numérica*

| | Campo de la literatura | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *1984* | 1 | 0 | 0 | 1 |
| *1986* | 1 | 2 | 0 | 0 |
| *1987* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1988* | 0 | 1 | 1 | 0 |
| *1989* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1990* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *1991* | 1 | 0 | 1 | 1 |
| *1993* | 0 | 1 | 1 | 1 |
| *1999* | 1 | 1 | 0 | 0 |
| *2001* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2003* | 2 | 0 | 0 | 0 |
| *2006* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2009* | 3 | 1 | 2 | 0 |
| *2012* | 0 | 3 | 1 | 0 |
| *2014* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2016* | 0 | 1 | 1 | 0 |

*Gráfico 62: Inscripción en el Tiempo*

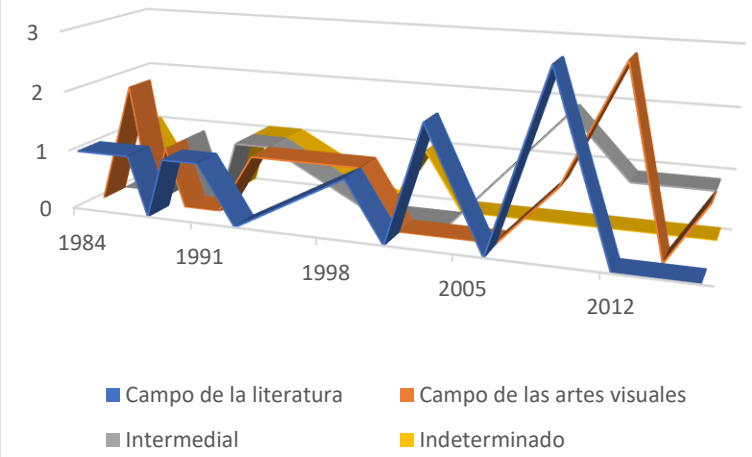
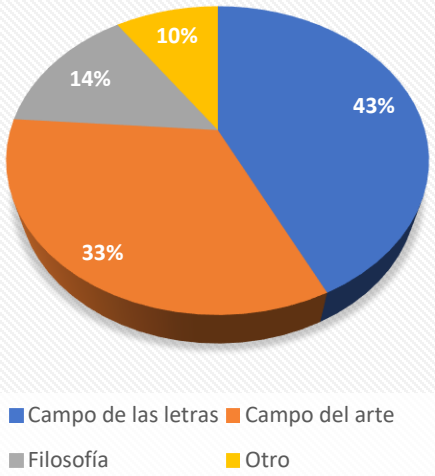


*Tabla 39: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1984* | Oviedo, José Miguel | PhD Literatura | Perú | Hispamérica, (1972-) | EE.UU. |
| *1986* | Richard, Nelly | Teórica cultural, crítica, ensayista | Chile | Art and Text, Melbourne | Australia |
| *1987* | Romero, Graciela | Asistente social, periodista y escritora chilena | Chile | Mundo Diners Club | Chile |
| *1988* | Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan | Escultor e historiador de Arte; Profesor y crítico de arte chileno | Chile | Ed. Universitarias de Valparaíso | Chile |
| *1989* | Carrasco, Iván | PhD Filosofía | Chile | Estudios Filológicos (1973-) | Chile |
| *1990* | Yamal, Ricardo | Poeta e investigador | Chile | INTI (1974 -) | EE.UU. |
| *1991* | Campos, René A. | ¿? | ¿? | La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico (1953-2009) | Puerto rico |
| *1993* | Rowe, William | PhD Filosofía | EE.UU. | IJHL: Indiana journal of Hispanic literatures (1992-1998) | EE.UU. |
| *1999* | Vera, Adolfo | PhD Filosofía | Chile | Entrevista | Chile |
| *2001* | Pellegrini, Marcelo | Ph.D. Hispanic Languages and Literatures | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970 - ) | Chile |
| *2004* | Balderston, Daniel/ Gonzalez, Mike | PhD Literatura Comparada/Historiador y crítico literario | EE.UU./UK | Ed. Routledge | EE.UU./UK |
| *2006* | Mosquera, Gerardo; Berríos, María | Curador, crítico, historiador y escritor independiente; Socióloga, editora, crítica de arte y curadora | Cuba/Chile | Ed. Puro Chile | Chile |
| *2009* | Santini, Benoît | Especialista en literatura chilena (especialmente, poesía) y latinoamericana | Francia | Revista Laboratorio | Chile |
| *2012* | Fabry, Geneviève | PhD Literatura hispanoamericana contemporánea | Francia | Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Université de Toulouse-Le Mirail) | Francia |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *2012* | Soros, Juan | Ingeniero, PhD (c) Filología | Chile | Review: Literature and Arts of the Americas | EE.UU. |
| *2014* | Castillo, Ramón | Pedagogía en Artes y Licenciado en Estética | Chile | Flora Ars+Natura | Colombia |
| *2016* | Doshi, Riddhi | Licenciada en Medios Postgrado Estética | India | Mint | India |
| *2016* | Team Viva (equipo de reporteros) | — | India | The Pioneer | India |

*Gráfico 63: Área Formación/Desempeño*




En relación al área de formación/desempeño de los autores (ver *Gráfico 63*), tenemos un 43% asociados al campo de las letras, un 33% afines al campo de las artes visuales, un 14% de la filosofía y 10% de otras disciplinas. En este sentido habría una consistencia entre la inscripción de la obra apenas superior en el campo de las letras y la predominancia de autores asociados a este campo.

Respecto de la nacionalidad de los autores (ver *Gráfico 64*), tenemos una participación mayoritaria de chilenos con el 53%, seguidos de autores provenientes de centros globales, un 11% de otras nacionalidades y finalmente un 10% de autores latinoamericanos (no chilenos).

*Gráfico 64: Nacionalidad Autor*

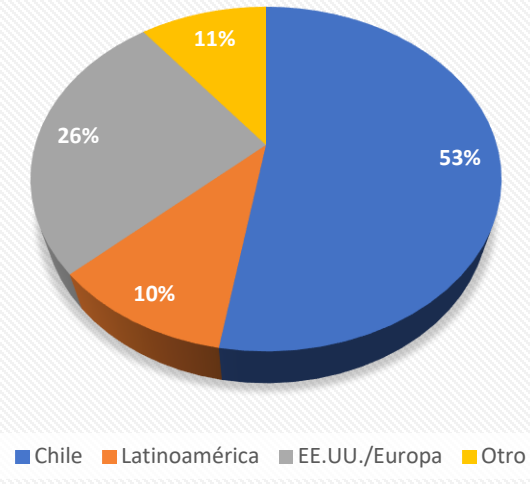
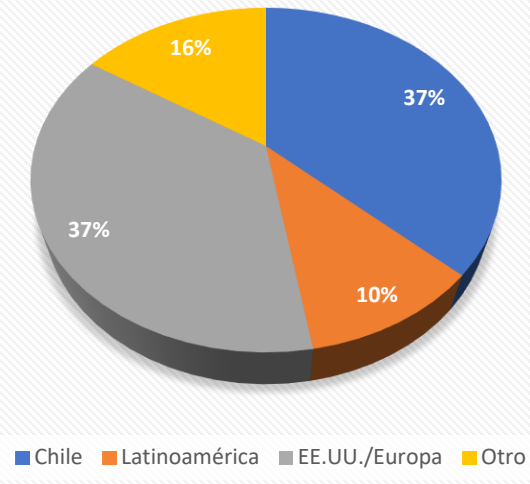



*Gráfico 65: Nacionalidad Publicación*

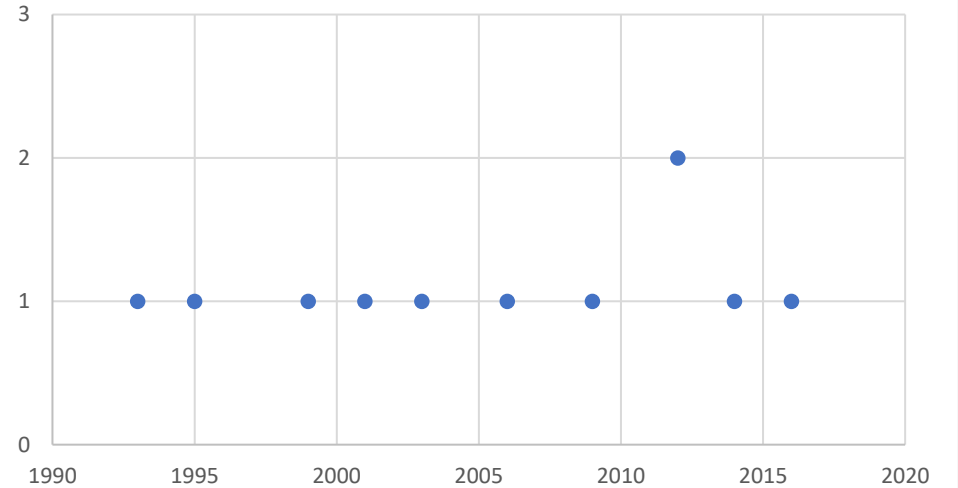



En el caso de la nacionalidad de las publicaciones se componen por un 37% de ellas chilenas y otro 37% de centros globales, seguidas por un 16% de otras nacionalidades y finalmente un 10% de latinoamericanas (no chilenas).

La coincidencia entre la nacionalidad de los autores y de las publicaciones es de un 44%. En este sentido habría un intercambio territorial significativos.

**Ni pena ni miedo (1993)**

*Gráfico 66: Dispersión Publicaciones*




Al observar la distribución en el tiempo de publicaciones asociadas a la obra (ver *Gráfico 66*), es claro un interés sostenido en el tiempo y con un episodio, en 2012, de dos publicaciones referidas a la obra.

Respecto de la caracterización de la obra (ver *Tabla 40*), el repertorio conceptual dibuja un arco entre dos polaridades marcadas. Por una parte, la categoría *poesía* indiscutiblemente en el campo de las letras y, por otra, la de *land-art* asentada en el campo de las artes visuales. Al transformar dicha tabla en la de valores numérica (ver *Tabla 41*) y graficarla para determinar su inscripción en el tiempo (ver *Gráfico 67*), vemos un patrón similar al de *La vida nueva* con momentos de inscripción en el campo de las letras, otros en el de las artes visuales y en este último caso un marcado aumento al final de la curva. Al sumar los puntos de cada columna tenemos que en el campo de las letras suma 6 puntos, mientras que en la del campo de las artes visuales suma 8 puntos. También hay una participación tanto menor pero significativa en el componente intermedial (5 puntos).

*Tabla 40: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *1993* | Rowe, Wiliam | Señal, *Landscape sculptors* |
| *1995* | Pérez Villalobos, Carlos | Land-art, graffiti |
| *1999* | Vera, Adolfo | Poema kilométrico |
| *2001* | Pellegrini, Marcelo | Gesto extratextual |
| *2004* | *Encyclopedia of Latin American and Caribbean literature* | Poema, poesía concreta |
| *2006* | Mosquera, Gerardo | Expansión el campo del arte y de la literatura |
| *2009* | Santini, Benoît | Poesía visual, anti-poético, poesía experimental y visual, poesía acción, híbridos, land-art |
| *2012* | Fabry, Geneviève | Arte |
| *2012* | Soros, Juan | Earthworks, Robert Smithson, land art |
| *2014* | Castillo, Ramón | Texto curatorial descriptivo: poema escrito con retroexcavadora |
| *2016* | The Pioneer | Intervención artística |

*Tabla 41: Transformación numérica*

| | Campo de la literatura | Campo de las artes visuales | Intermedial | Indeterminado |
|---|---|---|---|---|
| *1993* | 0 | 1 | 0 | 1 |
| *1995* | 0 | 1 | 1 | 0 |
| *1999* | 1 | 0 | 0 | 0 |
| *2001* | 0 | 0 | 0 | 1 |
| *2003* | 2 | 0 | 0 | 0 |
| *2006* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2009* | 3 | 1 | 2 | 0 |
| *2012* | 0 | 4 | 0 | 0 |
| *2014* | 0 | 0 | 1 | 0 |
| *2016* | 0 | 1 | 0 | 0 |

*Gráfico 67: Inscripción en el Tiempo*

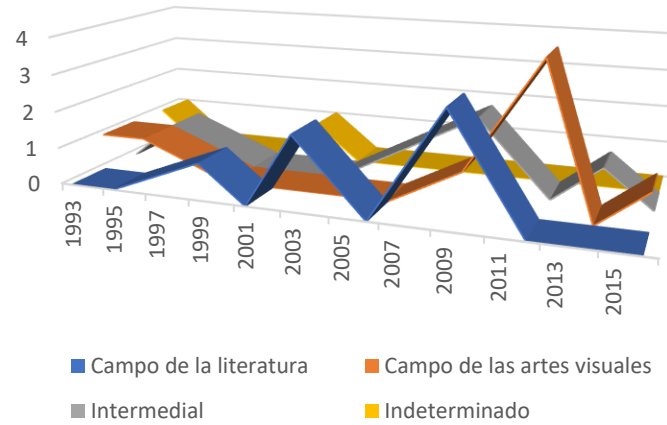



*Tabla 42: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad.*

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *1993* | Rowe, Wiliam | PhD Filosofía | EE.UU. | IJHL : Indiana journal of Hispanic literatures (1992-1998) | EE.UU. |
| *1995* | Pérez Villalobos, Carlos | PhD Literatura | Chile | La Época, “Literatura y Libros” | Chile |
| *1999* | Vera, Adolfo | PhD Filosofía | Chile | Entrevista | Chile |
| *2001* | Pellegrini, Marcelo | Ph.D. Hispanic Languages | Chile | Revista Chilena de Literatura (1970-) | Chile |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | and Literatures | | | |
| *2004* | Balderston, Daniel/ Gonzalez, Mike | PhD Literatura Comparada/Historiador y crítico literario | EE.UU./UK | Ed. Routledge | EE.UU./UK |
| *2006* | Mosquera, Gerardo; Berríos, María | Curador, crítico, historiador y escritor independiente; Socióloga, editora, crítica de arte y curadora | Cuba/Chile | Ed. Puro Chile | Chile |
| *2009* | Santini, Benoît | Especialista en literatura chilena (especialmente poesía) y latinoamericana | Francia | Revista Laboratorio | Chile |
| *2012* | Fabry, Geneviève | PhD Literatura hispanoamericana contemporánea | Francia | Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Université de Toulouse-Le Mirail) | Francia |
| *2012* | Soros, Juan | Ingeniero, PhD (c) Filología | Chile | Review: Literature and Arts of the Americas | EE.UU. |
| *2014* | Castillo, Ramón | Pedagogía en Artes y Licenciado en Estética | Chile | Flora Ars+Natura | Colombia |
| *2016* | Team Viva (equipo reporteros) | — | India | The Pioneer | India |

*Gráfico 68: Área Formación/Desempeño*

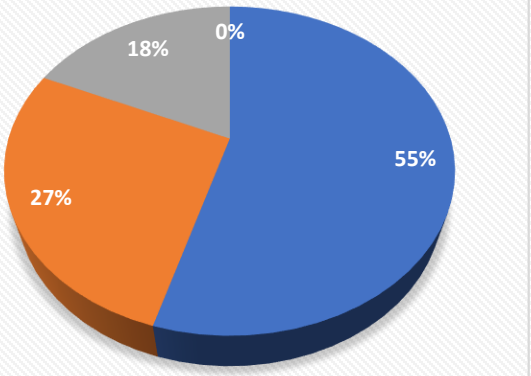
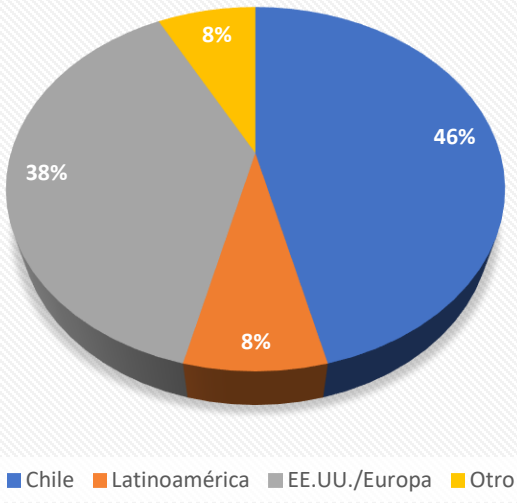



*Gráfico 69: Nacionalidad Autor*

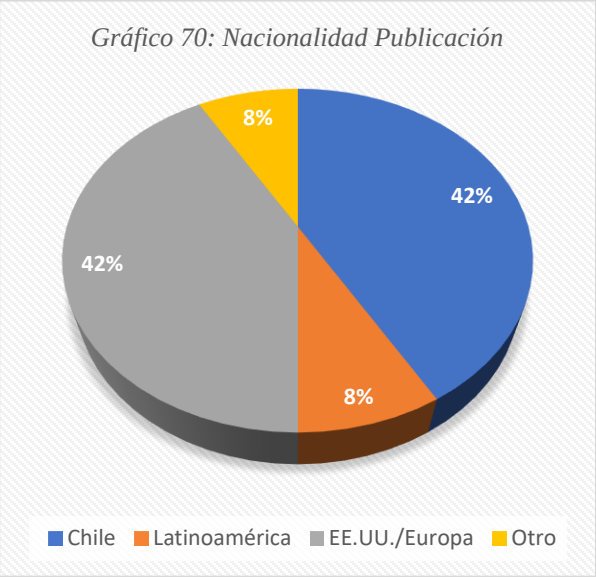



Al observar la composición de los autores en cuanto a su área de formación/desempeño (ver *Gráfico 68*) tenemos que se compone de una mayoría vinculados al campo de las letras con el 55%, seguidos de un 27% asociados al campo del arte y finalmente un 18% de filósofos. En este sentido resulta muy llamativo que, a pesar de la participación mayoritaria de autores provenientes o vinculados a las letras, el resultado de la valoración e inscripción resultante de la obra sea en el campo del arte. Si tomamos por caso *La vida nueva,* la participación de autores del campo de las letras y del campo de las artes era relativamente cercana (43% para el primero y 33% para el segundo). En este caso, en cambio, la participación de autores vinculados al campo de las letras es ostensiblemente mayor y, sin embargo, la valoración de la obra trasciende el eventual sesgo disciplinar.

Respecto de la nacionalidad de los autores (ver *Gráfico 69*), tenemos un 46% de estos de nacionalidad chilena, seguidos por un 38% provenientes de centros globales y un 8% tanto para autores latinoamericanos (no chilenos) y de otras regiones.

En el capítulo dedicado al análisis cualitativo de las publicaciones referidas a las obras de Zurita hipotetizábamos sobre el vínculo entre nacionalidad y apertura valorativa de la obra, más precisamente de considerarla perteneciente al campo de las artes por el mayor desarrollo del campo de las artes en dichos ámbitos internacionales. Para este caso no existe una correlación significativa entre nacionalidad del autor y conceptualización de la obra afín al campo de las letras o al de las artes visuales. Por último, en relación a la nacionalidad de las publicaciones tenemos un 42% de publicaciones chilenas, así como de centros globales y un 8% para publicaciones tanto latinoamericanas (no chilenas) como de otros países.

*Gráfico 70: Nacionalidad Publicación*




Al correlacionar las nacionalidades de los autores y de las publicaciones tenemos que un 75% de ellas se corresponden. Se trataría por tanto de una obra mayoritariamente discutida por autores en sus propios territorios geopolíticos.

**The Sea of Pain (2016)**

En el caso de *The Sea of pain* no tenemos un gráfico de dispersión en el tiempo de las publicaciones porque las tres que consideramos corresponden a 2016. En todas ellas coinciden categóricamente en situarlas en el campo de las artes visuales bajo la categoría de intervención (dos de ellas) o instalación (ver *Tabla 43*).

Tampoco elaboramos un gráfico de inscripción en el tiempo porque todas las publicaciones son del mismo año.

*Tabla 43: caracterización*

| *año* | Autor | Conceptos asociados |
|---|---|---|
| *2016* | The Pioneer | Intervención |
| *2016* | Artishock | Intervención |
| *2016* | Artforum | Instalación |

*Tabla 44: Autores, antecedentes, nacionalidad, publicación, nacionalidad*.

| *año* | Autor | Antecedentes | Nacionalidad | Publicación | Nacionalidad Publicación |
|---|---|---|---|---|---|
| *2016* | Team Viva (equipo reporteros) | — | India | The Pioneer | India |
| *2016* | Artishock | Revista de Arte Contemporáneo | Chile | Artishock | Chile |
| *2016* | Dhar, Jyoti | Licenciada en Medios Postgrado Estética | India | Artforum | EE.UU. |

En relación al área de formación/desempeño tenemos un equipo editorial especializado en arte contemporáneo, un grupo asociado a reportajes misceláneos y una licenciada en medios y estética. Digamos entonces que tenemos un caso dentro del campo del arte y dos cercanos a su órbita, aun cuando los hemos clasificado en la categoría *Otros* (ver *Gráfico 71*).

Respecto de la nacionalidad de los autores tenemos que 2 de los tres son de nacionalidad hindú, y el restante chileno (ver *Gráfico 72*). Por último, la nacionalidad de las publicaciones tenemos una de Chile, una de India y una de EE.UU. (ver *Gráfico 73*). De estas últimas es un hecho importante la publicación en Artforum al tratarse de una de las revistas más importante y prestigiosa de arte contemporáneo.

*Gráfico 71: Área Formación/Desempeño*

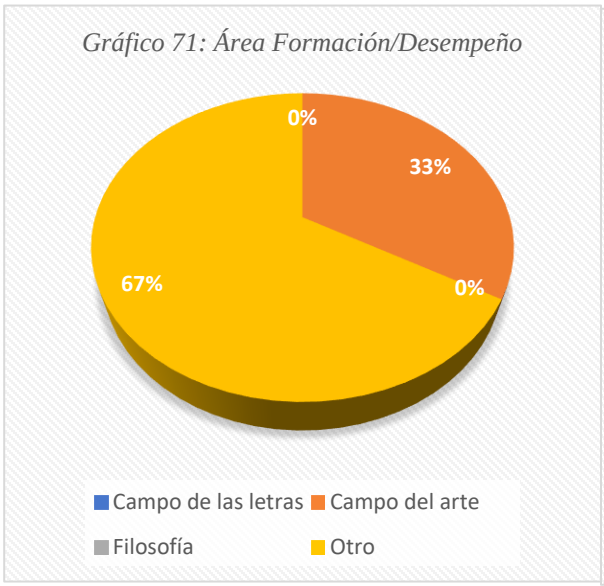



*Gráfico 72: Nacionalidad Autor*

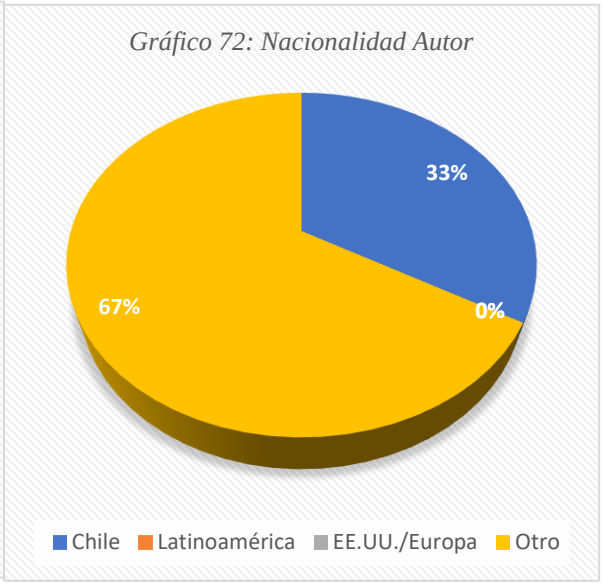
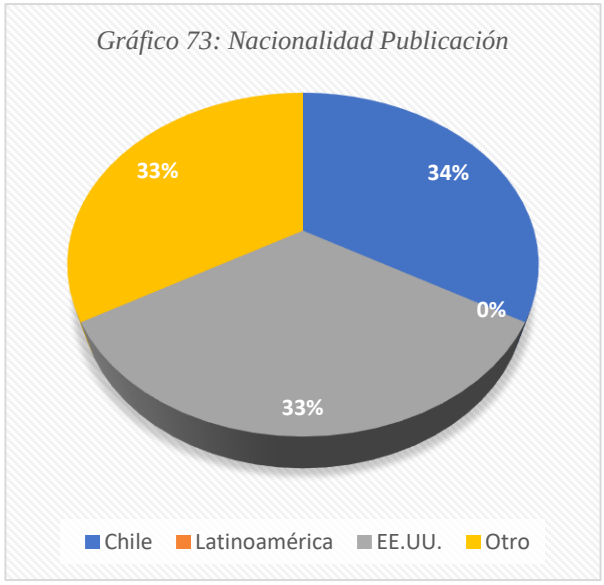



*Gráfico 73: Nacionalidad Publicación*



# VI. CONCLUSIONES, LÍMITES Y PROYECCIONES

Al inicio de nuestra investigación sosteníamos como hipótesis de trabajo que, y sintetizando:

> (1) Las obras de Parra, Martínez y Zurita se encontrarían en el campo de las letras, (1.1) resultado de la institución más temprana y robusta de este campo y (1.2) comparativamente menor institucionalización del campo del arte.
>
> (2) En Chile las vanguardias históricas habrían sido incorporadas por el campo de las letras (2.1) produciendo manifestaciones correlativas al arte norteamericano y europeo.

Tras el recorrido que hemos podido trazar durante las páginas precedentes cada una de estas afirmaciones merece un abordaje en función de ponderar y matizarlas ya que, por taxativas, nos permitían interrogar los textos en búsqueda de indicios a favor o en contra de estas intuiciones, sin embargo, el desarrollo de la investigación demostró una complejidad mayor del territorio explorado.

Comenzaremos por señalar que, dependiendo de qué obra y respecto de qué momento se interrogue, la respuesta sobre su inscripción puede cambiar significativamente.

En el caso de Nicanor Parra, y en función del análisis cuantitativo, obtuvimos los siguientes resultados de inscripción:

- El Quebrantahuesos (1952): campo del arte.
- Artefactos (1972): campo de las letras.

- Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía (1983): campo de las letras.
- Dir Poesía/Mirar poesía (1992): campo de las letras.
- Artefactos Visuales (2001-2002): campo del arte.
- Obras Públicas (2006): campo de las letras.

Pudimos determinar que para el caso de Nicanor Parra la explicación respecto de la inscripción de cada una de estas obras, en uno u otro campo, se debía fundamentalmente a la relación de proveniencia disciplinar (formación/desempeño) de los autores que participaban de la discusión de éstas. Es decir que, el factor más determinante a la hora de establecer el domicilio de una obra, para el caso de Nicanor Parra, resultó ser el sesgo disciplinar de sus interlocutores.

Aquí resulta inevitable la pregunta al modo del viejo dilema huevo/gallina ¿qué es primero, la obra, en tanto portadora de unas características afines a priori a un campo, o el interlocutor, que proyecta sobre el fenómeno-obra sus propias preconcepciones? La pregunta aquí necesariamente debería ser respondida a partir de casos particulares y sin perder de vista que, en muchos casos, resulte difícil de pesquisar. En términos generales para el caso de Parra, pudimos ver en el capítulo de análisis cualitativo la tendencia recurrente a sugerir parentescos con casos del campo del arte para luego sugerir una categoría *ad hoc*, de la que sólo Parra participaría y que podríamos englobar como *antiarte*:

*Práctica antipoética* (García, 2015), *nuevas prácticas artísticas* (Morales, 2015), *proyecto antimuseístico* (Pérez López, 2014), *antiinstalación* (Vásquez Rocca, 2012), *(Anti)instalación* (Rodríguez, 2002), *trabajos prácticos* (como categoría) (Carrasco, 1999).

A partir de lo anterior se hace necesario aportar un elemento más de complejización del caso Parra. Las categorías *ad hoc* pormenorizadas en el párrafo anterior son, en su mayoría, atribuidas a la exposición *Artefactos Visuales,* caso excepcional en la relación de correspondencia entre filiación de la obra y la de sus interlocutores. Para esta, el 64% de los autores participantes de la discusión de la obra pertenecen al campo de las letras y, sin embargo, el análisis cuantitativo de los conceptos asociados a la misma, resulta en su inscripción en el campo del arte. Así, si las categorías *ad hoc* proponen una resistencia al ingreso de la obra al campo del arte, el repertorio de conceptos asociados acreditaría su inscripción en éste.

La forma de explicar esta eventual paradoja es que, como constatamos, la recepción y conceptualización de la obra de Parra está fuertemente determinada por su propia concepción autoral. Queremos decir con esto que, cuando tuvimos oportunidad de comprobar que se reiteraba la interpretación de *Artefactos* como una *explosión del antipoema*, definición propuesta por Parra, esto daba cuenta de una trayectoria de lectura y desciframiento del proyecto *antipoético.* Es claro que es en ese marco de lectura que es interpretada su primera exposición significativa por la masividad de su recepción crítica. De ahí la proliferación de las formulaciones *ad hoc anti(+complemento)* en un intento de incorporar dichas producciones al corpus autoral parriano.

Sin embargo, habiéndose ampliado dicho proyecto, el mismo retrocede en Obras Públicas como sugerimos por dos factores: (1) el juicio adverso de Mellado y (2) la formalización de la postulación al premio Nobel, mediante la publicación de Obras Completas, que reformulan la inscripción de la segunda exposición, además del corpus extraliterario, bajo la categoría *poesía visual*.

En el caso de Juan Luis Martínez nuestro análisis cuantitativo arrojó las siguientes inscripciones para las obras aquí abordadas:

- La nueva novela (1977): campo de las letras y del arte.
- La poesía chilena (1978): campo del arte.
- Poemas del otro (2003): campo de las letras.
- El poeta anónimo (2012): campo del arte.

Si hacemos el mismo ejercicio que el que hicimos con la obra de Parra de determinar la correlación entre la proveniencia disciplinar de los autores que refieren la obra y la resultante inscripción, tenemos que para el 100% de las obras de Martínez aquí examinadas, el porcentaje de autores asociados al campo de las letras supera el 70% y, a pesar de ello, tanto *La poesía chilena* como *El poeta anónimo* se inscribirían en el campo del arte y se agregaría en una situación ambivalente *La nueva novela*.

Esta constatación es en sí misma relevante y plantea una reconfiguración del mapa del corpus martiniano. Como decíamos respecto del fenómeno en el caso de Parra, al intentar interpretar el sesgo disciplinar, aquí lo que acontece es que es convocado un importante grupo de interlocutores que necesariamente deben desplegar un repertorio más allá de la tradición del

campo de las letras para dar cuenta de obras que, formal y analíticamente, resultan desafiantes.

Por otra parte, en nuestro análisis cualitativo hay dos elementos llamativos sobre los que quisiéramos detenernos relacionados con las rutas de filiación al campo local de la producción de Martínez. Hay un importante número de referencias a Huidobro como antecedente tanto de *La nueva novela* como a *La poesía chilena*. Para la primera tenemos a Hernández (2001), Galindo (2007), Perez-Orama (2013), Suarez (2013), mientras que para la segunda a Morales (2006), Sarmiento (2008), Onell (2016). A esta última se le agrega la relación con los *Artefactos* de Nicanor Parra en Hernández (2001), Morales (2006), Galindo (2007), Sarmiento (2008). Si nos dejáramos guiar sólo por estos antecedentes tenderíamos a pensar que *La nueva novela* se encuentra más próxima a la vanguardia histórica, mientras que *La poesía chilena* es incorporada a la órbita de la antipoesía. No obstante, los elementos adicionales convocados por ambas obras, invierten la potencial inscripción derivada de la filiación local.

Para el caso de Raúl Zurita nuestro análisis cuantitativo arroja los siguientes resultados de inscripción:

- Purgatorio (1979): campo de las letras (9 puntos), con un importante componente intermedial (7 puntos).
- Anteparaíso (1982): campo de las letras e intermedial (4 puntos para cada uno).
- La vida nueva (1982): campo de las letras (13 puntos), con un importante componente del campo del arte (10 puntos).

- Ni pena ni miedo (1993): campo del arte (8 puntos), con una importante participación en el campo de las letras e intermedial (6 y 5 puntos respectivamente).
- The sea of pain (2016): campo del arte.
-

Como podemos ver en el caso de las obras de Raúl Zurita aquí pesquisadas, hay una progresión en el tiempo que las va acercando hacia el campo del arte hasta que sus dos últimas obras se inscriben en dicho campo. También son importante los subcampos que acompañan al principal, en donde lo intermedial es paulatinamente desplazado por el campo del arte.

Al evaluar el componente de sesgo disciplinar tenemos que todas las obras manifiestan una correspondencia entre su inscripción y la participación mayoritaria de autores pertenecientes al campo de inscripción con excepción de *Ni pena ni miedo.* Como en otros casos, sostenemos que esta obra exige a sus interlocutores un repertorio pertinente que necesariamente desborda los límites disciplinarios de proveniencia.

A partir de este breve recuento es claro que el primer enunciado de nuestra hipótesis de trabajo es falso, es decir, constatamos que no todas las obras se inscriben en el campo de las letras o, al menos, constatamos que, a partir de sus conceptos asociados, varias de ellas (*El Quebrantahuesos, Artefactos Visuales, La poesía chilena, El poeta anónimo, Ni pena ni miedo, The sea of pain*) participarían del campo del arte.

Al mismo tiempo podemos afirmar que la participación de actores del campo de las letras en esta investigación es abrumadoramente mayoritaria ¿podríamos aceptar esto como un

aliciente a la afirmación planteada en nuestra hipótesis de trabajo de un campo comparativamente más robusto, el de las letras, en comparación al del arte? Retomaremos esta interrogante más adelante pues es una de las potenciales líneas futuras de investigación.

Otra constatación que debemos hacer es que todas las obras aquí pesquisadas, salvo dos casos, *Chistes par~~r~~a desorientar a la ~~policía~~ poesía* y *Poemas del otro*, convocan un repertorio conceptual o de filiación perteneciente al campo de las artes[60], repertorio que, por lo demás, viene a darnos la razón, al menos parcialmente, respecto del segundo enunciado de nuestra hipótesis de trabajo. Es decir, en efecto, las obras aquí examinadas son manifestaciones correlativas al arte norteamericano y europeo, en parte.

**Problema de representación**

Sin duda estos hallazgos nos plantean un problema de representación del fenómeno en la interrelación (o no) de los campos respecto a la posición de ciertas obras. Tomaré por caso *La poesía chilena.* Esta obra, sostenemos, se inscribiría (hago énfasis en el condicional) en el campo del arte a partir de la constatación de una predominancia de conceptualizaciones o filiaciones asociados a este. No obstante, de su discusión participa un 82% de autores cuya área de formación/desempeño es el del campo de las letras. Esto implica que (A) el repertorio del campo de las letras para el caso de esta obra se expande y por tanto la obra en realidad sigue perteneciendo al campo de las letras, o que (B) los actores que, formalmente

[60] Repertorio consolidado asociado al campo del arte derivado de las obras pesquisadas durante la investigación: Acción de arte, Andy Warhol, Arte conceptual, *Assemblege*, Concept art, Constructivismo, Desplazamiento, Instalación, Intervención, John Cage, Joseph Cornell, Joseph Kosuth, Landscape sculptors, Libro de artista, Marcel Duchamp, Performance, Pop art, Collage, Dadaísmo, Earthworks, Expresionismo, Graffiti, Land art, Libro-objeto, *Objets-trouves*, *Ready-made*, Robert Smithson, Surrealismo, Tristan Tzara, video-arte.

pertenecerían al campo de las letras, participan de una discusión en el campo del arte, o que (C) la obra, siendo candidata a ingresar al campo del arte, no participa de este mientras no haya un actor perteneciente al mismo que haga su ingreso formal.

En nuestra opinión son todas las anteriores. Es decir, en efecto, el repertorio del campo de las letras se expande al considerar susceptible y pertinente de ser tematizada una obra como *La poesía chilena*. A continuación, efectivamente, al convocar un repertorio de otro campo, participan de este, habilitando a actores de aquel a discutir la relevancia o pertinencia de dicho repertorio y del objeto invocado. Pensemos en lo que acurre en este sentido con *Artefactos Visuales* y también con *Obras Públicas* en relación con Justo Pastor Mellado. En el caso de *La poesía chilena* la participación de esta en la Bienal de Sao Paulo y luego su posterior adquisición por parte del MoMa, ratifican lo que hasta antes se trataba de una potencialidad.

**Los actores**

Para el corpus de obras de los autores aquí examinados emergen un grupo de actores que juzgamos determinantes en el encuadre y eventual evolución de su inscripción asociada al campo del arte. Podríamos comenzar señalando que los tres autores, tanto Nicanor Parra, como Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, así como el devenir de las obras aquí revisadas, están íntimamente relacionados con los juicios de Ronald Kay e Ignacio Valente. El primero de regreso en Chile para 1972 y afincado en el Centro de Estudios Humanísticos; el segundo, como un actor centralísimo del campo de las letras, desde la crítica, domiciliado en el diario El Mercurio. A partir de la publicación de *Manuscritos,* con la participación de Kay, es rescatado *El Quebrantahuesos* y se presenta en sociedad las 19 páginas exclusivas de Zurita

bajo el título *Un matrimonio en el campo*. Como señalamos en el capítulo dedicado a Martínez, este estaba contemplado para el segundo número de la revista que finalmente no apareció. De esta forma queda claro que el autor ya estaba en vista de Kay, incluso antes de la publicación de *La nueva novela*. A partir de estos antecedentes podemos sostener que es Kay quien identifica un movimiento de características novedosas, no estrictamente inscrito en la tradición de la poesía chilena, en el que además resuenan ciertas señas de Fluxus, marcas asociadas a la neovanguardia y que, mediante la actualización de *El Quebrantahuesos,* le permite encuadrarlo, al poner en vista un antecedente en el campo local.

Valente, por su parte, amplifica el efecto de estos hallazgos al ingresarlos al periódico oficial, con columnas para el Zurita de *Manuscritos* y *El Quebrantahuesos* de Parra, y luego, para 1977, lo propio con *La nueva novela.* También pudimos constatar en las diversas columnas dedicadas a Zurita y Martínez el interés sostenido en el tiempo en las obras de estos autores con disímiles rendimientos.

De esta forma, a nivel institucional, vemos la interrelación entre la academia y el aparato crítico sintetizado en dos actores fundamentales en esta escena inicial que da a luz el ámbito problemático que alberga los objetos de nuestra investigación.

Este momento inicial, que reúne a nuestros autores, tomará distintos causes relativos a cada uno es estos, que no volverán a reunirse bajo una mirada de conjunto, salvo breves pasajes en un par de artículos que tuvimos oportunidad de ver en capítulos anteriores, y que, por tanto, le corresponderán a cada uno de los autores sus propios interlocutores.

En una breve digresión quisiéramos apuntar un efecto colateral de esta escena inicial en el campo del arte pues, como constatamos en el análisis de *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard, uno de los referentes en la formulación y caracterización de la *avanzada* es Raúl Zurita. Digámoslo así, el esquema de Kay, asociado luego a la amplificación de Valente le da existencia al autor Zurita —existencia por lo demás ratificada por la calidad de su obra—, quien se configura en actor relevante transformándose uno de los protagonistas del esquema de Richard.

Dicho esto, y retomando ahora el transcurso de la obra de Parra, un momento decisivo de esta está marcado por la aparición de Mellado, admirador de Kay, quien se pronuncia sobre *El Quebrantahuesos*, pero también y a continuación, sobre Artefactos Visuales. Mellado, instalado plenamente en el campo del arte en tanto curador, crítico y teórico, habilita el paso de *El Quebrantahuesos*, pero pone algunas alertas sobre las producciones de la exposición de 2001-2002 y que terminará por cerrarle definitivamente el paso con su juicio lapidario a *Obras Públicas*. Otro momento decisivo y prácticamente simultaneo, y como lo señalamos algunas líneas atrás, es la aparición de *Las Obras Completas*, ahora en forma de actor bajo los nombres propios de Niall Binns e Ignacio Echeverría, quienes recomponen el corpus total parriano y lo redirigen hacia el terreno de la poesía visual, enmarcada en el ámbito literario con miras a la postulación al Premio Nobel de Literatura.

En el caso de la trayectoria de Juan Luis Martínez, Lastra y Lihn en 1987 con *Señales de Ruta*, cumplen con lo que Kay deja inconcluso y es una primera interlocución desde la academia de su obra. Luego, durante la segunda década del siglo XXI tenemos dos actores que son definitorios en la trayectoria de la obra de Martínez. Uno es Scott Weintraub, el otro

es el MoMa. El primero, pudimos ver, acomete la problematización sistemática del corpus total con un interés sostenido en el desciframiento de la obra de Martínez y en ese giro espectacular en torno a *Poemas del otro.* El MoMa, en tanto, mediante la incorporación al acervo institucional de la obra de Martínez y, colateralmente, el efecto clasificatorio en la catalogación de su obra.

En el caso de Zurita sostenemos que su obra tiene una participación tripartita en las conceptualización de esta por Kay, Valente y Richard y que luego, curiosamente, en la trayectoria de su obra, no aparecen interlocutores de peso equivalente a los anteriores, por lo tanto el relato y conceptualización de su obra parece seguir un curso de aquilatamiento paulatino en la agregación de artículos con propuestas de lectura que particularizan los ejes trazados por los tres primeros, aspectos que en lo tocante a nuestra investigación, acercan sus obras, en algunos casos, al campo del arte.

**Límites y proyecciones de la investigación**

Quisiéramos en este punto, habiendo dejado establecido los haberes que nos deja el desarrollo de esta investigación, plantear algunas d(e)udas por saldar en el futuro que proyectan espacios de indagación en el corto, mediano y largo plazo después de esta investigación.

Lo primero es señalar que cuando formulamos un posible corpus bibliográfico por revisar propusimos abarcar textos académicos, críticos en medios o publicaciones de no ficción (ensayísticas y/o críticas) que hicieran alusión a las obras que considerábamos *problemáticas* desde el punto de vista de su inscripción. Con esta directriz recolectamos la bibliografía aquí revisada que, tras sistematizar su revisión y extraer los fragmentos más relevantes en relación

a nuestro derrotero, constatamos lo que señalábamos anteriormente y sobre lo que prometíamos volver, y es la abrumadora predominancia de textos académicos de autores del campo de las letras. Nos preguntábamos si esto daba cuenta de forma sintomática de la fortaleza comparativa de este campo en relación al de las artes. Tenemos que decir que no es claro, y tendríamos que recurrir a otras hipótesis para explicar este hecho. Podría tratarse de un fenómeno más general asociado al *habitus* de ambos campos, en el que en el de las letras un aspecto de su qué hacer se desarrolla en las publicaciones académicas y la discusión en ese ámbito mientras que, en el campo del arte, el texto académico no sería parte importante del repertorio del campo. Aquí cabe preguntarse entonces ¿dónde están los textos críticos en arte en general y en Chile en particular? para luego pesquisar el volumen de publicaciones y los lugares más importantes de publicación del campo. Otra hipótesis es que, existiendo publicaciones académicas en volumen e importancia equivalente en ambos campos, los objetos aquí estudiados simplemente resultan impertinentes, por motivos a interrogar, al campo del arte. En este sentido se muestra un límite de nuestra investigación que, como tal, señala un territorio por explorar para completar la comprensión de los campos en relación.

Por otra parte, tenemos la pregunta respecto de la composición de los actores en torno a los objetos estudiados y la configuración de campo. Pudimos levantar la información de las nacionalidades y formación de los autores y, además, esbozamos cierta preponderancia en relación al movimiento de los objetos estudiados. Sin embargo, aún queda por proponer un esquema que profundice en las interrelaciones entre dichos autores y una propuesta de interpretación que los sitúe territorialmente, o no, e, indirectamente, posicione las obras. Quiero decir con esto que no tenemos, por ahora, una hipótesis interpretativa para casos en que los autores mayoritarios relacionados con ciertas obras son de nacionalidades no

chilenas. Es decir, ¿dónde situar una obra chilena discutida sólo por interlocutores extranjeros? ¿participa la obra del campo chileno? ¿participan los interlocutores del campo chileno? ¿participa la obra de un campo extranjero? Por ahora no tenemos una metodología y menos una respuesta para alguna de estas preguntas.

Por último, está el ámbito de las publicaciones que, según su naturaleza, merece un estudio más acabado y parece en sí misma una investigación complementaria pero distinta. Formulamos algunos rudimentos para calificar la relación entre autores y revistas a partir de la nacionalidad de ambos y sostuvimos al menos dos formas de relación. Una que denominamos *encerrada en sus espacios geopolíticos* que no es más que una forma de señalar la correspondencia entre nacionalidades o ámbitos geopolíticos de autores y publicaciones y otra que denominamos de *cruces geopolíticos* y que describe la otra posible relación de autores y publicaciones de distintos ámbitos geopolíticos. Respecto de este planteamiento descriptivo no estamos del todo seguros de sus implicancias.

Es posible que esta relación, entre nacionalidad de autores y publicaciones, nos pueda entregar aspectos idiosincráticos o ideológicos de los territorios geopolíticos, pero por ahora no contamos con un método para interrogarlos y antes que eso, tampoco tenemos una pregunta que oriente esta búsqueda más que la genérica antes formulada como hipótesis ¿existe algún componente identitario, idiosincrático o ideológico asociado al territorio de las publicaciones? Está por verse.

## Bibliografía


Ajens, A. (2001). La interrupción - del relato en La Poesía Chilena. En S. Fariña, & E. Hernández, *Martínez: Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (págs. 7-14). Santiago: Intemperie.

Alcides Jofré, M. (abril de 1973). El tahúr de la baraja postal. *La Quinta Rueda*(5), 7-8. Recuperado el 2 de mayo de 2021, de http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:71629

Alonso, M. N., Rodríguez, M., & Triviño, G. (1996). Algunos rasgos de la poesía chilena actual. *Repertorio Americano*, 51-58.

Anderson, D. G. (2017). Haunting the lyric voice in Raúl Zurita's Anteparaíso. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 461-466). Poitiers: CRLA-Archivos.

Arán, L. (1984). Los artefactos o la desacralización de la tarjeta postal: la explosión del libro. *Documentos Lingüísticos y Literarios UACh*(10), 7-16.

Artishock. (29 de Diciembre de 2016). Raúl Zurita destaca en la Bienal de India con «SEA OF PAIN». *Artishock*. Recuperado el 2020 de Agosto de 6 , de https://artishockrevista.com/2016/12/29/raul-zurita-destaca-la-bienal-india-sea-of-pain

Ayala, M. (2004). Inédito, lírico y catastrófico. *Revista Universitaria*, 79. Obtenido de http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:264587

Ayala, M. (2007). En torno a un libro inclasificable. *Antítesis*, 20-24. Obtenido de http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-323298.html

Ayala, M. (2010). *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez.* Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

Ayala, M. (2016). El collage y la serie en la obra de Juan Luis Matínez. En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 309-319). Santiago: Universitaria.

Balderston, D., & Gonzalez, M. (2004). *Encyclopedia of Latin Marican ans Caribbean literature, 1900-2003.* (D. Balderston, & M. Gonzales, Edits.) Nueva York: Routledge.

Balmes, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales.* Santiago: Frontera Sur.

Becker, H. (2006). Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations. En R. Faulkner, & B. Kirschenblatt-Gimblett (Edits.), *The work istself* (págs. 21-31). Londres: University of Chicago Press.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Bianchi, S. (2019). *La memoria: modelo para armar.* Santiago: Alquimia.

Binns, N. (2000). *Nicanor Parra.* Madrid: Eneida.

Binns, N. (2010). *Parra y sus personajes.* Recuperado el 4 de junio de 2021, de Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/acerca/binns.htm

Binns, N. (2014). ¿Por qué ecopoesía? VVAA, ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. Coloquio internacional de escritores y académicos (Santiago, Ministerio de educación, 2002: 59-73). En N. Binns, *Nicanor Parra o el arte de la demolición* (págs. 160-180). Valparaíso: UV.

Binns, N. (2014). Diez razones para leer a Nicanor Parra. En N. Binns, *Nicanor Parra o el arte de la demolición* (págs. 181-185). Valparaiso: UV.

Binns, N. (2014). Un vals en un montón de escombros. Para entre la modernidad y la post modernidad. En N. Binns, *Nicanor Parra o el arte de la demolición* (págs. 73-139). Valparaiso: UV.

Binns, N., & Echeverría, I. (Edits.). (2006). *Nicanor Parra: Obras completas & algo + (1935-1972).* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Binns, N., & Echeverría, I. (Edits.). (2011). *Nicanor Parra: Obras completas & algo + (1975-2006).* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Bolognese, C. (diciembre de 2010). Roberto Bolaño y Raúl Zurita: Referencias cruzadas. *Anales de Literatura Chilena*(14), 259-272.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2016). *Cuestiones de sociología.* Madrid: Akal.

Brito, E. (1994). *Campos Minados (Literatura post-golpe en Chile).* Santiago: Cuarto Propio.

Cáceres Milnes, A. (2014). Una lectura de El Gran Vidrio de Marcel Duchamp y La Nueva Novela de Juan Luis Martínez como articulación meta-poética y auto-reflexiva. *Aisthesis*(55), 97-115.

Cáceres Milnes, A. (2017). El concepto del juego como construcción del mural poético en Anteparaíso de Raúl Zurita. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 544-549). Poitiers: CRLA-Archivos.

Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano.* Buenos Aires, Montevideo: HUM - CCE - CCEBA.

Campos, R. A. (2017). El poema concreto en la obra de Raúl Zurita: algunas observaciones. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 482-491). Poitiers: CRLA-Archivos.

Carrasco Muñoz, I. (abril de 1989). Poesía chilena de la última década (1977-1987). *Revista Chilena de Literatura*(33), 31-46.

Carrasco, I. (1983). Nicanor Parra, Chistes para desorientar a la poesía. *Estudios Filológicos*(18), 99-101.

Carrasco, I. (abril de 1989). Poesía chilena de la última década (1977-1987. *Revista Chilena de Literatura*(33), 31-46.

Carrasco, I. (1999). *Para leer a Nicanor Parra.* Santiago: Cuarto Propio.

Carrasco, I. (2017). El proyecto poético de Raúl Zurita. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 454-461). Poitiers: CRLA-Archivos.

Castillo, R. (13 de Noviembre de 2014). Raúl Zurita: escritura material, legible e ilegible. *El Mostrador*. Recuperado el 9 de Julio de 2020, de https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/11/13/raul-zurita-escritura-material-legible-e-ilegible/

Cordua, C. (2001). *Ideas y ocurrencias.* Santiago: RIL.

Cordua, C. (2001). J. L. Martínez: Bloqueo lírico y desbloqueo . En S. Fariña, & E. Hernandez, *Martínez: Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (págs. 21-26). Santiago: Intemperie.

Cordua, C. (noviembre de 2004). Poemas del otro. *Taller de Letras*(35), 273-276.

Crespo Martín, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 9-26.

Cuevas Guerrero, C. (2007). ¿Raúl Zurita en el centro del canon de la poesía chilena del siglo XXI? *Taller de Letras*(41), 121-129.

Cuneo, B. (2019). La imagen, una pasión. Conversación entre Ronald Kay y Bruno Cuneo. En A. Soto, & F. Vega, *Tentativas sobre Ronald Kay* (págs. 179-210). Santiago: Cuarto Propio.

Cussen, F. (2009). El constructor de cajitas. *Revista Laboratorio*(0). Recuperado el 9 de febrero de 2018, de http://www.revistalaboratorio.cl/2009/04/el-constructor-de-cajitas/

Cussen, F. (2016). De la fotocopia al pdf: Juan Luis Martínez y Tan Lin. *Estudio Filológicos*(57), 25-41.

Danto, A. C. (2003). *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica.* Madrid: Akal.

de Costa, R. (julio-diciembre de 1994). Convergencias/Divergencias: Brossa/Parra. *Iberoamericana, LX*(168-169), 785-793. Recuperado el 2 de 6 de 2021, de http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6436

de los Ríos, V. (2009). La fotografía como clave de lectura de La nueva novela. *Estudios Filológicos*(44), 53-65.

de Nordenflycht, J. (2001). *El gran solipsismo. Juan Luis Martínez. Obra visual.* Valparaíso : Puntángeles.

Dhar, J. (Marzo de 2017). the Kochi-Muziris Biennale. *Artforum International, 55*(7).

Dickie, G. (2005). *El círculo del arte : una teoría del arte.* Buenos Aires: Paidós.

Diez, C., Durá, C., Rico, A., & Matta, S. (2002). Justificaicón teórica. En C. Parra, H. Edwards, & M. Cortes Monroy, *Parra, Artefactos Visuales* (págs. 14-16). Concepción: Universiadad de Concepción.

Doshi, R. (24 de Diciembre de 2016). Riddhi Doshi. *Mint*. Recuperado el 2021 de Julio de 6, de https://www.livemint.com/Leisure/HVxDfCwDlBALEa2FncB4OM/If-poetry-ends-the-dream-is-dead.html

Drucker, J. (2004). *The Century of Artists' Books.* Nueva York: Granary Books.

Duchamp, M. (2019). El proceso creativo. En M. Duchamp, *Escritos* (J. Jiménez, Trad., págs. 234-236). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Echeverría, I. (2014). Voy & Vuelvo: Las "Obras Públicas" de Nicanor Parra. En UDP, *Voy & Vuelvo* (pág. 9). Santiago: UDP.

El Mostrador. (24 de Febrero de 2016). Raúl Zurita y Lotty Rosenfeld serán parte en feria de arte contemporáneo ARCO de Madrid. *El Mostrador*. Recuperado el 2020 de Marzo de 3, de https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/02/24/raul-zurita-y-lotty-rosenfeld-seran-parte-en-feria-de-arte-contemporaneo-arco-de-madrid/

Espinoza Orellana, M. (1998). La acción innovadora de Juan Luis Martínez. *INTI*(48), 87-91.

Even-Zohar, I. (1999). Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas. En M. I. Santos, *Teoría de los polisistemas* (págs. 23-52). Madrid: Arco/Libros.

Fabry, G. (2017). Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 605-617). Poitiers: CRLA-Archivos.

Fernándes Biggs, B., & Rioseco, M. (2016). *Martínez Total.* Santiago: Universitaria.

Fernández Biggs, B. (2017). Recuerdos de la primera edición de La Vida Nueva. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 618-623). Poitiers: CRLA-Archivos.

Galaz, G., & Ivelic, M. (1988). *Chile, arte actual.* Valparaíso: Universitarias de Valparaíso.

Galende, F. (2007). *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60´s a los 80´s).* Santiago: Arcis/Cuarto Propio.
Galende, F. (2019). *Filtraciones.* Santiago: Alquimia .
Galindo V, O. (2007). Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena. *Estudios filológicos*(42), 109-121.
Galindo V., Ó. (2000). El alfabestiario universal de La nueva novela de Juan Luis Martínez. *Revista Chilena de Literatura*(57), 21-40.
Galindo V., Ó. (Septiembre de 2007). Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena. *Estudios Filológicos*(42), 109-121.
Galindo V., Ó. (2012). Áreas verdes de la realidad: Marínez y Zurita en el contetxo de la poesía neovangusrdista hispanoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*(76), 361-380.
Galindo V., Ó. (2017). Raúl Zurita. Transcripción testimonial en La Vida Nueva. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 550-556). Poitiers: CRLA-Archivos.
García Moreno, L. (2006). El texto en ruinas. La política del reciclaje en "La nueva novela" de Juan Luis Martínez. *Revista Iberoamericana*(215-216), 433-448.
García, P. (Noviembre de 2015). Escenas de lenguaje en la obra de Nicanor Parra. *Revista Chilena de Literatura*(91), 71-90.
Gómez Olivares, C. (2016). Martínez, la traducción, Duchamp y la poesía conceptual. En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 339-350). Santiago: Universitaria.
Gottlieb, M. (abril de 1974). Del antipoema al artefacto al...: La trayectoria poética de Nicanor Parra. *Hispamérica*, 21-38. Obtenido de https://www.jstor.org/stable/20541192
Gottlieb, M. (2009). La evolución de la antipoesía: un siglo, un milenio más tarde. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*(21). Obtenido de https://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v21/gottlieb.htm
Hernández Hernández, P. (2012). *Imágen-palabra: Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas.* Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
Hernández, E. (2001). Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de Juan Luis Martínez (primer apunte). En S. Fariña, & E. Hernández, *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (págs. 34-38). Santiago: Intemperie.
Herrera M., J. (2007). La nueva novela de Jua Lusi Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera. *Acta Literaria*(35), 9-27.
Jackson, S. (1996). Juan Luis Martínez: The Novelist of Non-Existence. *Confluencia, 12*(1), 134-140.
Kay, R. (1975). rewriting. (R. Kay, Ed.) *Manuscritos*, 25-32. Recuperado el 2 de 6 de 2021, de http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:85999
Kirkpatrick, G. (1999). Desapariciones y ausencias en "La Nueva Novela" de Juan Luis Martínez. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*(50), 225-234. Recuperado el 18 de junio de 2021
Kosick, R. (2017). Assembling La nueva novela: Juan Luis Martínez and a Material Poetics of Relation. *Latin American research Review*(52), 854-873.
Labraña, M. (2016). Objetos visuales de Juan Luis Martínez: Atisbos de lectura. En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 297-308). Santiago: Universitaria.

Lastra, P., & Lihn, E. (1987). *Señales de ruta.* Valparaíso: Ediciones Archivo.
Leal, F. (2016). Ficha de lectura: La poesía chilena de Juan Luis Martínez, en sus pocos objetos. En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 139-149). Santiago: Universitaria.
Lihn, E. (1997). *El circo en llamas.* Santiago: LOM.
Llanos Melussa, E. (2015). Martínez o lecciones de un maestro involuntario. *Guaraguao*(50), 9-23.
Manuela, R. R., María, D. l., Rodríguez Camelo, L., & Rozo García, H. (2017). El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura. *Revista Encuentros, Universidad Autónoma del Caribe, 15-01*, 77-89.
Margarit, L. (2016). La nueva novela: una serie de planos en ruinas. En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 37-48). Santiago: Universitaria.
Marx, C. (2003). *El 18 brumario de Luis Bonaparte.* Madrid: Fundación Federico Engels .
Mattelart, A., & Neveu, É. (2004). *Introducción a los estudios culturales.* Barcelona: Paidós.
Mellado, J. P. (25 de abril de 2001). *Los Trabajos Prácticos de Nicanor Parra.* Obtenido de Justo Pastor Mellado: http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2001/20010425.htm#nicanorparra01
Mellado, J. P. (2005). Diagrama de constructividad editorial en Ronald Kay. En M. N. Artes, *Gabinete de lectura : artes visuales chilenas contemporáneas 1971/2005* (págs. 85-94). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes; Universidad de Playa Ancha.
Mellado, J. P. (3 de septiembre de 2006). El refrito de Parra. *El Mercurio*, pág. E11.
Mereles Olivera, S. (2002). *Cumbres poéticas Latinoamericanas: Nicanor Parra y Ernesto Cardenal.* Nueva York: Peter Lang.
Merino, R. (1998). La pequeña casa del autor. *La Academia Imaginaria*, 3-5.
Moga, E. (enero de 2012). Poeta reactivo. *Letras Libres*, 66-67. Obtenido de https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/0157-libros01.pdf
Montes, H. (1986). Poets of Chile. A Bilingual Anthology (1965-1985) by Steven F. White. *Revista Chilena de Literatura*, 237.
Morales, A. (Noviembre de 2006). La poesía chilena de Juan Luis Martínez. *Revista Chilena de Literatura*(69), 107-112.
Morales, L. (13 de junio de 2012). Nicanor Parra: el proyecto antipoetico. *Anales de Literartura Chilena*(17), 147-167.
Morales, L. (noviembre de 2015). Subversión y espectáculo: La antipoesía de Nicanor Parra. *Revista Chilena de Litareatura*(91), 35-50.
Mosquera, G., & Berríos, M. (2006). *Copiar el edén.* Santiago: Puro Chile.
Nieves Alonso, M., Rodríguez, M., & Triviños, G. (1996). Algunos rasgos de la poesía chilena actual. *Repertorio Americano*, 51-58.
Onell H., R. (2016). ¿Cómo leer La poesía chilena? En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 123-137). Santiago: Universitaria.
Oviedo, J. M. (2017). Zurita, un "raro" en la poesía chilena. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 399-404). Poitiers: CRLA-Archivos.
Parra, C., Edwards, H., & Cortes Monroy, M. (2002). *Parra, Artefactos Visuales.* Concepción: Pinacoteca, Universidad de Concepción.

Pellegrini, M. (2017). Poesía en / de transición: Raúl Zurita y La Vida Nueva. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 524-543). Poitiers: CRLA-Archivos.

Pérez Amador Adam, A. (1997). Reviewed Work(s): The critical poem. Borges, Paz, and other language-centered poets in Latin America by Thorpe Running. *Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia, 4*(3), 96-98.

Pérez López, M. Á. (2014). Parra el semionauta (Itinerarios en la paisaje de los signos). *Atenea*, 41-55.

Pérez Villalobos, C. (2017). La Vida Nueva. Raúl Zurita (Editorial Universitaria, 1994). En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 385-393). Poitiers: CRLA-Archivos.

Pérez-Orama, L. (20 de Enero de 2013). *O eterno retorno de Juan Luis Martínez*. Recuperado el 19 de Septiembre de 2020, de Folha de S. Paulo: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/01/1217250-o-eterno-retorno-de-juan-luis-martinez.shtml

Polanco Salinas, J. (Agosto de 2015). Umbral: ingreso a La nueva novela de Juan Luis Martínez. *TRANS- [En línea]*. doi:https://doi.org/10.4000/trans.1165

Polo Pujadas, M. (2011). El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de la Documentación, 14*(1), 1-26. Obtenido de https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151

Puro Chile. (11 de febrero de 1973). Los artefactos de Nicanor Parra. *Puro Chile*, pág. 7. Recuperado el 2 de junio de 2021, de http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-235125.html

Richard, N. (2014). *Márgenes e Instituciones.* Santiago: Metales Pesados.

Rioseco, M. (Julio-Diciembre de 2010). La poétia matemática de Juan Luis Martínez. *Revista Iberoamericana, LXXVI*(232-233), 855-874.

Roa de la Carrera, C. (abril de 1992). Negación e Hibridación en Coplas D Navidad de Nicanor Parra. *Revista Chilena de Literatura*(39), 63-73. Recuperado el 30 de 10 de 2020, de https://www.jstor.org/stable/40356641

Rodríguez Fernández, M. (1998). Charlatanes de feria o la «otra vanguardia chilena». *Repertorio Americano*, 29-32.

Rodríguez Fernández, M. (2002). De los textos solteros y de los textos casados. En C. Parra, H. Edwards, & M. Cortes Monroy, *Parra, Artefactos Visuales* (págs. 7-9). Concepción: Universidad de Concepción.

Rodríguez Fernández, M. (2017). Raúl Zurita o la crucifixión del texto. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 420-430). Poitiers: CRLA-Archivos.

Romanos, S. G. (11 de julio de 2013). *«Obras públicas» de Nicanor Parra – En la BNE*. Obtenido de A*DESK: https://a-desk.org/magazine/obras-publicas-de-nicanor-parra-en/

Romero, G. (2017). Poemas al amparo de tu amor. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 381-383). Poitiers: CRLA-Archivos.

Rowe, W. (2017). Raúl Zurita and american space. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 506-516). Poitiers: CRLA-Archivos.

Sánchez Aguilera, O. (2017). Proyecto, censura y poesía en el Purgatorio de Raúl Zurita. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 430-454). Poitiers: CRLA-Archivos.

Santini, B. (2009). El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos. *Revista Laboratorio*, 1-10.
Sarmiento, O. D. (Junio de 2008). Huidobro desde La nueva novela de Juan Luis Martínez. *Anales de Literartura Chilena*(9), 241-256.
Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación II.* Madrid: Trotta.
Schumacher, A. (2016). Otredad, traducción y lírica en "Poemas del otro". En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 223-235). Santiago: Universitaria.
Soros, J. (2012). Blurring the Boundaries between Land Art and Poetry in the Work of Raúl Zurita. *Literature and Arts of the Americas*, 227-235.
Suárez M., Z. (2013). Objetualismo en Juan Luis Mártinez: el significante palpable. *Estudios Filológicos*(51), 83-98.
Suárez, Z. (2016). La imagen intervenida. Fragmentariedades visuales en la obra de Martínez. En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 321-337). Santiago: Universitaria.
Tarrab, A. (2017). Intertextualidad científica en Purgatorio de Raúl Zurita. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 580- 604). Poitiers: CRLA-Archivos.
Team Viva. (27 de Diciembre de 2016). Walk in the sea of pain. *The Pioneer*. Recuperado el 2020 de Julio de 9, de https://www.dailypioneer.com/2016/vivacity/walk-in-the-sea-of-pain.html
Thornton, S. (2010). *Siete días en el mundo del arte.* Barcelona: Edhasa.
UDP. (2014). *Voy & Vuelvo.* Santiago: UDP.
Uribe, A. (2001). El misterio de la puntuación. En S. Fariña, & E. Hernández, *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (págs. 50-52). Santiago: Intemperie.
Val Ripollés, F. (2015). Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares. *methaodos.revista de ciencias sociales*, 33-48.
Valdivieso, J. (2001). Juan Luis Martínez: Adiós a la cordura. En S. Fariña, & E. Hernández, *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (págs. 53-61). Santiago: Intemperie.
Valente, I. (31 de Agosto de 1975). El Quebrantahuesos. *El Mercurio*, pág. 3. Recuperado el 9 de Agosto de 2021, de http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:86088
Valente, I. (22 de Noviembre de 1977). La poesía experimental de J. L. Martínez. *El Mercurio*, pág. 3. Recuperado el 4 de noviembre de 2021, de http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-287668.html
Valente, I. (4 de Abril de 1993). La extraña poesía de Juan Luis Martínez. *El Mercurio*, pág. 5. Recuperado el 4 de Noviembre de 2021, de bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:165745
Valente, I. (2016). Juan Luis Martínez contra el olvido. En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 369-371). Santiago: Universitaria.
Valente, I. (2016). La secreta vigencia de Juan Luis Martínez. En B. Fernández Boggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 367-369). Santiago: Universitaria.
Valente, I. (2017). Algo más sobre Zurita. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 363-365). Poitiers: CRLA-Archivos.
Valente, I. (2017). El Poeta Zurita. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 359-361). Poitiers: CRLA-Archivos.
Valente, I. (2017). Raúl Zurita: Purgatorio . En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 361-363). Poitiers: CRLA-Archivos.

Valente, I. (2017). Zurita entre los grandes. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 366-368). Poitiers: CRLA-Archivos.

Van Hooft, K. S. (1974). The "Artefactos" of Nicanor Parra: The explosion of the antipoem. *Bilingual Review / La Revista Bilingüe, 1*(1), 67-80. Obtenido de http://www.jstor.com/stable/25743571

Vásquez Rocca, A. (2005). La reconfiguración del concepto de autor. Alteridad e Identidad en la poesía de Juan Luis Martínez. *Cyber Humanitatis*(33). Recuperado el 4 de 17 de 2021, de https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D14316%2526ISID%253D512,00.html

Vásquez Rocca, A. (2012). Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto. *Nómada. Revista Críticа de Ciencias Sociales y jurídicas*, 1-20.

Vásquez Rocca, A. (2012). Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 213-231.

Vera, A. (2017). Raúl Zurita: El paraíso está vacío. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 517-524). Poitiers: CRLA-Archivos.

Villaroel, G. (2014). Ironía y descentramiento en los Artefactos de Nicanor Parra y Guillermo Tejeda. *Hallazgos*(21), 111-122.

Weintraub, S. (2013). Mourning for the Future: Poetic Inheritance in Juan Luis Martínez's "La poesía chilena". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 37*(2), 255-278.

Weintraub, S. (2016). Buscar al otro Martinez: poemas del otro y el caso Martínez. En B. Fernández Biggs, & M. Rioseco, *Martínez Total* (págs. 211-221). Santiago: Universitaria.

Weintraub, S. (2018). *La poética filosófica de Juan Luis Martínez.* Santiago: Cuarto Propio.

White, S. F. (agosto de 1993). La traducción y la poesía chilena postgolpe: Historicidad e identidad de género. *Revista Chilena de Literatura*(42), 275-279.

Yamal, R. (2017). La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita. En B. Santini, *Raúl Zurita: Obra poética (1979-1994)* (págs. 466-474). Poitiers: CRLA-Archivos.

Zárate, P. M. (2005). Textualidad de lo visual, Visibilidad de los textual. En M. N. Artes, *Gabinete de lectura : artes visuales chilenas contemporáneas 1971/2005* (págs. 95-115). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes; Facultad de Arte Universidad de Playa Ancha.

Zúñiga, P. G. (1995). *Antibiografía, El mundo de Nicanor Parra.* Santiago: Zig-Zag.

Zurita, R., & Santini, B. (diciembre de 2008). Entrevista al poeta chileno Raúl Zurita. *Caravelle*(91), 203-222. Obtenido de http://www.jstor.com/stable/40854457