



FACULTAD DE
ARQUITECTURA
Y URBANISMO

UNIVERSIDAD DE CHILE

maR

herida

*Reminiscencias de un
balneario intoxicado*

Proyecto para optar al título profesional de Diseñadora Gráfica
Camila Ivonne Jara Cuevas

Profesor guía
Hans Stange

SANTIAGO DE CHILE 2023

Agradecimientos

Este proyecto no podría haber sido posible sin mi familia y amistades, mi red micelial que siempre me ha ayudado a ver con ojos más despejados ante las tormentas y adversidades. Durante mi estancia universitaria, he podido (re)descubrir nexos con personas que han sido claves para mi desarrollo humano y profesional, y si bien en muchas ocasiones he experimentado fases en las que me he sentido marchitar, este proyecto me ha ayudado a encontrarme nuevamente y a florecer. Entre estas hago mención especial a mis amigas de la facultad por las risas y el entendimiento mutuo frente al transcurso académico y al profesor Hans Stange por su paciencia y ayuda.

Agradezco especialmente a mis abuelos(as); a mis hermanas y hermano; a mi madre y padre por su apoyo en esta instancia. Este proyecto está dedicado a ellas y ellos, y a nuestros años junto al mar.

Resumen

La poesía visual es una inscripción para aludir a prácticas en las que poesía y visualidad aúnan sus fuerzas para entregar mensajes y despertar razonamientos. En Chile estas praxis vienen desarrollándose con fuerza desde el siglo pasado, tomando como motivación distintos eventos y sucesos de importancia social y filosófica. Muchos autores(as) usaron el medio de la poesía visual para denunciar y cuestionar los discursos de poder y la represión que se experimentaba en el contexto de dictadura, por ejemplo.

La premisa de este trabajo toma como modelo este quehacer creativo que en su primera etapa se caracterizó por la calidad artesanal y precaria de sus ejemplares. A través del uso de lenguajes poéticos y visuales, Marherida pretende abarcar esta forma de proceder artístico, y reconciliar recatadamente el carácter social de la praxis poética-visual chilena del siglo XX con mi propio sentir frente a la situación actual del sector de Puchuncaví y Quintero, como zona de sacrificio.

Palabras claves:

Poesía visual; arte postal; Quintero y Puchuncaví; zonas de sacrificio; experiencia personal.

Índice

Introducción	10
Antecedentes de la poesía visual.....	13
Antecedentes de la Poesía visual en Chile	24
Aspectos a considerar dentro de la producción poético visual nacional.....	32
¿Qué es la poesía visual? Definiciones y reflexiones	42
Planteamiento del proyecto	47
Desarrollo formal del proyecto.....	63
Conclusiones.....	85
Bibliografía.....	88

Introducción

Marherida: Reminiscencias de un balneario intoxicado consiste en una serie de postales en las que mediante lenguajes poéticos visuales se abordan eventos o impresiones de carácter más íntimo sobre la realidad de Quintero y Puchuncaví. Sus raíces tienen como punto de partida diferentes sucesos a lo largo de mi existencia. Partiendo del hecho de que desde temprana edad tuve ciertas inclinaciones hacia las artes plásticas, lectura y escritura. Pero, fue durante mi transcurso universitario, donde se dieron distintas instancias en las que pude conocer nuevos referentes y formas de producción gráfica y artística.

Dentro de dichos espacios y momentos, tuve la oportunidad de dar con lo que se conoce como poesía visual. Esta manera experimental de creación generó un eco cuya resonancia revalorizó todas estas actividades que venía realizando en la intimidad. Todo lo anterior influyó de modo que, al momento de definir un tema para investigar, opté por profundizar esta forma expresiva que percibo y siento muy acorde a mis intereses y destrezas.

Al adentrarme en el universo de la poesía visual comprendí que me encontraba estudiando el medio que necesitaba para entregar un mensaje y que debía disponer de un motivo para entregarle sentido al acto de crear. A la hora de sumergirme en el firmamento de información y referentes locales, llegué a la conclusión de que al igual que muchos de los autores estudiados, el tema a abordar debía ser atingente a la realidad y actualidad. Dentro de las ideas que emergieron como posibles asuntos a trabajar, surgió un evento que gatillo y configuró la sustancia de este proyecto: en mayo de este año, un nuevo episodio de intoxicación azotó a la comunidad de Quintero.

Este acontecimiento me hizo recordar los numerosos veranos que pasé allí y sus alrededores durante mi infancia. Es incuestionable que desde la instalación de diversas industrias en el sector, la polución ha aumentado paulatinamente y con ello el deterioro de la salud y calidad de vida. Ante la lamentable e injusta realidad de dicha localidad es que decidí encauzar mis intenciones académicas por esta vertiente.

Es ampliamente acertada la creciente relación entre las artes con el fenómeno ecológico desde que el daño al planeta se ha vuelto evidente. El panorama desalentador que se ha alzado sobre la tierra es fuente de la que beben muchos artistas para labrar trabajos de crítica y denuncia, alzando sus intentos para invitarnos a recapacitar sobre estas tristes circunstancias. Por lo que pretendo reforzar la evocación de sensaciones y razonamientos a través de diversas decisiones de diseño para concebir una serie de misivas ambientadas en el transcurso de los últimos 10 años. El propósito de esta producción es sumarse al océano de obras que logran generar diálogos en torno a nuestro vínculo con la vida, el territorio, la contaminación y lo indigno.

La poesía, como dijo Jorge Teillier, no ha remediado una injusticia social, y el propósito de trenzar el contexto de la zona, poesía y visualidad no se sustenta en pretensiones ambiciosas que solucionen del todo estas problemáticas. Sino más bien, espero que este trabajo sirva para escindir, entreabrir y observar la úlcera de este cordón industrial: un gesto ínfimo dentro de lo que realmente se puede hacer en esta situación, un pasar la mano por el vidrio empañado de la ventana en la que se asoman los verdaderos afectados.



semilla

21

Antecedentes de la poesía visual

Las eternas relaciones entre palabra e imagen: historia y vínculos entre poesía y las artes visuales

Palabra e imagen, considerados medios de representación diferentes que siempre han sido expuestos a paralelismos y analogías, reflejan la abreviatura de una división básica en la experiencia humana: entre lo decible y lo visible. La imagen es un signo que niega serlo, la palabra es su “otro”, derechamente un producto artificial y arbitrario. Este parece ser uno de los motivos detrás de las antiguas tensiones entre las disciplinas textuales y visuales. Pero, más que una oposición binaria, existe un traslado y mutación constante de un nivel conceptual a otro, movilizándose entre semejanzas y diferencias: “un relevo entre diferencias semióticas, estéticas y sociales” (Mitchell, 1996, p:17). Este problema de la dicotomía palabra e imagen ha estado presente en las artes con la comparación entre poesía y pintura.

Neus Galí (1999) enuncia que la comparación entre poesía y pintura está condicionada por la escritura, y que además tiene su origen en el pensamiento del poeta Simónides de Ceos (556-468 a.C), quien nos hablaba de la “pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura que habla” (p:19). Este parangón no es nada revolucionario en la actualidad, a diferencia de lo que significó en dicho periodo histórico; la poesía pasó de ser un don sagrado a una *teknê*. Es la escritura la que vuelve al poema en un objeto manipulable y por ende, humano. “El autor inventa, programa, adapta su materia prima igual que el resto de artesanos” (p:45) involucrando por consiguiente, los valores de invención y autoría. Es además, la escritura la responsable de dotar de una dimensión visual a

la palabra, que hasta entonces sólo contaba con su faceta oral/acústica. La mano es uno de los vértices que conecta la escritura con la pintura: es el gesto de la mano que dibuja/escribe el que plasma los signos, entregándoles una sustancia, una piel para habitar y hacerse visibles.

La comparación entre pintura y poesía es y siempre será recurrente en las discusiones en torno a las artes. Steiner (2000) declara que, tal como la roca que arrastra Sísifo, artistas y estudiosos acarrearán este tropo para reformular, reposicionar, delimitar, confrontar y amistar dichas disciplinas. La académica también aclara que la frase atribuida a Simónides de Ceos –poco analizada según ella– responde a los intentos por sobrepasar los límites inter-artísticos, para en definitiva disolver los límites entre arte y vida, signo y cosa. Quizás de ahí proviene la importancia de la mimesis en algunas épocas, esa pretensión, anhelo de la realidad es lo que guía otra de las locuciones de esta discusión: Horacio y su célebre *Ut pictura poesis* que expresa las similitudes entre las artes. Esta forma fue notable durante el medioevo, donde la predilección por la poesía era evidente; e incluso más en el renacimiento, periodo en el que poesía y pintura se encuentran más cercanas y llegan a ser emparentadas bajo la consigna de artes hermanas por parte de Alexander Pope (1688-1744). Leonardo da Vinci (1452-1519) con una postura contraria a la presunción de la poesía como un arte superior, reelabora la frase de Simónides, declarando irónicamente que si la pintura es poesía muda, la poesía es pintura ciega, demostrando que “la poesía no sabe imitar algunas cosas visibles porque no existen palabras para ellas; se ocupa de las creaciones del hombre y no de la naturaleza, que es obra de Dios” (Markiewicz, 2000, p:55). Los teóricos del siglo XVIII –con la mimesis como base en común– se dedican a estudiar aún más las diferencias entre pintura y poesía, fundamentados en la existencia de signos artificiales y arbitrarios en la poesía en contraste con los signos naturales de la pintura: signos que en la primera se alinean de manera sucesiva, en el tiempo; mientras que en la segunda, se configuran en una situación determinada, en el momento.

De esta forma se desprendió una gran cantidad de estudios sobre estas relaciones, en las que también se extienden los asuntos relativos a la existencia de la imagen en la poesía. Ya para los años del romanticismo, la dialéctica entre poesía y pintura sufre un estancamiento a causa de una nueva concepción de la poesía en la que sus valores expresivos ascienden por sobre los miméticos, alineándose más así con la música que con la pintura. Hegel (1770-1831) en *Estética* (1835) proclama que la poesía engloba tanto la pintura como la música, además declara que, si bien el arte de las palabras no genera imágenes sensoriales de alta nitidez, da paso a la “imaginación interior” que es por mucho superior ya que está ligada fuertemente al espíritu, separando así estas imaginaciones reales, externas de aquellas que son indirectas e internas: “como su objeto propiamente dicho no tiene la poesía el sol, las montañas, el bosque, los paisajes, o la figura humana externa, la sangre, los nervios, los músculos, etc., sino intereses espirituales” (p:1056).

Otros de los vínculos que unen las artes nuevamente y que surgen de esta última relación (contenido/forma) se encuentra en las propuestas de Panofsky (1892-1968) sobre el arte iconográfico: pintura y poesía se acercan nuevamente, el símbolo envuelve el contenido visual y el concepto abstracto permitiendo la traslación de valores entre las artes. Así la pintura se sujetó en el relato literario y éste a su vez, en la representación pictórica: “La pintura le podía proporcionar al concepto una apariencia específica y paradigmática, mientras que la literatura podía establecer la relación entre un concepto y su manifestación sensible. El arte simbólico o alegórico parecía así un punto de convergencia y cooperación entre la pintura y la literatura” (Steiner, 2000, p:32).

Estos postulados abren un nuevo abanico de posibilidades de estudio para los teóricos, pero no ayudaron a llegar a una conclusión dentro de las discusiones en torno a la visualización dentro de la literatura ni mucho menos a darle un cierre a los debates referentes al tropo de pintura/poesía y sus infinitas discusiones alrededor del contenido y la

forma de las obras. Para los motivos de este estudio, se reconocerá y prestará importancia al valor simbólico de la imagen que yace como base de las artes, por lo que se entenderá como rasgo común la evocación de imágenes en las artes, independiente de los medios utilizados y los sentidos involucrados. Por otro lado cuando se habla de la visualización en la obra poética también se alude a la posibilidad del texto literario como objeto visual, apareciendo así obras “cuya determinada forma gráfica es el elemento integral de su contenido semántico y de su efecto estético” (Markiewicz, 2000, p:77), artificios que constituyen las raíces e infancia de lo que conocemos como poesía visual: obras que en algún momento fueron menospreciadas e incomprensidas, “solían ser tratadas como juegos poéticos, demostraciones de habilidad artesana, objetos en el panóptico poético” (p:78) y que para autores –como Markiewicz– decantaría en lo que se conoce como poesía concreta, movimiento cuya influencia es innegable y que, a mi parecer, es sólo un astro más dentro de las constelaciones que habitan el espectro de la poesía visual o los modos visuales del quehacer poético.

La perspectiva manierista

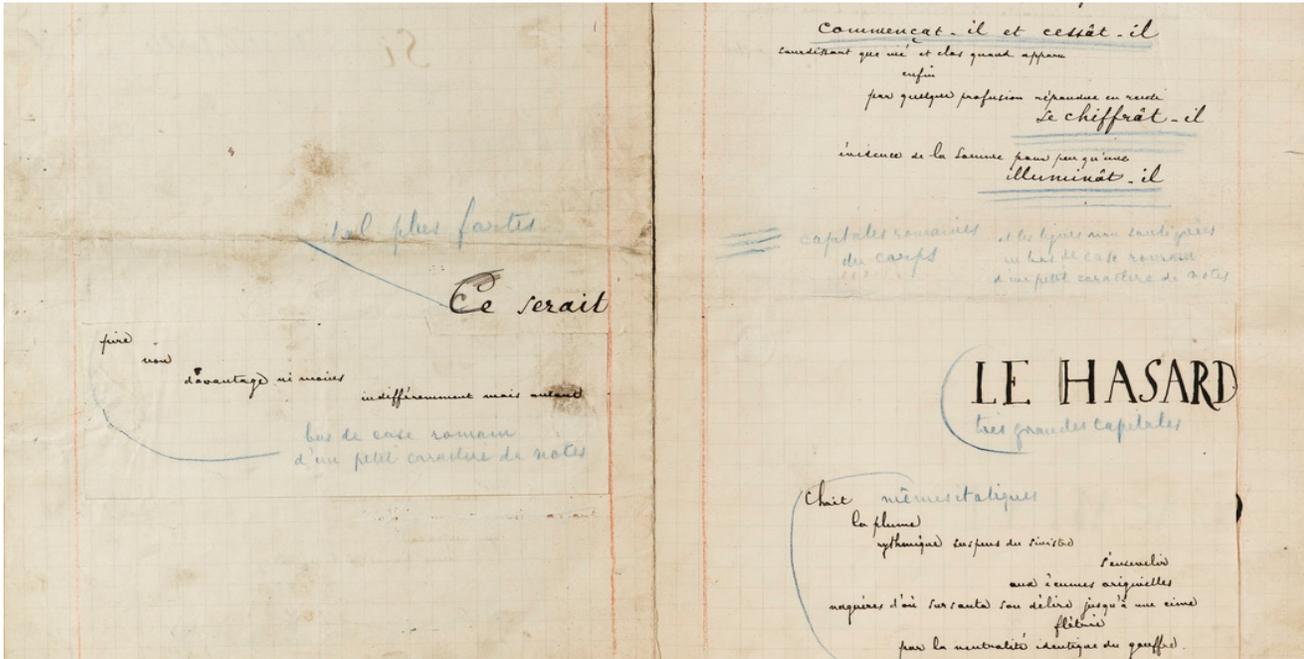
Rafael de Cózar (1991) enuncia que el manierismo, al que considera más una actitud más que una etapa artística, está ligado a las vanguardias e ismos respecto a la actitud formalista, visual y experimental, además del interés en el lenguaje en sí mismo en lugar de este como medio referencial. Es su posición respecto a la mimesis, lo que separa al manierismo de las vanguardias: mientras que en la primera perspectiva “se parte también de la mimesis, pero para transgredirla en algún sentido, para destacar un rasgo personal, diferencial” (p:16); en la segunda se busca generar nuevas formas sin consideración de normas previas. El estudioso afirma que es bajo la lupa del manierismo que se da paso a artificios literarios que raramente son conectados con las raíces de las experimentaciones vanguardistas como son los primeros caligramas, los poemas emblemas, los laberintos literarios, etc. Sugiere también que si se considera esta perspectiva de una manera amplia,

es posible ver el siglo XX y sus vanguardias como la etapa manierista por excelencia: “En este sentido habría que pensar que, más que vanguardia, el manierismo formalista contemporáneo es tradición, continuidad o, en todo caso, posición extrema de una actitud ya antigua” (p:248).

El autor también asocia la plástica al manierismo literario en diferentes grados: en un primer eslabón se encuentran las obras que operan como traducciones o transcripciones de otras mediante una mecánica distinta, es decir, lo literario traduce lo pictórico, como la poesía ekfrástica; seguido a esto, se ubica la convivencia entre los textos, literatura e imagen se complementan, tal cual se evidencia en los poemas emblemas; y luego aparecen los trabajos en los que el texto literario conforma la imagen pictórica, el caso de los caligramas. Es en los dos últimos grados donde el valor visual es revalorado y configura la percepción completa de las obras.

A partir de esto, el autor posiciona dentro de las categorías elaboradas en conjunción esencial a la unidad visual, dos grupos: aquellos en los que operan de manera paralela o fusionada distintos sistemas sígnicos en función de una cierta conformidad visual; y por otro lado, las producciones en las que la visualidad es resultado de ejercicios sustentados en la materialidad y estructura del lenguaje (a nivel gráfico y sonoro) sin la necesidad de complementarse con otros signos. Como será visto en unos apartados más, dentro de la tradición nacional es posible vislumbrar ambos mecanismos operando en la concepción de obras poéticas.

Retomando, en el manierismo literario se evidencia una predilección por la forma y la novedad, y es bajo sus consignas donde yacen los enlaces entre plástica y poética. De Cózar sitúa esta actitud como la responsable de artificios literarios que datan incluso desde el período alejandrino, y que atraviesan diversas fronteras espaciales y temporales. Esta mirada sobre el horizonte artístico vendría siendo en parte responsable del posterior desarrollo de maneras experimentales dentro de las artes y el origen de numerosas extravagancias literarias, que pueden servir como precedentes de la tradición poética visual.



(Fig. 1) Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Un lanzamiento de dados nunca anulará el azar) de Stéphane Mallarmé. 1897.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Mallarmé (1897)

Obra que inicia la literatura vanguardista. En ella las palabras recuperan su estatus de objeto (autorreferentes y autosuficientes), además el autor cuestiona la naturaleza exclusivamente representacional de la escritura y revela su capacidad de ser vista, resignificando el espacio, dotándolo de valor expresivo. Rafael de Cózar (1991) perfila a Mallarmé como un pionero en la experimentación con el lenguaje:

“Mallarmé instituyó a la literatura como una interrogación sobre el lenguaje y sus poderes, por encima de la significación inmediata de la palabra. El texto poético no es sólo vehículo de un sentido, sino generador de sentidos superpuestos, cruzados. Deja de ser una sucesión de cifras para convertirse en un complejo campo de múltiples sentidos e interpretaciones por encima de la función referencial” (p:252).

Lo que fue inicialmente sembrado por Mallarmé, es decir, su afán liberador de lo convencional y lógico en las prácticas lingüísticas, es posteriormente cultivado por las vanguardias.

Es quizás desmesurado decir que esta obra es la fase embrionaria de las prácticas experimentales, pero con este evento las hebras a veces paralelas, a veces atadas, a veces entrelazadas en nudos y caos de la plástica y la poesía – como artes de espacio y tiempo respectivamente– comienzan a trenzarse. Este poeta y crítico francés es el que extiende su tirada de dados en el espacio de las páginas sin alterar el transcurso temporal propio de la poesía tradicional:

“El antes y el después son substituidos por lo alto y lo bajo, derecha e izquierda, minúsculas y mayúsculas, rectas y curvas, negros y blancos, llenos y vacíos. El tiempo lineal no es destruido sino integrado al espacio de la página, creando un libro que tiene una geometría cuatrimensional, una caja figurada de espacio-tiempo” (Millán, 1997, p:5).

Las primeras vanguardias artísticas del siglo XX

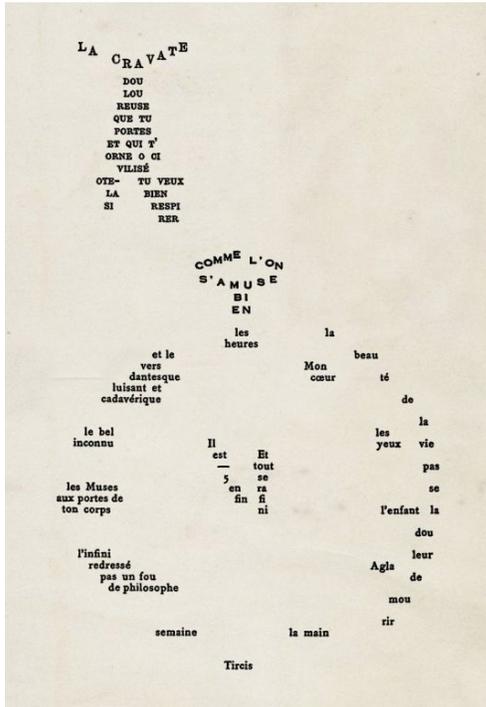
El rechazo a la mimesis abre camino a la perspectiva formalista: las artes adquieren un valor por sí mismas que se sobrepone a la noción de estas como un medio referencial de la realidad exterior. Y si bien, el arte siempre transmite contenido, es a través de estas nuevas ideas que dicha información es menos literal invitando al espectador a completar la obra. Tras las iniciativas de Mallarmé, el cubismo y el futurismo establecen las primeras experimentaciones formales del lenguaje.

Cubismo

De Cózar en su libro *Poesía e imagen* (1991) nombra a Apollinaire como uno de los primeros autores cubistas en el campo literario, quien a través de sus caligramas resignifica los espacios, integrando los sistemas lineales o sucesivos de la poesía y la percepción global y espacial del cuadro. La denominación de este poeta italiano como el iniciador del caligrama moderno es –bajo la mirada de De Cózar– un hecho relativo si se tiene en cuenta los experimentos tipográficos que se llevaban a cabo en paralelo alrededor del mundo, como es el caso de Vicente Huidobro acá en Chile. Mientras los caligramas de Apollinaire comenzaron a publicarse en 1914 y son compilados 4 años después, *Japonerías de Estío* de Huidobro vió la luz en 1912, año en el que Marinetti desarrolla sus *Palabras en libertad*. A pesar de esto es necesario reconocer la importancia de la labor de Apollinaire en la formalización visual de la poesía.

Futurismo

El incesante afán de romper con el pasado se refleja en todas las vanguardias, pero es en el futurismo –tendencia ideológica antes que estética– donde adopta una sinergia con la máquina y la tecnología: “Frente al sentido estático del Cubismo introducía el Futurismo un claro dinamismo, una profunda preocupación por el movimiento, un



sentido revitalizador y expansionista” (p:258). En 1912 F. Marinetti en su manifiesto futurista busca romper con la tradición literaria antecedente. Posteriormente también se hará del término palabras en libertad con el que desarrolla experimentos de diagramación y tipográficos, integrando una nueva belleza en el desorden. En contraste con Mallarmé y Apollinaire, el autor italiano es quien llega a la descomposición formal y deformación de la palabra: elimina la sintaxis, los adjetivos, la puntuación y hace uso únicamente del modo verbal infinitivo en función de lograr el efecto de continuidad de la vida.

(Fig.2) Izquierda: La cravate et la montre (La corbata y el reloj), de Guillaume Apollinaire, 1918.

(Fig.3) Derecha: Parole in libertà (Palabras en libertad) de F. T. Marinetti. 1952.

Dada

Este colectivo que aboga por un irracionalismo nihilista que rechaza todos los productos de la sociedad –incluso el arte– rescata los experimentos tipográficos mencionados anteriormente, agregando el gesto azaroso y el collage para resaltar la crisis de la cultura occidental. El dadaísmo se vincula con la poesía experimental en la manera que la primera en su intento de negar la obra de arte, da paso a la concepción de creación o “fabricación” de un objeto y por ende, la cualidad de este como “experimento”.

Estos sucesos esbozan lo que sería el comienzo de la metamorfosis del lenguaje, que renace convertido en un objeto liberado de las ataduras de la significación: la escritura ya no sustituye a la expresión oral, sino que opera como un instrumento productor de valor material ya sea gráfico, fónico, etc., dejando atrás la función referencial que le caracteriza; el lenguaje ahora es un sujeto de prueba en el laboratorio que es la obra poética, en la que además el carácter del autor vuelve a ser resignificado:

“Otro aspecto esencial de la vanguardia que procede del objetivismo de Mallarmé es la concepción nueva de autor. En un proceso lento, paulatino, desde el objetivismo y la eliminación de los elementos emocionales en la poesía se llegará al concepto de “operador”... La despersonalización de la creación literaria, a partir de la idea de que la palabra es forma y el autor “operador”, combinador de elementos e investigador de las más ocultas relaciones del lenguaje, nos lleva lejos del concepto tradicional de autor. Con esto se quita trascendencia a la obra, considerada ahora como un experimento más, un estadio en la búsqueda constante de un nuevo modo de expresión” (De Cózar, 1991, p:253).

Las segundas vanguardias del siglo XX

De acuerdo a lo aludido por De Cózar, se entenderá como segundas vanguardias al desarrollo de prácticas particulares que –más que ismos– actúan como fenómenos constituyentes de lo que el autor denominó como experimentalismo. Dentro de estos, se encuentran el lettrismo y el concretismo: el primero tiene sus bases en la publicación de *La dictature Lettriste* (1946) por Isidore Isou (1925-2007), artista rumano que pretende disociar la letra de la palabra para manipularla en función de su carácter fónico o plástico: operar con ella como un elemento constructivo, como una suerte de nota musical. Este antecedente paralelo a la adhesión de la literatura al arte concreto por parte del grupo brasileño *Noigandres* (1952) da paso a lo que se conoce como poesía concreta. Con estos nuevos movimientos “se pretende llegar no a la abstracción de la realidad (que supone la pintura tradicional o la literatura, en cuanto que pretenden definirla) sino a la materia prima, a la línea, al color o a la letra, una vez destruido el verso, el sintagma, la palabra” (p:276).

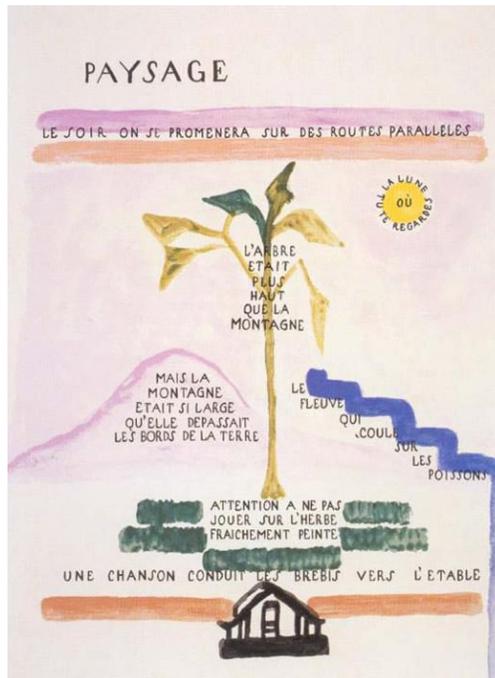
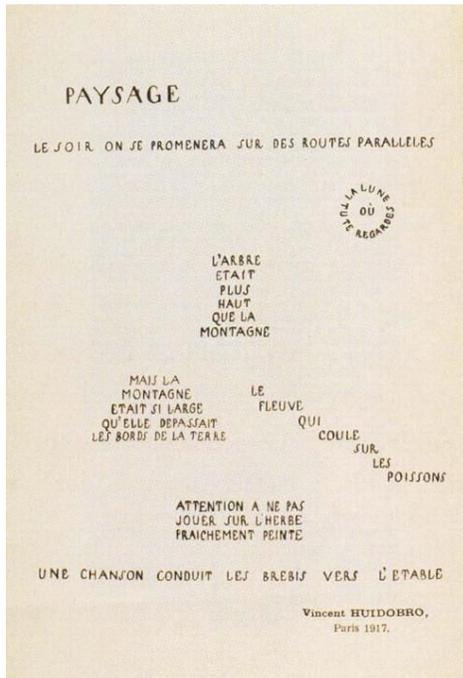
Concordó con esto el poeta Gonzalo Millán (1947-2006) quien, con motivo de la exposición *3 Poetas Visuales* en la galería del centro cultural Gabriela Mistral durante octubre de 1997, explicó brevemente algunos eventos significativos dentro de lo que conocemos como poesía experimental. En sus líneas expresa que la liberación del valor semántico de los signos como herencia de las propuestas vanguardistas, ramificó en dos tendencias: una ligada al grafismo de los letristas franceses que desemboca en la poesía visual que hace uso del carácter plástico de las letras y en la poesía fónica, que se sustenta en sílabas, fonemas, palabras como significantes. Mientras que la otra vertiente tendría como consecuencia el desarrollo del concretismo literario (surgido a partir del concretismo plástico, geométrico, abstracto que es legado del neoplasticismo y De Stijl), que vendría a ser un movimiento muy influyente en lo que es poesía visiva, poesía semiótica, poesía postal, poesía virtual, entre otras. Por otro lado, Clemente Padín (1999) nos dice que suelen considerar la poesía visual como una “consecuencia formal” surgida del concretismo, pero que esto no es posible debido a antecedentes históricos que posicionan los orígenes de la poesía visual en tiempos más lejanos.

Antecedentes de la Poesía visual en Chile

Vicente Huidobro y las vanguardias

La labor poética de Vicente Huidobro (1893-1948) presenta concordancias con postulados de corte cubista y futurista en la medida que busca tomar un rumbo distinto a lo convencional. Bohn Willard en su texto *Reading visual poetry* (2010) sostiene que el poeta chileno tuvo una gran influencia en el desarrollo del ultraísmo español: “Huidobro exhortó a los jóvenes poetas a abandonar las formas tradicionales y abrazar una nueva y apasionante estética” (p:19). Willard llega incluso a sostener que Huidobro alienta a los jóvenes poetas a imitar las maniobras literarias cubistas – aludidas anteriormente– que se llevaban a cabo en Francia. Este interés en el cubismo y en algunos de sus preceptos queda en evidencia en el poema *Paysage* (1922) dedicado a Pablo Picasso, obra que opera como poema y cuadro geométrico por sobre pintura realista, al igual que las obras del pintor español y por ende, en concordancia con la estética cubista: “La composición consiste esencialmente en un juego de palabras que ha sido elevado al plano visual... Al igual que el poema del mismo nombre de Apollinaire, en el que está parcialmente inspirado, *Paysage* crea una confusión deliberada entre ilusión y realidad. La alternancia entre tres tiempos diferentes (otro rasgo cubista) se suma a esta confusión y enfatiza la dimensión virtual de la obra. Suspendido entre el pasado, el presente y el futuro, *Paysage* ocupa un limbo existencial” (p:23).

Renegar el pasado para abrazar el futuro a través del hacer en el presente: ese limbo existencial, ese ajeteo entre los tiempos que se expone en el poema es parte del panorama que opera como germen de las prácticas visuales experimentales en la poesía chilena; Huidobro y su rechazo al fósil



(Fig.4) Paysage: poema (Paisaje) de Vicente Huidobro. 1922.

literario son las figuras que emprenden los primeros pasos de la poesía visual en el territorio nacional. Lo inhabitual como esencia de la poesía es lo que lleva al poeta a aterrizar en la imagen como nueva superficie para la expresión de dicha inusualidad. Además, es quien –tal como sostiene el autor de *Reading visual poetry*– a través de *Paysage* y otros poemas dentro de *Horizon carré* (1917) inspira obras similares dentro de la producción poética enmarcada en el ultraísmo y/o creacionismo. Sus postulados creacionistas se confunden con las formas ultraístas, que remiten a las otras vanguardias en la búsqueda de una liberación y reafirmación frente al fantasma de la tradición.

Apogeo de la producción poético visual chilena en la segunda mitad del S. XX

Vicente Huidobro es quien suele encabezar el comienzo de estas prácticas experimentales en Chile con sus caligramas y poemas pintados. Época en la que también circulan revistas de divulgación poética como *Mandrágora* (1938-1941) en las que poesía y visualidad se encuentran en una relación de anclaje complementario (aunque dichas prácticas están inscritas en las relaciones poético-visual, hay discrepancias en cuanto a su valor como poesía visual). Años más tarde, otro evento importante florece dentro del relato de la poesía visual en nuestro país y es la instalación de una suerte de mural en las calles del paseo Ahumada en 1952: *El Quebrantahuesos*. “Práctica rupturista” encabezada por Parra, Lihn y Jodorowsky, toma ejercicios dadaístas y surrealistas para la creación de una especie de cementerio verborreico, en el que titulares y fotografías se complementan en un collage verbo-visual.

La obra anterior es solo uno de los fragmentos del fenómeno poético que acontece a mediados del siglo XX en Latinoamérica en el panorama artístico: así como la poesía pasó de ser una fundación divina a una elaboración humana, de manera casi similar, algunos autores del cono sur de américa darían paso a la innovación en torno al carácter material del lenguaje como producto derivado de la creación humana en contraposición al genio e inspiración divina, dispuestos a denunciar la idealización, fetichización e ideologización del lenguaje por parte de los medios de comunicación masivos gestando nuevas formas poéticas (Padín, 1999). Artistas visuales y poetas cuestionan los medios de representación, viéndose esto reflejado en las obras de carácter heterogéneo que responden a la llamada neovanguardia.

Durante los sesenta, el movimiento literario en latinoamérica se tornaba más idealista y consciente a nivel político -social. Chile también presenciaba dentro de su tradición poética nuevas formas difíciles de catalogar, donde el “énfasis se marca más bien en la búsqueda de un cómo decir en poesía a través de la ampliación de la palabra hacia otros códigos estéticos como la visualidad y lo sonoro” (Zaldívar, 2007, p:111). Esto abarca el desarrollo de trabajos de poesía visual en nuestro país en la década de los 60 y a comienzos de los 70, teniendo su máxima expansión a partir de los 90 en adelante.

(Fig.5) El Quebrantahuesos de Nicanor Parra (1914-2018). 1952.



El escepticismo frente al lenguaje verbal y subversión de papeles

El uso del collage en el evento que fue *El Quebrantahuesos* responde a un intento de incorporar otros códigos –como el visual– a la causa poética que, con motivo de un sentir generalizado frente a la comunicación puramente verbal, aspira expandirse más allá de las limitaciones del habla. Este tema es predilecto para Guillermo Deisler y también para Gregorio Berchenko (1939) –en *Knock-Out* (1972), su única publicación ligada a la poesía visual– quienes demuestran esta desconfianza del lenguaje a través del asentamiento multisemiótico presente en sus obras: bajo las capas caóticas de signos, habita un mensaje que exhorta a una interpretación. Ambos autores operan con la deformación y descontextualización de signos, además de una latente negación de la comunicación convencional: “Se trataría entonces de lograr desestabilizar las concepciones comunes para ceder a nuevos procesos, que solo han sido posibles por los cambio radicales en las tecnologías, por un lado, y por la manipulación del lenguaje verbal y visual” (Páez, 2019, p:77).

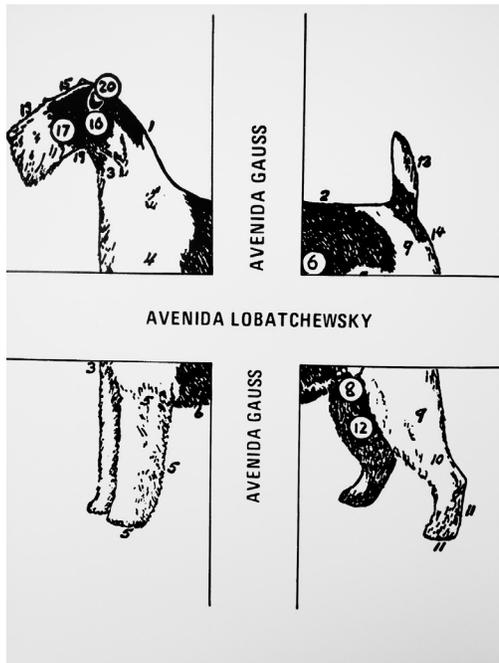
Esta desestabilización se manifiesta también en la subversión de los roles entre poeta y perceptor. En base a esto, Páez sitúa la obra de Guillermo Deisler en contacto con la producción de Juan Luis Martínez (1942-1993): los puntos de cruce yacen en el intento de llevar a la poesía más allá del terreno de la expresión, hacia un nuevo horizonte en el que se pueda entablar un diálogo entre la obra y el lector, una búsqueda de participación que ya había sido abordada con anterioridad fuera del país, pero que en la escena nacional se hace de estos autores para infiltrarse con distintos propósitos para cada uno, pero que se refugian en la misma finalidad; “remover la pasividad de quien está frente al texto” (p:104).

Al igual que otros colectivos poéticos en latinoamérica durante esos años, Martínez propone una obra dialógica que exige al lector aumentar su participación. Esto es demostrable en sus libros objetos, como lo es

La nueva Novela (1977), obra completa e incompleta, una antinomia que reclama una hermenéutica por parte de un receptor ideal: “El lector ideal se convierte entonces en un sujeto que debe, en la dialéctica texto-lector, completar el o los significados del texto de una manera activa” (p:170). Un lector que sea co-autor, que avance en la búsqueda de un sentido que se ha extraviado y cuya fuga ha sido propiciada por el entramado entre los lenguajes que conviven en la obra. Lenguajes que enriquecen y oscurecen la poesía. Esta convivencia sumada a la incorporación de elementos inusuales pueden responder a la relación estudiada:

“Martínez es apreciado como un paradigma de la poesía experimental, al integrar una serie de técnicas y procedimientos en la creación, que ya venían perfilándose desde comienzos de la década del '70 de manera dispersa, compartiendo el telón de fondo que proveía el arte conceptual, la poesía acción, el arte postal y las acciones de arte. Sin embargo, el ingreso de nuevas materialidades en el poema puede ser señal de una pérdida de confianza en el lenguaje verbal” (Páez, 2019, p:100).

El autor parece buscar su anonimato, como si quisiera esconderse o ocultarse (su nombre tachado), prueba de su cuestionamiento a sí mismo como uno: “el autor de este texto se niega a desempeñar el papel del poeta lírico” (Rioseco, 2013, p:175). O podría ser que no se reconoce como autor único, ya que en la anfibología de los signos y mensajes del texto se asoma la necesidad de la participación de un lector que “complete” este artificio, que coopere en la creación: “La nueva novela es así una plataforma interpretativa que invita a un lector competente a un juego interminable cuyo autor no asume ninguna responsabilidad hermenéutica” (p:171). Este libro se aleja de los estándares poéticos tradicionales, revestido de discursos contradictorios y de un carácter humorístico, se resiste a los géneros y encasillamientos. Se desplaza entre binomios como lenguaje y silencio, lenguaje poético y científico, lo que está y lo que no, desmantelando la realidad a través de la desnudez del valor representativo



(Fig.6) Recorte de La Nueva Novela de Juan Luis Martínez. 1985.

del signo, exponiendo así la carencia medular de este; desordenando los discursos establecidos.

Así como en La Nueva Novela, Martínez cuestionaba la realidad, Deisler pretendía mediante sus obras, tener algún tipo de influencia en esta. Este último objetaba en torno al lenguaje, al arte, los roles y la tradición en las prácticas artísticas. Respecto a una de sus primeras publicaciones, Poemas visivos y proposiciones a realizar (1972), Paulina Varas (2014) nos confirma:

“Se trata de poemas visuales de Deisler realizados entre 1969 y 1971, que exploran los límites del lenguaje visual y asumen la idea de proposiciones a realizar como una postura política referida a la dialéctica autor/ lector en la medida que propone el intercambio, participación, implicación directa en los contenidos para quién desee activarlos” (p:51).



(Fig.7) Poesía visual: proyecto para hacer un libro de Guillermo Deisler. 1973.

Estas proposiciones a realizar pertenecen a un tipo de obra impulsada por el artista argentino Edgardo Vigo (1928 -1997) cuyas bases teóricas estaban relacionadas al poema proceso, una variante poética surgida en Brasil a finales de la década de los 60, quienes bajo la lógica la obra como un producto de consumo no privilegiado aspiran a disolver los límites que separan a creador y consumidor. Así el poeta dispone del sustrato para que el receptor o “consumidor / participante creativo” lo intervenga, lo consuma. (Padín, 1999).

De acuerdo con lo que sostiene el mismo Deisler en la introducción de su *Poesía viva en el mundo* (1972), los drásticos cambios que han envuelto a los medios tienen como efecto los nuevos ejercicios y experimentación con los lenguajes artísticos: un gesto revolucionario ante las transformaciones mediáticas a las que la multitud se iba adaptando y que habían sido por mucho tiempo enjuiciadas por los autores literarios desde la orilla en la que estos mismos se habían confinado:

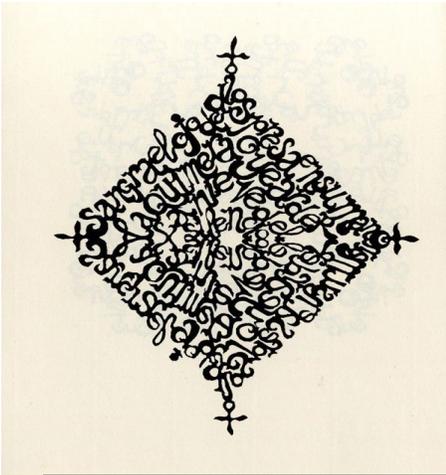
“De esta disyuntiva surge la experimentación poética; como una búsqueda que le permitiera al poeta expresar más integralmente eso que es el hombre.

De esta manera la utilización de los medios de comunicaciones y de los diversos sistemas de comunicación para estructurar su pensamiento y mensajes poéticos es algo que hermana a todos los movimientos surgidos a partir de la década del 50 en distintos puntos del mundo...

Ha pasado mucho tiempo hasta llegar a considerar la imagen como un lenguaje a través del cual podía “escribirse” y transmitir el pensamiento y las distintas concepciones del artista” (1972, p:4).

Aspectos a considerar dentro de la producción poético visual nacional

Palabras, composición y espacio



(Fig.8) Caligrama de Ludwig Zeller. 1979.

Los caligramas de Huidobro son parte de un cuadro dentro del quehacer poético nacional que se revela a través de los componentes más básicos en la poesía: la palabra y su disposición. En las obras de este autor existe –sumado a la experimentación en la página en blanco– una tendencia a la representación figurativa con cierto grado de referencialidad.

Esta correlación entre los elementos verbales y pictóricos se pierde en algunos de los caligramas de otro autor nacional como Ludwig Zeller (1927-2019), surrealista que fusiona letras y palabras en una suerte de mandalas recortados: “La técnica del recorte permite sobreponer varias superficies y con un solo recorte generar modelos replicables... duplicando y cuadruplicando los versos en la búsqueda de figuras que permitan esconder las palabras para en su lugar construir una imagen” (Páez, 2019, p:45). Los componentes verbales pierden parte de su singularidad dando paso a una trama visual en la que luego de un detenido proceso de comprensión es posible hallar un recorrido de lectura lógica.

Cecilia Vicuña es una de las artistas que también experimenta con la disposición y composición de las palabras. En *Palabrarmas* (1974) se evidencian “prácticas deconstructivas de la lengua” que permiten variadas interpretaciones, aquí las palabras se desintegran en unidades mínimas de significación que, en una danza – como sugiere Vicuña–, se distancian, encuentran, (des) conectan y fusionan:

Collage: encriptando mensajes

Es el contexto social problemático el que lleva a repensar y reformular referentes en la década de los 70: “Lo anterior supone que el espacio de dominio del arte se amplía hacia otros elementos externos al tradicional producto artístico (pintura, escultura o poema), incorporando “la realidad” al proceso de semiotización artística, por ejemplo, por medio de la incorporación de diarios, publicidad o fotografías” (Galindo, 2007, p:111). El collage –una técnica habitual dentro de la poesía visual– es una prueba de esto: gracias a esta praxis es posible encriptar mensajes, volviéndose una forma expresiva necesaria durante el contexto de opresión y censura impuesto por las dictaduras en Latinoamérica.

El Quebrantahuesos, como fue mencionado, es una de las obras que refleja el uso de esta práctica. El cadáver exquisito pasa a ser un cadáver vulgar, al formarse a partir de la cita y los medios populares para instalarse en el espacio social y estadio mental de los transeúntes que lo visibilizan. Alberto Letelier en su *Gabinete de lecturas* (2011) habla del paralelismo de los collages en *El Quebrantahuesos* y *Mandrágora* (1938-1941), revista surrealista. Mientras que en el segundo, los collages elaborados con recortes de ilustraciones, libros, almanaques y revistas eran emplazados en el libro como soporte; el otro se sustentó de recortes de diarios para exhibirse en el espacio público, la vitrina de un restaurante, de ahí la noción de poesía/diario mural, y la aproximación de esta obra respecto al pop. Algo que el mismísimo Nicanor confirmó en una entrevista con Leonidas Morales que data de 1972, en la que además sostenía que su artificio iba más allá de las propuestas de Braulio Arenas (1913-1988) y los surrealista:

“Yo practiqué juegos surrealistas cuando muchacho. Por ejemplo, con Enrique Lihn hicimos *El Quebrantahuesos*... Jodorowski es también muy importante en ese grupo. Con

esta gente inventamos *El Quebrantahuesos*, que era una especie de diario mural hecho a base de recortes de diario. Pero este no es un juego estrictamente surrealista, tal vez en su apariencia exterior sí, porque los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de otra, pero ellos buscaban efectos poéticos, insólitos, y nosotros no. Por lo menos yo buscaba efectos que podrían llamarse de grueso calibre. Yo estoy seguro que en ese tiempo nosotros en Chile inventamos el pop... Componíamos estos textos a base de titulares de prensa, los más grandotes, más gordos, espectaculares. Los componíamos prácticamente de acuerdo con las normas de los collages, del pop, y agregábamos ilustraciones insólitas” (Morales, 1972, p:74-75).

Y este evento se adelanta al pop art y arte de concepto en términos temporales. Pero su importancia no sólo radica en eso. Tal como menciona Ignacio Valente (1975) en su artículo sobre el poema mural, esta “poesía bruta” pierde mucho al ser despojada de su dimensión visual, que reviste y suma valor al carácter paródico de la obra, mofa que no sólo va dirigida a la prensa y medios, sino que también al discurso poético tradicional; mediante el collage y su anonimato es que se produce el la desaparición del hablante lírico y del sentido:

“... la mortificación del “yo” lírico mediante el anonimato del collage, y la destrucción de la coherencia racional lírica del discurso mediante el azar del montaje, ambos recursos potenciados por la impersonalidad y objetividad del método: aquí nadie “escribe”, nada, nadie crea o se expresa a sí mismo mediante palabras: los elementos vienen dados ya en la letra impresa, y la creatividad consiste sólo en alcanzar, mediante la tijera, el máximo absurdo de sorpresa en su incoherente combinación” (P:3).

Transgresión hacia el discurso poético tradicional mediante el anonimato del sujeto lírico y la lógica absurda. A esto me atrevo agregar la naturaleza visual del mural, que hasta la fecha y a nivel local, no tenía precedentes. Así una humorada amplió los horizontes literarios y la escena poética nacional, tornándose un hito.

El collage hace su aparición una vez más en el trabajo de Dámaso Ogaz (1924-1990), autor chileno que también disuelve las separaciones entre las artes con motivo de instalar reflexiones. “Herederero del espíritu dadaísta y patafísico, se arriesgó en la construcción de su propio ismo, como fue el “majamamismo”, aspirando al acto de libertad absoluto en la creación” (p:90), así describe Dennis Páez e este artista omitido en el mapa de la tradición poética y plástica chilena. Su producción creativa transita por diversas modalidades y lenguajes sin resquemores ni escrúpulos, siendo el collage y el arte postal aristas importantes a la hora de estudiar su obra:

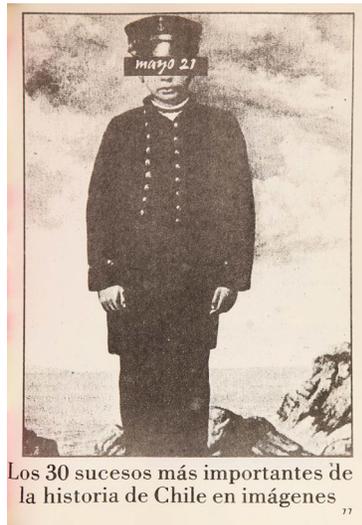
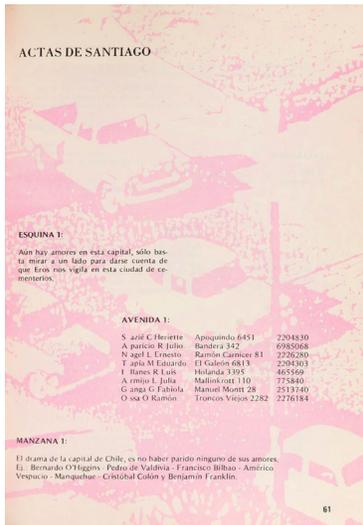
“Bajo el formato del collage, su intento se encamina a través de la imbricación de soportes superpuestos en una reelaboración simbólica, donde lo verbal no se presenta como lo indispensable, pero sí como indicio – y en muchos casos conductor- del significado. En estos casos, el artista utiliza en su composición fragmentos de revistas, diarios y dibujos, cuidadosamente seleccionados y recortados de manera particular, relacionándolos con los demás fragmentos, construyendo la obra con innumerables retazos” (2019, p:91-92).

Este recurso también está presente en la publicación *Sabor a mi* (1973) de Cecilia Vicuña (1948), una suerte de diario personal –publicado en Londres y censurado en Chile– en el que la artista incorpora además manuscritos, dibujos, fotografías, etc. demostrando la convivencia del lenguaje plástico y poético, escapando de la lírica y arte visual tradicional, además de encallar en los anhelos utópicos de una realidad mejor en

Visualizando poemas

En tanto algunas poéticas buscaban remecer las bases históricas y aniquilar la tradición literaria y sus vestigios a través de prácticas rupturistas, Chile en el transcurso del siglo pasado también presenció la conciliación y enriquecimiento de la poesía a través de las artes plásticas en obras cuya experimentación puede ser considerada por algunos(nas) como menos transgresora o cuya naturaleza aún genera discusiones en torno a su pertenencia dentro de lo que se conoce por poesía visual, pero que corresponde a ejercicios que sí envuelven poesía y visualidad en sus formas: Páez (2019) ubica entre estas a aquellas manifestaciones que hacen uso de un soporte visual diferente a la página para su completa percepción y comprensión (vídeo-poesía, fotopoesía, acciones poéticas, etc.); los poemas écfrasis, que aluden u evocan objetos pictóricos y artísticos; y finalmente los trabajos complementados o ilustrados por imágenes, donde composiciones verbales e icónicas dialogan potenciando significados.

Tal como sostiene el autor, estas no son concebidas como poesía visual, pero su lazo a los valores visivos es necesaria y beneficiosa para las obras: debe ser una experiencia completamente distinta el haber podido leer los versos de Raúl Zurita (1950) en los cielos de Nueva York al acto de leerlos en Anteparaiso (1994); o puedo aventurarme incluso a decir que Paseo Ahumada (1983) de Enrique Lihn (1929-1988) debe funcionar de manera distinta sin los elementos visuales que dispone en sus páginas, y sucede así mismo con otras obras, “Si bien estas posibilidades no son consideradas propiamente como poesía visual, si constituyen variantes para contemplar el fenómeno visual en la poesía, diversificando las expresiones y obligándonos a pensar en nuevas modalidades de decodificación que integren ambos lenguajes” (p:116). De Cózar (1991) entabla relaciones entre los libros de poemas ilustrados con los emblemas literarios del siglo XVI, posicionando además a este último dentro del espectro del manierismo y cuyo origen circunstancial nos permite establecer que la adhesión de



(Fig.12,13 y 14) Páginas de Let it be Arturo de Francisco Zañartu. 1988.

recursos visivos al texto poético fue también en su momento una acción experimental.

Siguiendo esta línea, creo que es pertinente aplicar los mismos parámetros con los que De Cózar nos habla del emblema a la categoría de poemas complementados por imágenes: “Aunque el emblema es la unión de dos códigos distintos, una vez creado el texto completo, pasa a ser una unidad interpretativa, un único texto que fusiona ambos códigos como “el cuerpo y el alma” (p:209). Por esta razón y en esta investigación, esta clasificación será considerada como un proceder válido dentro de las prácticas poéticas visuales, como un cuerpo indivisible que necesita de interrelación entre signos visuales y verbales para la proliferación de significancias.

Soportes a considerar: el arte postal

La expansión evidenciada en los lenguajes artísticos también se manifestó en una dimensión física en la búsqueda de una ampliación de la red de autores y artistas de distintas localidades. Siendo esta pretensión el germen de la red de correo internacional de carácter expresivo artístico:

“El sistema del arte correo se activa como un cuerpo de trayectorias atemporales y deslocalizadas físicamente, y a la vez entramadas, reverberantes, contaminadas y afectivas. El desplazamiento de las obras así como la reproductibilidad y pérdida del origen están estratégicamente visibilizados en este contexto postal, a través de una especie de “coleccionismo del lugar” y un extrañamiento de lo que circula” (p:74).

Estas redes descentradas y colaborativas eran movilizadas por un afán de entretejer vínculos con experimentadores de otros círculos y lugares. La búsqueda de colaboradores les llevará a trabajar con lenguajes de índole universal, es decir, aquellos que no están limitados por las barreras del idioma, incorporando de esta manera signos más directos, otorgando un nuevo valor a lo pictórico, a lo visivo.

Clemente Padín (2008) habla de cómo la poesía visual y el arte postal están relacionados al ser ambos productos que brotan por las márgenes del fenómeno artístico y sus organismos oficiales, pero que hoy en día son reconocidos dentro del amparo académico e investigativo del arte. Sus diferencias radican en que el autor considera al primero como un género derivado de la poesía pero que se extiende más allá de la dimensión verbal de lenguaje, incorporando otros elementos (la visualidad, lo gestual, sonoro, performativo, etc); mientras que el arte postal es un medio o forma de hacer arte que es independiente para apropiarse de corrientes y otros medios:

“El Mail-Art no es ninguna escuela o conjunto de técnicas reguladas ortodoxamente; ni supone corriente, tendencia, disciplina o moda alguna. El Mail-Art es sencillamente un soporte no mediatizado por esquemas predeterminados; un soporte ilimitado y no adscrito a ningún arte en especial, que no se siente más deudor de unas que de otras” (Campal, 1997).

Es asumido que los autoritarios contextos políticos del siglo XX repercutieron en la alianza entre ambas prácticas, cuyo vínculo se fortaleció. Junto a esto, el conceptualismo cobró una gran importancia puesto que, a diferencia del arte conceptual, está vinculado a motivos político-sociales. En Latinoamérica, esta búsqueda de vías alternativas y paralelas a las instituciones legales bajo el paraguas de la opresión y dictaduras condujo a la red de correos como uno de los posibles medios de comunicación para operar furtivamente.

“No fue casual que las primeras experiencias de conjunción de arte correo y poesía visual provinieran de países sojuzgados por dictaduras militares y/o regímenes políticos-sociales de fuerte control social, como los estatuidos en los países detrás de la llamada cortina de hierro. Por un lado la intensa condensación conceptual que provee la poesía visual y, por otra, la rapidez de difusión mundial que aportaba el arte correo” (Padín, 2008, p:3).

¿Qué es la poesía visual? Definiciones y reflexiones

Definir la poesía visual puede ser casi imposible. Son términos muy amplios y que envuelven muchas cosas. Mi aspiración no es decantar verdades y objetar hechos, sino más bien acotar distancias con esta suerte de tejido en el que la visualidad y la poesía se ven imbricados.

Lo más obvio es considerarla como un género híbrido que transita por las fronteras entre las palabras y las imágenes, quebrando con las maneras convencionales de escritura y lectura. Por medio de este recorrido investigativo se ha comprobado cómo utiliza elementos lingüísticos e icónicos y trabaja con las oposiciones básicas entre el leer y el ver.

Su propia naturaleza, es decir, su condición híbrida, le otorga propiedades camaleónicas, consiguiendo manifestarse de muchos modos, existiendo obras compuestas más por elementos verbales que iconográficos o vice versa, como obras donde existe una simbiosis más equitativa entre los componentes. María Andrea Giovine (2010) nos habla del poema visual como una forma que incorpora la espacialidad y otros componentes de las artes visuales, cuyo objetivo es “conseguir en el lector-espectador un efecto de percepción inmediata, apartándose así de la idea de la literatura como arte temporal” (p:1) es decir, se aleja de los preceptos clásicos de la poesía como arte ligada al tiempo y de la pintura –o artes visuales– como manifestación ligada al espacio. Entonces, se puede pensar que ya están limitadas las cercas que contienen a esta especie que, para algunos como el poeta Gonzalo Millán, no es difícil de categorizar:

“En realidad la poesía de búsqueda es un género impuro tan familiar y fácil de descifrar cómo la historieta o el graffiti, un cruce entre texto y pintura, una mezcla de palabra e imagen, un lugar de intersección entre lo visual y lo literario” (1997, p:5)

Dennis Páez (2019), uno de los autores que ha estudiado este tema a nivel nacional, nos habla de 5 posibles categorías que pueden encajar dentro del concepto de poesía visual. Y si bien, en su investigación sólo se dedica a profundizar en algunas de estas clases por ser las más admitidas dentro del objeto de estudio, menciona estas otras formas para analizar y ordenar algunas obras; y también como un punto de partida dentro las posibilidades que pueden darse dentro de las aristas de poesía y visualidad. Para este autor, el poema visual es un objeto artístico en el que nuevas escrituras dan paso a diversas interpretaciones, lecturas y reescrituras por parte del receptor. Sumado a esto, las posibilidades que admiten estas prácticas permiten el redescubrimiento y reciclaje de formas comunicacionales y estéticas en función de nuevas propuestas: “Las poéticas visuales constituyen entonces el laboratorio donde la imagen y el texto están constantemente probando sus combinaciones, reinventando sus relaciones, generando transformaciones en los modos de creación y transmisión de los mensajes” (p:118).

En este aspecto la definición del escritor uruguayo N. N. Argañaraz también es muy efectiva, quien sostiene que en el deseo de dar con un nuevo código del lenguaje y un nuevo receptor, la poesía da paso a la experimentación de recursos, elementos y soportes propios del género literario y plástico:

“La poesía visual experimenta en diversos niveles las relaciones entre palabras e imágenes... su gramática (en sentido estructural), que no es exclusivamente verbal ni exclusivamente visual, sino que es intersemiótica, ha dejado perpleja a la crítica literaria y plástica tradicional, puesto que ella precisa de un nuevo lector, al cual, por otra parte, ya ha generado” (1992, p:13).

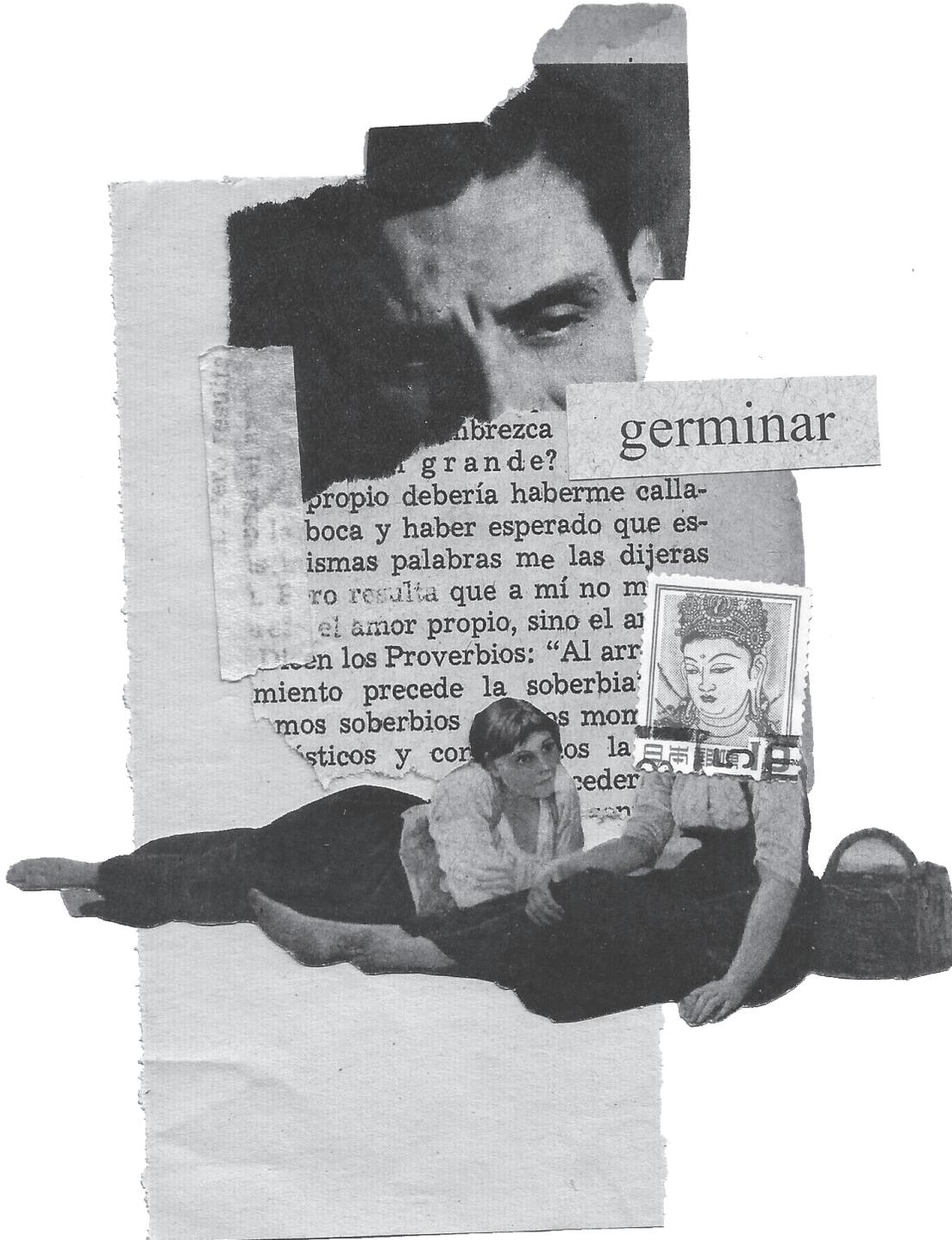
Al observar las producciones artísticas engendradas en las órbitas de la poesía visual acá en Chile a lo largo del siglo XX, es factible reconocer algunos vértices en los que se articulan alianzas o patrones como los que fueron abordados de manera muy escueta en esta investigación. Entre estos rescato la criptomanía propia de algunas obras en las que parecen habitar – intencionalmente o no– anhelos por un perceptor inusual: que se levante de la silla de la inacción, que se desprenda de la pasividad que por mucho tiempo le ha enraizado para asentarse como un cómplice dentro los artificios creativos y compartir el hecho poético más allá de las rejas que separan los roles del poeta y lector.

En resumen, existen diversas perspectivas en torno a la que puede considerarse poesía visual: como sugiere Páez (2019), la adhesión del atributo “visual” al sustantivo “poesía” ofrece una infinidad de posibilidades, quizás imposibles de delimitar o encasillar. Como he podido observar, esta labor conlleva muchas formulaciones: en primer lugar, al considerar la escritura como la forma visible de la palabra, se podría decir que toda poesía escrita contiene una dimensión visiva y

por ende, debería estar incluida dentro de la denominada poesía visual; de igual modo, se podría incluir bajo este fenómeno otras formas poéticas como los poemas concretos, poemas objetuales, poemas ékphrasis y los poemas encontrados (ready made). Lo que conlleva a repensar y reevaluar la concepción de poesía visual y las obras que pueden encasillarse en esta categoría.

Por mi cuenta veo en lo que se conoce como poesía visual y en las prácticas que abarca, una suerte de restricción a algunas praxis que responden a un acto más generalizado de la poesía, que es experimentar. Experimentar, jugar, probar y lidiar con diversos lenguajes; expandir el acto poético en la plenitud de la página o más allá de ella, hacia nuevos medios en función de generar una imagen – poética– ligada a algún acontecer o sentir. Y si bien, hablar de poesía visual puede interpretarse como una jaula a la especie que es la poesía en su totalidad, una ave que migra y planea por diversos territorios, esta delimitación es quizás necesaria para la observación y estudios de dicho espécimen (como las previas taxonomías y sus limitaciones), facilitando así la comprensión de este fenómeno.

Al hablar de poesía y visualidad se habla de algo más general, más grande, una enorme nebulosa en la que las clasificaciones de Paéz anteriormente expuestas se articulan como constelaciones. Considero entonces, en cuanto a lo que se ha denominado y conocido a través de los últimos tiempos por “poesía visual” tan solo como un grupo de astros más en dicha galaxia: un cuerpo que se caracteriza por su naturaleza quimérica, en la que las viejas tradiciones plástica y poética pasan a ser cuestionadas, destruidas y reformuladas; la imagen poética floreciendo a partir de la sustancia icono-lingüística que, tal cual supernova, estalla ante la colisión de la expresión y los lenguajes.



germinar

LA FORTUNA

¿ambrozca
grande?
propio debería haberme calla-
boca y haber esperado que es-
ismas palabras me las dijeras
ro resulta que a mí no m
el amor propio, sino el a
Dicen los Proverbios: "Al arr-
miento precede la soberbia:
mos soberbios nos mon
sticos y con los la
ceder

LA FORTUNA

Planteamiento del proyecto

Intenciones y objetivos

Ya esclarecido el medio, decidí dirigir el cauce de mi investigación a una vereda más íntima y que pudiese resonar con mis experiencias, deseando a la vez que ésta pudiese otorgar foco en alguna problemática relevante en la actualidad. Por mera casualidad, los sucesos acontecidos en la localidad de Quintero durante el primer semestre, detonaron una serie de recuerdos como veraneante recurrente del lugar, por lo que determiné trabajar con lo acontecido en el sector desde la vereda pertinente: como alguien que no es originaria de la zona y que no ha experimentado en carne propia los lamentables episodios que enfrenta la comunidad que reside allá. o

Bajo estas aristas opté crear una serie de cartas para evidenciar la situación de las zonas de sacrificio de Quintero y Puchuncaví: un repositorio misivo cuyo propósito se orienta en evidenciar una tragedia socio-ambiental por medio de imágenes poéticas en formato postal. Trenzar las nociones de poesía visual y arte correo son ejercicios conocidos, al igual que integrar al arte un vértice centrado en la esfera social y ambiental. Sin embargo, mi intención con esto es alumbrar parte de las circunstancias de un punto geográfico específico a partir de mi nexo personal con el lugar: disponer de las capturas obtenidas a lo largo de mi vida de este cuadro tóxico e indigno, para poner sobre la mesa nuevamente esta realidad que se desenvuelve y que parece haber pasado minimizada e inadvertida por algunos de los sectores de la población y de los órganos estatales.

También estimo que este tejido agarra más fuerza si es mediante imágenes poéticas que puedan despertar y remover nudos en nuestro consciente: el arte como medio para generar resonancias que nos permitan entablar

conexiones frente a nuestra fragilidad y relación con la vida y el entorno. Por todo esto se hace obligatorio construir un imaginario a base de lenguajes, cuyos sentidos puedan completarse con la mirada y reflexión del espectador siempre entendiendo que la esfera ante la que orbitan es la infame realidad de una zona en particular.

El contenido de los poemas

Quintero y Puchuncaví: zonas de sacrificio

Las comunas de Quintero y Puchuncaví son sectores que se caracterizan por el establecimiento de industrias y su impacto negativo en los asentamientos humanos y formas de vida aledañas. Estos tipos de emplazamientos son conocidos como zonas de sacrificio. Bajo el amparo del neoliberalismo, el extractivismo fue en ascenso junto a promesas de mejoras en la vida de los habitantes. Desafortunadamente esas promesas nunca fueron cumplidas: actualmente estas comunidades son muy vulnerables en diversos sentidos. La localidad ha protagonizado numerosos capítulos infortunados en materia ambiental y de salubridad, en los que se evidencia la transgresión a un espacio limpio en el que desarrollarse – derecho esencial e interrelacionado con otros– además, de acentuar la desigualdad:

“La población residente en Quintero-Puchuncaví experimenta la dependencia económica y laboral (directa e indirecta) de las empresas contaminantes, elemento que se agrega a la situación de vulnerabilidad preexistente. Los habitantes de la zona no solo viven expuestos a los riesgos ambientales (explosiones, fugas de material contaminante, acumulación de desechos tóxicos) y con acceso limitado a bienes ambientales clave (aire puro, suelo y agua limpia). También es desigual la disponibilidad de servicios públicos e infraestructura urbana (hospital, alcantarillado para todos los sectores habitacionales, transporte público fluido y de precio accesible). Esto incrementa su vulnerabilidad ambiental” (Carmona y Jaimes, 2015, p:75).

La falta de acción y regulación por parte de las autoridades responsables ha desencadenado en una sucesión de eventos que no sólo dificultan el vivir de las personas, sino también a otras formas de vida presentes en el sector. La fertilidad del suelo y los ecosistemas marinos también se han visto afectados con la aparición y funcionamiento de estos complejos industriales como confirma uno de los residentes con más antigüedad de Quintero:

“Cerca de la década del 50, comenzaron a llegar las industrias. Primero, llegó Enami (Empresa Nacional de Minería) y luego cuántas más, ¿19 son hoy? Antes, por ejemplo, en Quintero, Puchuncaví o Ventanas, se cultivaba la tierra, se cosechaba lentejas, arvejas, pero hoy la tierra y el mar están muertos, nada crece. Es mucha la gente que he visto morir de cáncer, pero no hay estadísticas de eso, ¿por qué?” (Concha, 2022).

Este locatario de igual modo confirma que las infancias y los adultos mayores son aquellos grupos más perjudicados por las empresas y la falta de regulación referente a sus emisiones y deberes para con la vida y el medio ambiente. Afirmando además la disparidad entre envejecer en un sitio como Quintero, a hacerlo en otras localidades. Esto también se aplica a los niños y niñas que viven allí, dado que han normalizado condiciones como los varamientos de carbón en las playas y el padecer enfermedades al momento de estudiar tal como asegura una parvularia del lugar (Concha, 2022). Esto último es un evento reiterado en la zona; la interrupción y suspensión de clases con motivo de las intoxicaciones masivas que adolecen a estudiantes. Síntomas como náuseas, cefaleas, adormecimiento de extremidades o vómitos son frecuentes en jóvenes, evidenciando una vulneración de los derechos ligados al aprendizaje y crecimiento dignos.

Estas circunstancias se han reiterado desde el establecimiento del cordón hasta la actualidad. Y, aunque este año se han tomado medidas provisionales y se dió paso a la clausura de la Planta Ventanas de Codelco , aún queda mucho camino por recorrer.

Con la catástrofe ambiental aquí frente a nuestras narices y el horizonte desértico que parece esperarnos es que desde la orilla en la que habito como espectadora de la situación del balneario, brota el intento de visibilizar una fracción de las consecuencias y las problemáticas que adolecen a los y las residentes del área debido a la instalación del cordón industrial.



(Fig.15) Niños jugando en las afueras de la termoeléctrica de AES-Gener en Ventanas-Puchuncaví. Imagen de Claudia Pool.



(Fig.16) Varamiento de carbón en Ventanas. Imagen de Carlos Vegas.

Recuerdos de este lugar

Mis primeras memorias relativas al verano y a la costa están emplazadas en los balnearios de Puchuncaví y Quintero. Una tía abuela contaba con una casa pequeñita ubicada en la playa de Las Ventanas y era sagrado, cada periodo de vacaciones a comienzos del año, partir hacia allá. Desde el domicilio podían verse las refinerías, cuya estructura masiva y fría contrastaba con las edificaciones de corte más tradicional y hogareño del lugar. Mi yo de niña no cuestionaba mucho la presencia de esas construcciones, mi percepción sobre ellas se limitaba a lo tosca y feas que me parecían: “esto sería mucho más lindo sin esas cosas” solíamos decirnos con mi hermana. A pesar de eso, cada año anhelaba volver.

El transcurso del tiempo se encargó de enseñarme lo que realmente encarnaban dichas industrias. Al enterarme por medio de algunas noticias y sitios de internet acerca de episodios de intoxicaciones, vertimientos de residuos y alertas sanitarias; la panorámica se alteró. El origen de muchas rememoraciones y de la nostalgia se había vuelto una experiencia dolorosa, una herida. Cada vez que aparecían los nombres de estos territorios en los boletines informativos era para anunciar tragedias. Y, a medida que crecía y continuaba visitando el lugar, no podía dejar de asociarlo con dichos eventos.

Aunque sé que la identidad de estos emplazamientos es más que los lamentables acontecimientos que han asediado a la zona, negar que mi perspectiva se ha enturbiado por estos sería un engaño. El eco que me alcanza tras escuchar la palabra Quintero tiene forma de injusticia y me genera una profunda tristeza e impotencia. Y son estas emociones las que me llevan a maniobrar una especie de alquimia en la que pueda transmutar este sentir en un quehacer creativo con sentido.

Importancia de abordar esta temática desde la poesía visual

“Recuperar la curiosidad, abrir ojos, oídos y todos los sentidos hacia el entorno y volver a aprender los nombres de las cosas, son preámbulos necesarios para recuperar el respeto por el mundo y quizá, así, encontrar algún modo de remediar y poner fin a nuestra autodestrucción. Atribulado por la ciega indiferencia de los que prefieren gozar la vida sin enterarse del desastre inminente, el poeta se re-apropia de la voz profética que antes denunciaba” (Binns, 2004, p:126).

Quizás hablar de ecocrítica no se ajusta demasiado a un género usualmente obviado por las escuelas literarias como lo es la poesía visual. Lo que sí es ampliamente acertado es la creciente relación entre las artes con el fenómeno ecológico desde que el deterioro del planeta se ha vuelto innegable. El panorama desalentador que ya se ha alzado sobre la tierra es fuente de la que beben muchos artistas para labrar trabajos de crítica y denuncia, alzando sus intentos para invitarnos a recapacitar sobre estas tristes circunstancias.

Si nos redirigimos a Chile en el siglo pasado –periodo estudiado en la investigación– los lazos entre arte y compromiso social se evidencia en diversos artistas y colectivos como sucedió con CADA (Colectivo de Acciones de Arte surgido en 1979), entre otros. En la vereda de las poéticas visuales, muchas de estas tuvieron entre sus valores la responsabilidad con la comunidad como sucedió con *Sabor a mi* (1973) de Cecilia Vicuña, la red de arte postal en la que participaron Guillermo Deisler y Dámaso Ogaz, o todos los poetas y autores que se apropiaron de los recursos masivos de comunicación para generar un contra-discurso. Acotando, todos estos casos se nutren de la realidad del momento como fuente de inspiración para la concepción de piezas poéticas, demostrando nuevamente el arte como un medio para despertar la reflexión.

Proposiciones

Pretendo abrir paso a las ideas del poeta/poetiza como coleccionista y del poema como un laboratorio en el que se experimenta con diversos lenguajes y técnicas. Tal como sostuvo Nicanor Parra: “El trabajo del poeta pasaría a ser una especie de trabajo de entomólogo que sale a cazar bichos” (1970). Con esto en mente, se procedería a la labranza de los poemas en base a diversos factores y formas rescatadas de las producciones poéticas visuales estudiadas –aquellas enmarcadas en el siglo XX en Chile.

Como fue revisado, el collage es una de las técnicas predilectas por los autores debido a sus facultades para ocultar y cifrar mensajes, además de pluralizar la referencialidad. Los beneficios que puede aportar esta práctica a la facturación de las postales se basan en las premisas intrínsecas de este ejercicio, cuya naturaleza se sustenta en la recolección de fragmentos para una nueva reintegración y reinterpretación.

Mediante la recopilación de fotografías, recortes, textos relativos a la localidad, al verano, a la costa, a la infancia, entre otros temas se dará paso a la tarea de esculpir imágenes con motivo de generar nuevas unidades simbólicas que fusionen y evoquen eventos ligados a los incidentes ambientales de Quintero y parte de mi relación con este: pedazos que puedan integrar las nociones de nostalgia, precariedad y herida. Respecto a este último concepto, creo personalmente, que es incrementado y va muy acorde a la esencia fragmentada del collage: el cortar y pegar pueden ser homologados con la acción de desgarrar, de quebrar o de fracturar y también con el gesto de reparar o sanar respectivamente. Y percibo que este es uno de los motivos que da sustento a la noción de corte como un sinónimo de herida.

Por otro lado, es cierto que muchas de las producciones revisadas demandan un alto nivel de decodificación, como una especie de postura desafiante frente al lector; teniendo en cuenta esto, y las limitaciones propias del tema a abordar –la sustancia a trabajar no da para

interpretaciones o lecturas tan amplias en comparación a otras materias de índole más abstracta, como algunos conceptos filosóficos por ejemplo– es que se vuelve necesario calibrar la polisemia de las piezas.

Sumado a esto, propongo complementar piezas en las cuales la aparición del yo lírico fluctúa. Si bien fue revisado en muchas de las obras enmarcadas en la tradición nacional que este desaparecía del cuadro y daba paso a la inversión de roles –es decir, el receptor/lector pasa a ser un autor al momento de entregarle lecturas a las obras– no quise eliminar por completo mi voz como hablante, puesto que las vértebras que dan estructura a esta labor proceden de mi propia experiencia con la materia a abordar. Mi planteamiento entonces, procura contener tanto algunas de las formas rupturistas y experimentales del siglo XX y parte de la tradición literaria en una suerte de palimpsesto misceláneo cuyas posibilidades significativas apunten al contexto de Quintero como zona de sacrificio desde una mirada íntima y melancólica. Considero que los textos de corte más clásicos (poemas exclusivamente verbales) pueden ser potenciados con recursos pictóricos y por el mismo soporte –esto en referencia a la cuarta categoría propuesta por Páez, el poema complementado por imágenes– fomentando así las impresiones sobre el balneario como un espacio dañado, cuyas apremiantes circunstancias no pueden ser pasadas por alto.

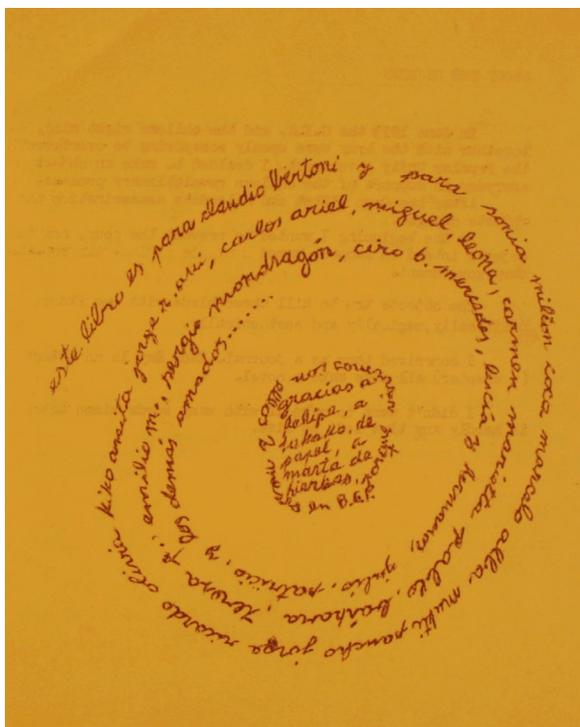
Ahora, el soporte de la carta o postal es ideal para el carácter íntimo de este proyecto: la relación entre emisor y receptor se ve aproximada y familiar. Además es perfecto para un(a) coleccionista, en vista y consideración que permite la adherencia de distintos elementos y el desarrollo de numerosas técnicas para ser concebido, siendo así un punto de convergencia para distintas manifestaciones creativas:

“El mail-artista, que viene a constituirse en el creador simbiótico de lo alternativo en este fin de siglo, los absorbe, selecciona, criba, deglute, transforma, recoloca y, si son ésas sus intenciones, hasta tergiversa en un afán por crear un producto genuino, bebedor de los muchos caños del arte y la vida” (Campal, 1997).

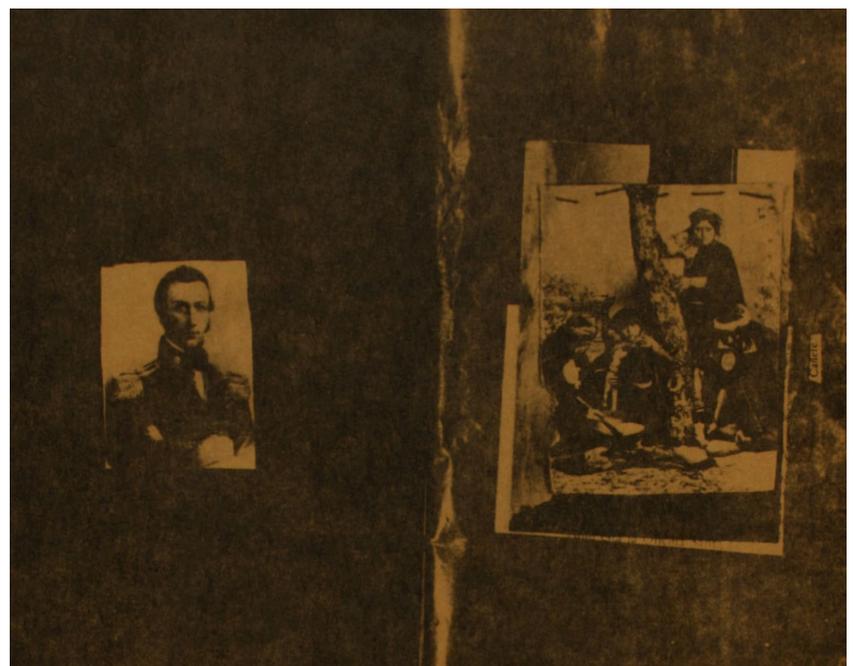
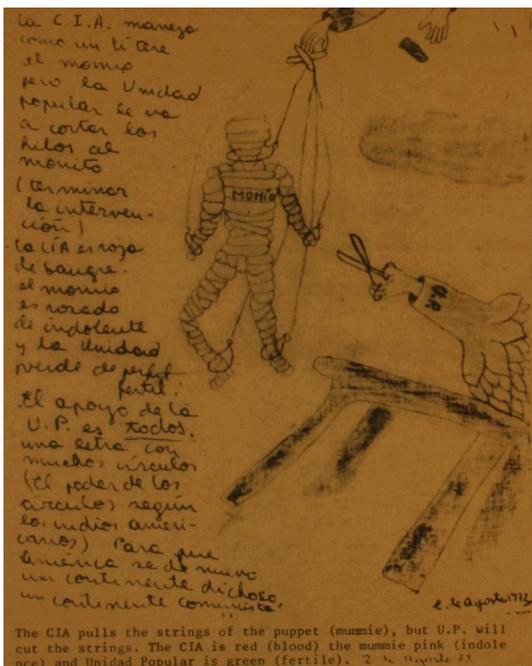
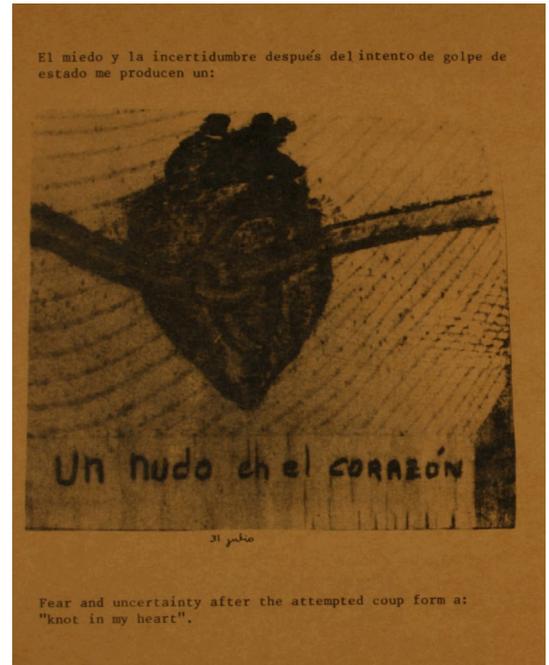
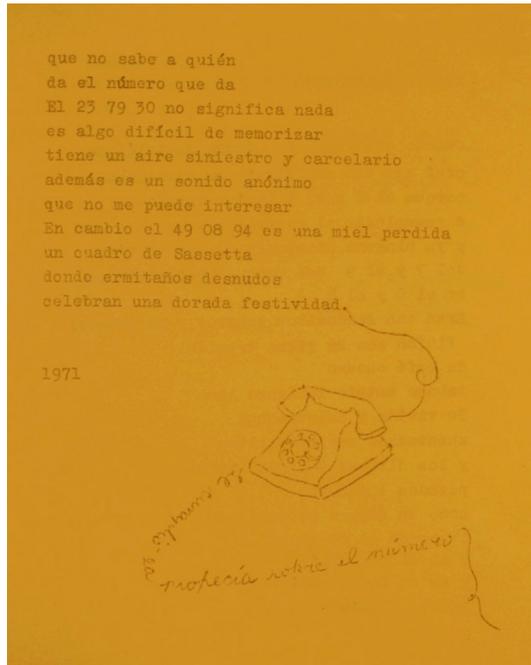
Referentes

Sabor a mí (1973) de Cecilia Vicuña

Publicación con un origen precario e íntimo. Un libro-objeto que opera como una suerte de diario personal de la autora, donde conviven componentes poéticos, pictóricos y objetuales. Este ejemplar es el principal referente para mi trabajo en la medida de que representa una obra artesanal, elaborada a partir de elementos de uso cotidiano y de discursos individuales y sociales de la época: en el caso de la poeta y artista, sus textos comienzan como una celebración del proyecto socialista y posteriormente como un medio de denuncia tras el golpe militar; "... tales referencias se enhebran como fragmentos capaces de configurar, textual y visualmente, diversas microescenas, residuales y autobiográficas-colectivas del quehacer de una subjetividad que acompaña las problemáticas del tejido cultural" (Panozo, 2005, p:156).



(Fig.17-22) Algunas páginas de la publicación Sabor a mí. 1973.



Guillermo Deisler

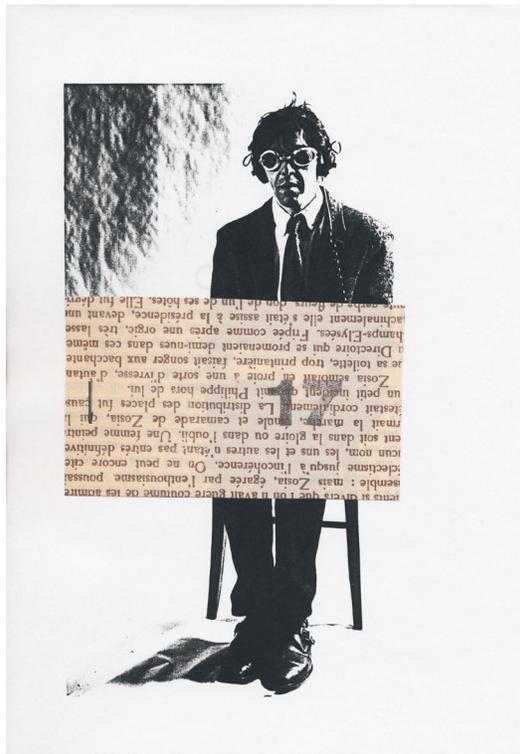
Creo que es pertinente mencionar que el autor por el cual llegué a la noción de poesía visual, fue Guillermo Deisler. Las diversas maneras en su proceder artístico llamaron mi atención: su inclinación por el collage, la secuencialidad y otros recursos como el uso de viñetas similares a las del cómic; además de lo que, en un principio, percibí como ambigüedad dentro de su trabajo. A través de esta investigación he logrado entender parte de las razones que movilizaron al poeta visual en la búsqueda de nuevas formas de comunicación, transgresoras y desafiantes con respecto a la tradición.



(Fig.23-28) Postales de la serie Habitat que comienzan a circular a partir de los 70.



(Fig.29) Librito de poemas visuales. 1970.



(Fig.30) Página de UNI/vers Poetry need novement N. 28. 1993.

Durante el mes de junio del presente año, tuve la oportunidad de participar en un taller de exploración de la obra de Deisler impartido por Naranja Publicaciones (2014). En este se analizaron distintas fases de producción del artista, su etapa en Chile y los periodos posteriores en Europa como exiliado. Las actividades desarrolladas me permitieron entablar una mejor relación con la labor del artista, pero fue la manufactura artesanal (nuevamente) lo que más me cautivó: ver obras tan sencillas en su calidad de ejecución pero tan potentes en mensajes y conceptos incentivaron mis deseos de realizar una labor que se alinearan con estos planteamientos.

Otros y otras

Por fuera de la tradición poética visual nacional, son los artistas Kurt Schwitters (1887-1948) y Hannah Höch (1889-1978), grandes figuras del dadaísmo. Sus trabajos son esenciales en la historia de las prácticas del collage y fotomontaje. Del trabajo de Schwitters, rescato nuevamente, la incorporación de desechos y materiales encontrados para la creación de nuevas unidades visuales. Por otro lado, Höch crea atmósferas con un valor más figurativo que pretendo emular bajo mis propias destrezas y estilo.



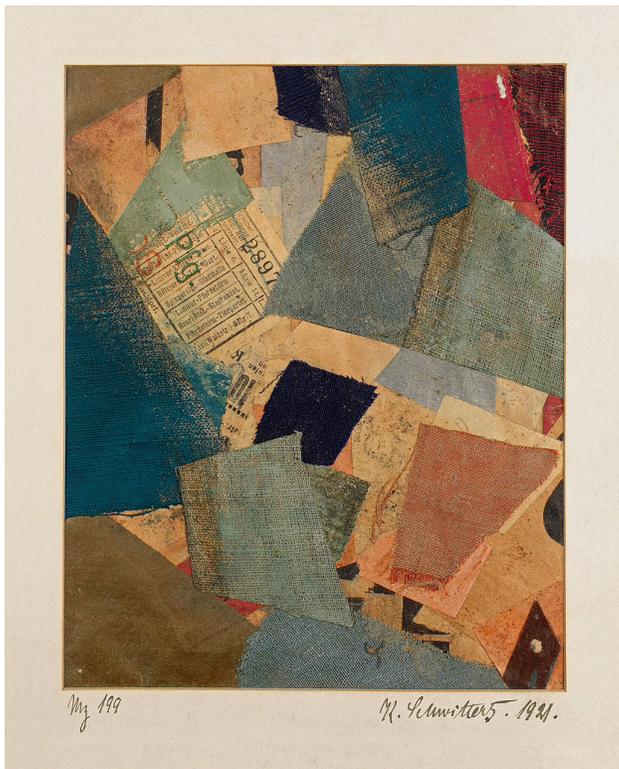
(Fig.31) Staatshäupter (Jefes de Estado) de
Hanna Höch. 1918-1920.



(Fig.32) Liebe in Buschde
(Amor en el arbusto). 1925.



(Fig.33) Von oben (Desde arriba) de
Hanna Höch. 1926-1927.

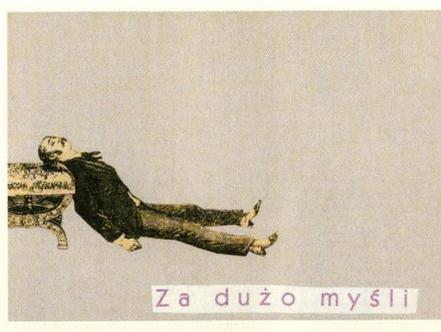
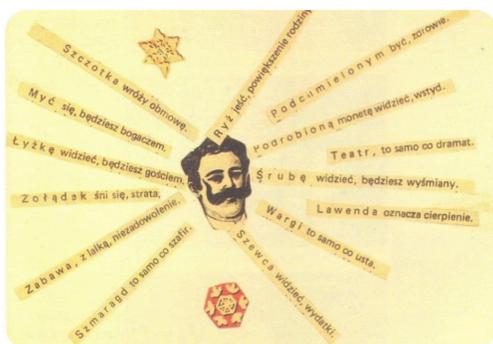
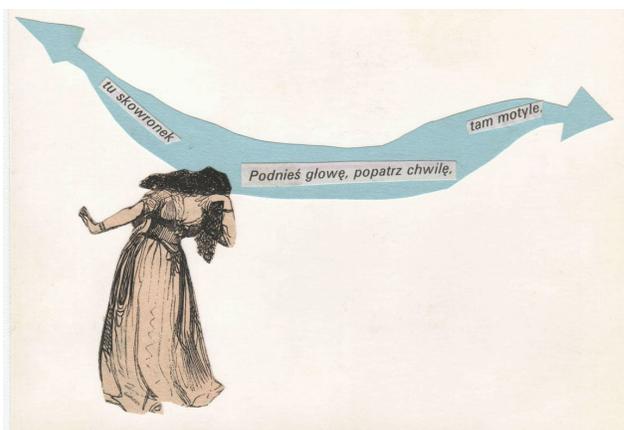


(Fig.34) Mz 199 de
Kurt Schwitters. 1921.

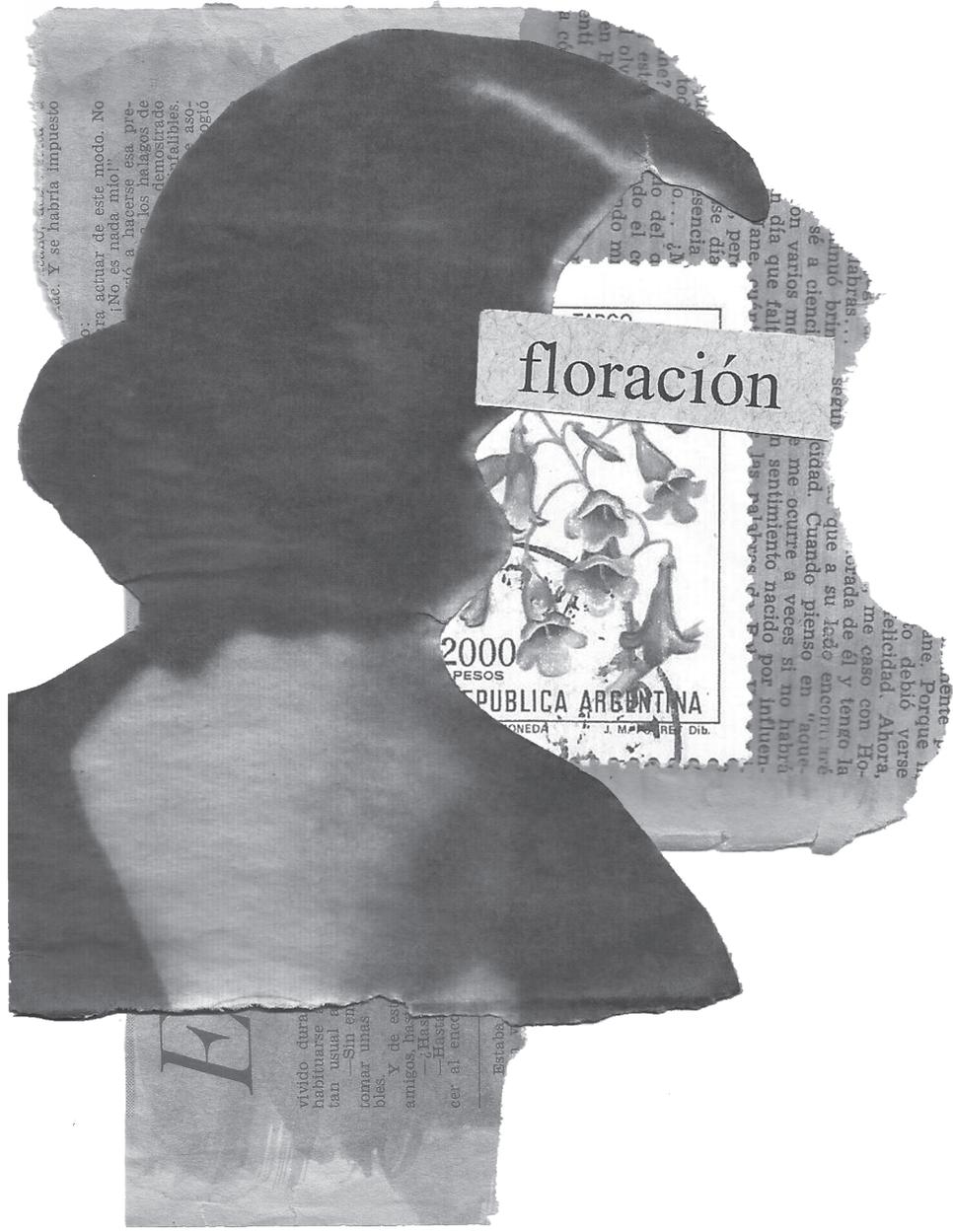


(Fig.35) MERZZEICHNUNG
47 de Kurt Schwitters. 1920.

También considero que mi proyecto no tendrá la cualidad laberíntica o la anfibología que presentan sus producciones, puesto que busco enunciar un mensaje claro y puntual, pero de manera evocativa y personal. En este punto, mi trabajo igualmente se ve influenciado por los collage-postales que Wisława Szymborska (1923-2012) enviaba a sus amistades. En algunas de estas composiciones incorporaba breves textos recortados, una praxis que incorporé en mi proyecto.



(Fig.36-39) Collages en formato postal que la autora enviaba a sus amigos.



floración



...de. Y se habría impuesto
...tra actuar de este modo. No
...No es nada mío!"
...a hacerse esa pre-
...los halagos de
...demostrado
...erfallecidos.
...aso-
...ogió

...en P
...a oliv
...me?
...tod
...se día
...sencia
...do del
...do m
...ne, y
...se a cienci
...abriras...
...ano brin
...on varios m
...n día que fall
...ane, y

...ente p
...me. Porque
...lo debió verse
...chicidad. Ahora,
...me caso con Ho-
...orada de él y tengo la
...que a su lado encontré
...e me ocurre a veces si no habrá
...n sentimiento nacido por influen-
...las palabras de P.

F
vívido dura
habitarse
tan usual a
—Sin en
tomar unas
bles. Y de est
amigos, ba
—Hasta
—Hasta
cer al enco
Establa

Desarrollo formal del proyecto

Proceso de conceptualización

Recorriendo y acotando todo lo que se desprendió de la investigación y de la temática a tratar, definí las principales constelaciones deste proyecto:

Medio: poesía visual

Soporte: postales

Conceptos rescatados

Relativos a la zona
de sacrificio:

- Contaminación
- Precariedad

Relativos al vínculo
personal:

- Nostalgia
- Herida

Contexto de la correspondencia

Luego de varios razonamientos, opté por articular un relato como la columna vertebral de este proyecto. Tomando como punto de partida mis memorias de verano y los puntos de investigación ya estudiados, es que di paso a la concepción de una suerte de narrativa ficticia que justificara el acto epistolar en la cual, transitando desde una mirada más ingenua a una visión más crítica y consciente de lo que sucede, daría paso a representar parte de la realidad de lo acontecido en el territorio.

Resolví que los actores, remitente y destinatario, compartieran un vínculo afectivo que se encargan de mantener durante las estadías veraniegas de nuestro(a) emisor(a), una persona que va a pasar sus vacaciones en los alrededores de Quintero y que ejecuta sagradamente una carta a “Amanda” quien encarna a la receptora de dichas cartas, en las cuales están presente temple anímicos del(a) remitente frente a la realidad del lugar. Estas postales son poemas que transitan dentro del espectro de variedades existentes en la poesía visual y de las relaciones entre poesía y visualidad, además de que cada uno apunta a diversos casos y sucesos acontecidos en la zona (intoxicaciones, desastres ecológicos, etc.).

Remitente:

Sin identidad definida. Comenzó a realizar cartas desde los 13 años durante el verano del 2010 hasta el verano del 2023.

Destinataria:

Llamada Amanda, no se esclarece el tipo de relación que mantienen. Parece ser ajena a lo acontecido en el balneario. Cualquier lector de las postales pasa a adoptar este rol.

Dirección:

Agua Viva poniente 9726, La Florida. Santiago.

Determiné el empleo del nombre de esta calle existente ya que por su significado literal funciona como una oposición frente al estado del océano en Quintero entablando una suerte de ironía en relación a los contextos opuestos de emisor(a) y receptor(a).

Como todo esto orbita en torno a un eje ficticio aclimatado en una situación real, se hace necesario que esta serie de misivas deban ser desarrolladas de manera que el paso del tiempo y la madurez de la escritora fuesen evidentes, de manera que es obligatorio reparar en detalles a la hora de diseñarlas.

Configuración de asuntos a abordar

Con la ayuda de la compilación de información sobre Quintero y Puchuncaví y algunos motivos particulares del cajón de mis recuerdos es que elaboré una lista de los posibles asuntos a plantear. Tenía conocimiento previo de casos como los de intoxicaciones de estudiantes; siendo el incidente del 2011, que afectó a un buen número de estudiantes de la escuela La Greda de Puchuncaví, aquel que marcó el antes y el después para mí, por lo que determiné que era esencial aludir a este. De igual modo, estaba familiarizada con los varamientos de carbón en la orilla, que en algunas ocasiones presencié directamente. Otro tipos de eventos llegaron a mi conocimiento a través de la investigación, como lo acontecido con las viudas de Enami, un grupo de mujeres cuyos maridos enfermaron hasta fallecer por trabajar en las instalaciones sin las medidas necesarias para asegurar su bienestar. Este caso no sólo ha movilizó a las esposas, sino también a ex trabajadores de la empresa por causar la muerte de más de 200 trabajadores (Ex trabajadores de Enami Codelco interponen denuncia por delito de lesa humanidad, 2018).

Movilizada por la angustia e indignación que desencadenó la asimilación de este tipo de eventos, decidí que estos serían la médula espinal de cada misiva en función de evidenciarlos, esperando así (con)mover de diversas formas a los lectores.

Por otro lado, la correlación entre las fechas de emisión de las postales y los eventos seleccionados no es sólo a partir del desenvolvimiento real de estos mismo, sino que refieren a los posibles niveles de impacto que pueden despertar en el contexto etario del(a) emisor(a). Sumado a esto, también estimé en la posibilidad de que el (o la) emisor(a) –así como ocurrió en mi caso– no se diera por enterado(a) de algunos hechos o que posiblemente se informó de estos más tarde de ellos. A partir de este tipo de consideraciones como base, procedí a imbricar los sucesos con las fechas sugeridas en el cuadro.

N. Postal	Fecha de emisión	Edad del(a) remitente	Temática
1	Febrero del 2010	13 años	El humo de las chimeneas de las industrias
2	Febrero del 2011	14 años	Fauna local
3	Enero del 2013	16 años	Caso de estudiantes intoxicados en el 2011
4	Febrero del 2014	17 años	Impresión general del balneario como espacio tóxico.
5	Febrero del 2016	19 años	Derrame de petróleo del 2014
6	Julio de 2016	19/20 años	Caso de los hombres verdes
7	Febrero de 2018	21/22	Panorámicas del lugar contrapuestas
8	Febrero de 2019	22/23	Varamientos de carbón
9	Febrero de 2022	23/24	Mar como vertedero
10	Febrero de 2023	24/25	Postal de síntesis

(Fig.40) Tabla de elaboración propia. Esquema para sintetizar la información de las postales.

Propuesta gráfica

Maquetación

Cabe recalcar que toda la producción está impregnada de la idea de nostalgia, corporizada en el empleo de postales viejas y desgastadas. Esto a su vez, es enlazado con el concepto de precariedad, presente además, en toda la producción a través del uso de materiales reciclados o residuales y de la manufactura artesanal. Todo esto en alusión a: los muchos trabajos de poesía visual revisados que fueron ejecutados en condiciones modestas y sin grandes capitales; y más importante, las propias condiciones del balneario, que en consecuencia de políticas neoliberales que han acentuado la desigualdad, es actualmente un espacio marginal sujeto de explotación y pauperización, inestable y frágil. Esto último también es encarnado mediante la solidez y estabilidad de las postales, que va fluctuando: algunas son más endebles que otras tal como la realidad de la zona; así como experimenta momentos de menos polución y tragedias, también vive episodios lamentables y de vulnerabilidad. A pesar de esta caótica inestabilidad, determiné que la primera y última carta presenten cualidades de firmeza y fragilidad respectivamente como una metáfora al paso del tiempo y la existencia de este lugar: en el pasado, años fecundos e idílicos para la vida previos a la instalación del cordón industrial que le ha debilitado.

Por otro lado, decidí utilizar hilo como contraposición del concepto de herida: este elemento generalmente se usa para reparar y unir cortes, así como en suturas quirúrgicas; en el caso de esta producción artística el hilo no será utilizado bajo el precepto de sanar, sino más bien para evidenciar y destacar la herida.

Conceptos y sus manifestaciones visuales

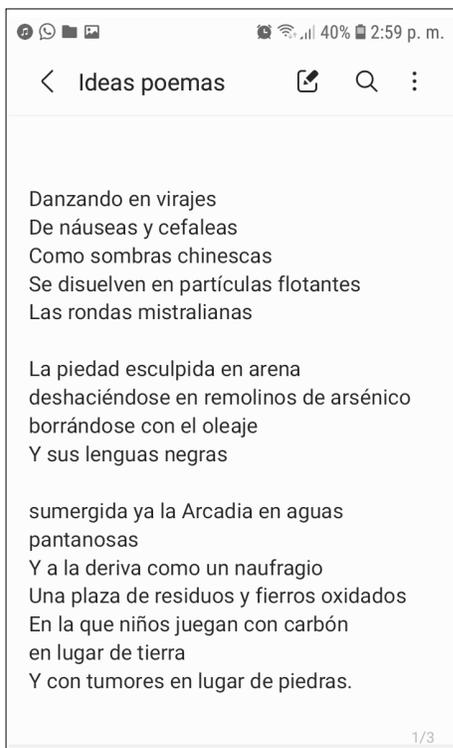
Contaminación	<ul style="list-style-type: none">• Manchas• Matices oscuros (ligados a componentes como el petróleo o el carbón)• Imágenes de industrias
Nostalgia	<ul style="list-style-type: none">• Recortes de niños• Ilustraciones de carácter ingenuo• Tonos sepias• Sobreuso de sellos postales (evidenciando la manufactura infantil que tiende a sobrecargar)
Precariedad	<ul style="list-style-type: none">• Desechos y materiales reutilizados
Herida	<ul style="list-style-type: none">• Hilo para acentuar

N. Postal	Anverso	Reverso
1	Collage figurativo	Poema infantil con rima
2	Collage en sobre tipo comic	Poema infantil con rima tipo caligrama
3	Collage en sobre que demuestra una transición en la exploración de materiales (hilo)	Haiku y collage en convivencia
4	Recorte de revista con texto cubierto y reformulado	Mensaje en lenguaje poético – más elaborado que los primeros–
5	Collage bordado	Mensaje en lenguaje poético
6	Collage figurativo con experimentación de elementos	Mensaje en lenguaje poético
7	Postal troquelada (en alusión a la idea de ventana) con panorámicas de las industrias	Recorte de una vieja revista de turismo sobre Quintero en oposición al collage
8	Sobre semitransparente con componentes en su interior	Mensaje en lenguaje poético + Mensaje de instructivo/ restricción
9	Postal troquelada cosida con palabras aludiendo a una red que atrapa elementos	Sin texto
10	Postal elaborada a partir de fragmentos cosidos	Sin texto

(Fig.41) Tabla de elaboración propia. Esquema para sintetizar aspectos textuales y visivos de las cartas.

Textos

La intimidad del acto epistolar ayudó a configurar estos textos. A medida que recordaba o leía sobre los eventos de la localidad, recolectaba palabras y daba paso a escribir mis impresiones y sentimientos: como si la palabra fuese una semilla que tras labrar la tierra y el proceso de cultivo, comienza a dar frutos. En algunas ocasiones estos templos brotaban a causa de una sencilla reflexión o de mi fijación con alguna palabra o gesto. En esa misma línea es que elaboré una especie de poemas cortos que pudieran despertar imágenes conectadas a la visualidad del proyecto



(Fig.40) Captura de pantalla de ideas para poemas anotadas en el móvil.

*La caleta se encuentra negra.
Veo entre los castillos a la piedad esculpida en arena
deshaciéndose en remolinos de arsénico;
borrándose con el oleaje y entregándose a sus tóxicas lenguas,
despidiendo un rastro de criaturas petrificadas en camelias de carbón.*

(Fig.41) Poema elaborado y mejorado a partir de una lista de ideas.

Recopilación de materiales



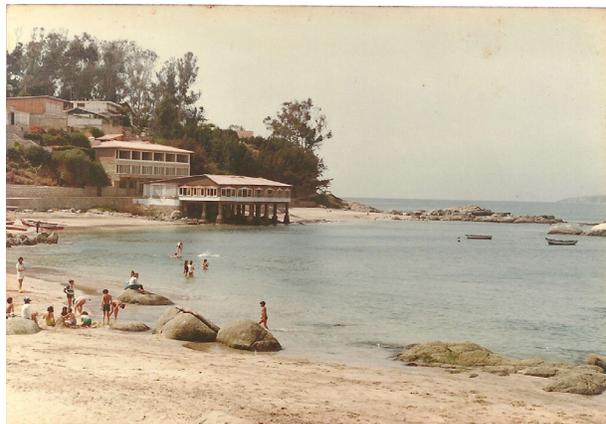
(Fig.42) Día de playa. 1964. Donada por Luis Berger a Memorias del siglo XX.

Con los conceptos y temáticas a tratar delimitados, di paso a buscar materiales que resonaran con estos preceptos. Tenía claro que deseaba imágenes antiguas y algo gastadas para atenuar el carácter nostálgico de las piezas. Lo primero que hice fue revisar el registro fotográfico de mi familia. Al no encontrar fotografías en las que el balneario estuviese presente, resolví recurrir a otras fuentes. Es así cómo pude conocer el sitio Memorias del siglo XX, una iniciativa del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural en la que diversos donantes comparten documentos y archivos fotográficos con motivo de rememorar y mantener vigentes historias y patrimonios a nivel nacional. Su variado catálogo fue un gran descubrimiento que resonó con mis objetivos creativos, por lo que contacté a los responsables del proyecto para adquirir los permisos necesarios para utilizar sus fotografías.



(Fig.43) Hermanos Vera Donoso en la Plaza de Puchuncaví. 1940-1949. Donada por Matilde Vera a Memorias del siglo XX.

(Fig.44) Discoteque Waikiki. 1980. Donada por Lia Ocampo a Memorias del siglo XX.





(Fig.45) Portada de revista En viaje de enero de 1961.

Paralelamente a esto, y bajo el razonamiento del contexto de origen de estas cartas; una persona que busca lo que tiene a su alcance para ejecutar cartas-poemas, es que realicé una indagación sobre viejas revistas turísticas, encontrando en el camino viejas ediciones de libre acceso de la publicación *En viaje* (1933-1973) en la página web de Memoria chilena.

En dichas revistas realicé una minuciosa labor de inspección con finalidad de hallar reportajes referentes a Quintero, al turismo y veraneo. Luego de la recopilación de algunas notas en estos rotativos, dí paso a una búsqueda de publicaciones análogas relativas a los mismos temas. Sumado a esto, ejecuté una breve compilación de fotografías sobre las industrias de la zona.



(Fig.46) Página 72 de revista En viaje de octubre de 1945.

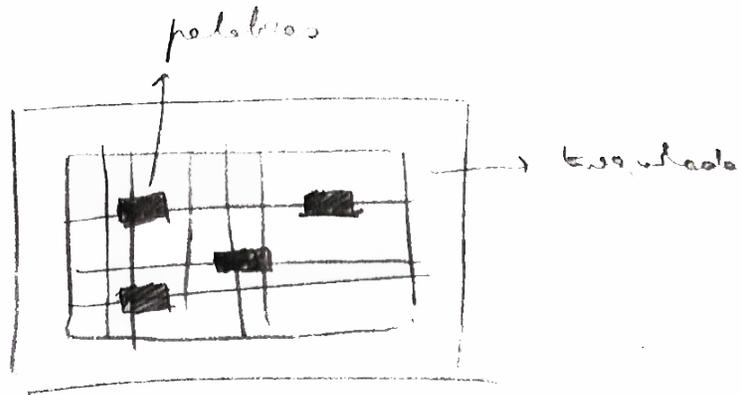
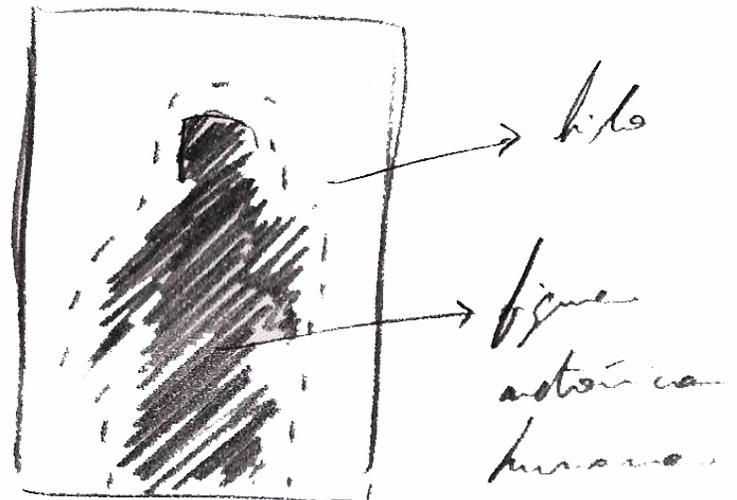
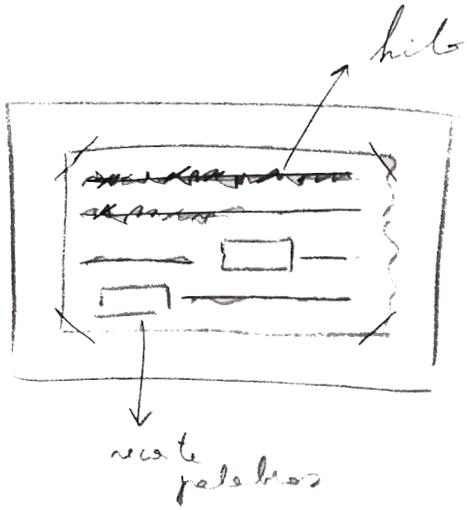


Finalmente, una vez recopilada y seleccionada la información y archivos, me encargué de realizar impresiones, fotocopias y recortes en función de gustar borradores y prototipos.

(Fig.47) Compilado de algunos elementos recolectados de manera física.

Bosquejos

(Fig.48) Prototipos y bocetos realizados como ejercicios previos.



Técnicas y bosquejos

El collage, como fue aludido anteriormente, es la práctica que va ligada con la idea de herida y sanar (bajo las premisas de este trabajo); y también el primer ejercicio a desarrollar para bocetar estas postales. Mediante la superposición de los recortes realicé la diagramación de cada carta, ajustando e intercalando pesos visuales con motivo de lograr una suerte de equilibrio y ritmo entre las postales.



(Fig.49-51) Propuestas de Collages.



Con las maquetas concebidas se dió paso a la fase de pulir: es decir, agregar texturas y dimensiones a los primeros esbozos, así generar contrastes y énfasis a partir de la materialidad.



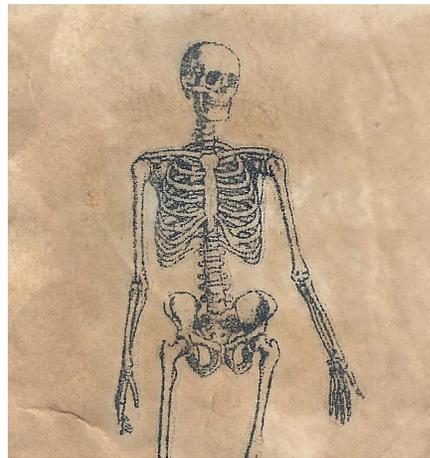
Tomando en consideración el equilibrio y la intención de acentuar algunas imágenes para liberarlas de sus valores llanos y uniformes, decidí que algunas de estas fotografías debían ser sometidas a procedimientos ligados a las aristas del trabajo y que entregase potencia a sus conceptos. Así que opte por hacer transferencias de imágenes con diluyente: la falta de precisión y nitidez vinculadas a este método es ideal para aludir al acto de recordar como un gesto borroso, no preciso del todo y por sucesión, a la idea de nostalgia.



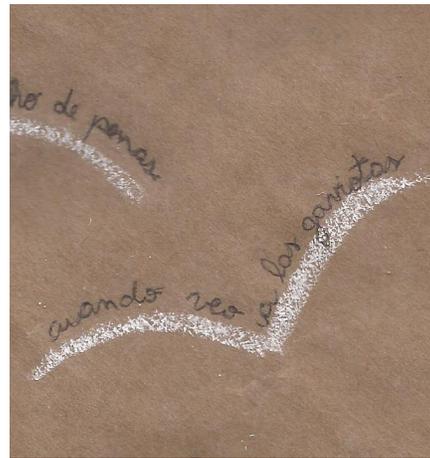
(Fig.51-52) Ejercicios de transferencias con diluyente.

Un método utilizado para la exploración y así también para potenciar los valores de articulación fue el envejecimiento de páginas y papeles con té. El rastro que deja la coloración por medio de bolsitas de té dota a las superficies con tonalidades ahuesadas y marrones que pueden ser relacionadas con la noción de antigüedad (en referencia a los matices que adquieren ciertos documentos con el paso del tiempo). Ligado a esto, la técnica disminuye la consistencia de los papeles, sumado a las irregularidades de pigmentación que alteran la homogeneidad de estos; dejando las superficies endebladas y manchadas, ajustándose con los conceptos de precariedad y contaminación respectivamente.

(Fig.53) Izquierda: Papeles teñidos con té y ejercicio de piroxilina.



(Fig.54) Derecha: Aplicación de tiza sobre papel.



Otros elementos que usé para colorear fueron las tintas, lápices pasteles y acuarelas, además utilicé carboncillos para ensuciar y tiza para configurar humo: ambos materiales que dejan residuos al palparlos y fueron empleados mediante una progresión del más claro al más oscuro, esto como una alusión a las primeras señales de deterioro, no tan notorias en el comienzo para transitar a una más evidentes y profundas.

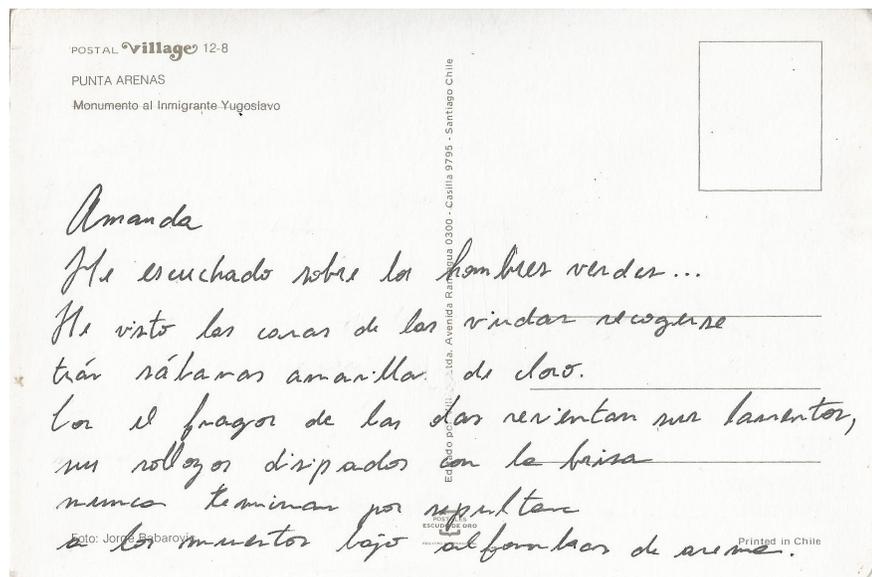
Decisiones finales

Para el armado definitivo de la serie de misivas, tuve en cuenta que las técnicas utilizadas dependen del rango etario del(a) remitente, esto con motivo de lograr mayor verosimilitud con la realidad: los recortes de revistas y fotocopias son relativos a la primera etapa de las postales, mientras que las transferencias con piroxilina están enmarcadas en la clase posterior, cuando el(a) emisor(a) ya ha crecido. Lo mismo ocurre con las aplicaciones de hilo, que surgen de manera más ingenua a partir de la tercera carta y se van desarrollando con mayor nivel de complejidad progresivamente.

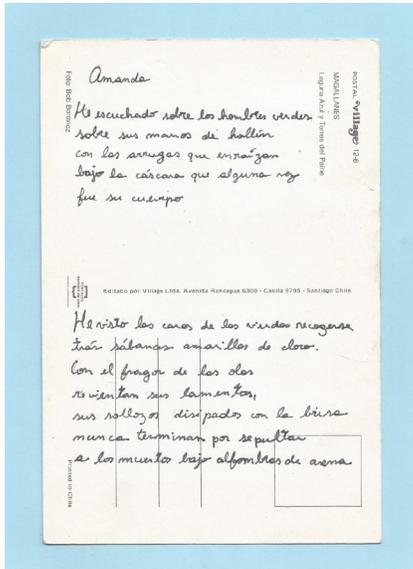
Los textos fueron redactados a mano para evidenciar el valor personal y entrañable; y en el caso de algunas misivas, estos fueron complementados con escritos en tipografías clásicas, vinculadas a la noción de antigüedad y cercanía.

(Fig.57) Postal escrita a mano .

Este ejemplar fue descalificado por ser ilegible.



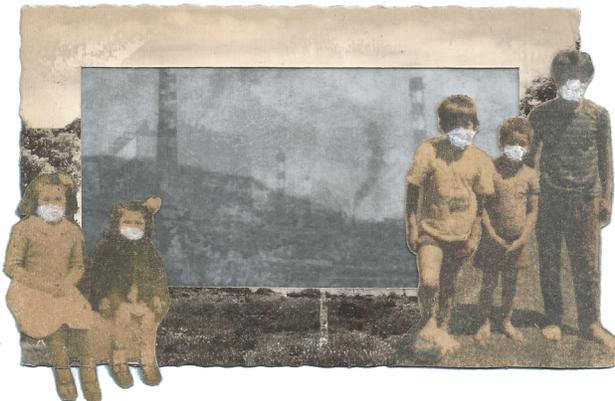
Además la aparición de la dirección y otros datos fluctuó en vista y consideración de referentes adquiridos por mi, en los que no siempre aparecía esta información.



(Fig.58) Postal sin dirección.

Muchas de las postales que revisé carecían de dirección, por lo que opté por prescindir de ella en algunas postales.

(Fig.59) Séptima postal, en la que se aprecia la aplicación de papel vegetal.



Por otro lado, la elección de papel vegetal como superficie para frases, poemas, imágenes y sobres se debió a su tenue calidad de transparencia; que se relaciona con la noción de enturbiamiento y falta de nitidez, como oposición a la limpieza, proyectando el concepto de contaminación en algunas de las cartas.



Ya fue mencionado que a través del uso del té es posible colorar papeles. Aquellas postales en las que el efecto o concepto de suciedad no estaba claro o presente, fueron retocadas con este medio y otros para enfatizar la idea.



(Fig.60-61) Antes y después de postal teñida con té.

Las cartas más prematuras del(a) emisor(a) están más decoradas, sus composiciones son más sobrecargadas y más caóticas. También hay mayor presencia de ilustraciones, que suelen ser más llamativas entre las audiencias jóvenes.



(Fig.62-63) Postales que incorporan dibujos e ilustraciones.

Finalmente, y para calibrar pesos visuales, opté por prescindir de algunos elementos que entorpecían las unidades visuales y por ende, el mensaje que estas buscan proyectar. Esto sucedió con el grosor de hilo: en algunas postales se buscaba destacar este recurso; mientras que en otras, este elemento opacaba componentes y dificultaba el flujo de lectura, por lo que en dichos casos opté por usar hilo de pescar.



(Fig.64) Versión final de la última postal de síntesis, elaborada con hilo de pescar.



jardines

bivar
los. Su caracteris
encia de dos
es y accionad
dores de plant
o artificial o controlado
traba
que F
mitorio
ársela e
aba sien
su sombra.
Rose vió a Slim

Conclusiones

A través de la realización de este trabajo logré un mejor entendimiento de las relaciones entre la poesía y artes plásticas, sus paralelismos y puntos de convergencia, además de comprender un poco más la amplitud de estos espectros tan amplios que suelen dejarnos perplejos(as) frente a las posibilidades y perspectivas que desencadenan. Esta investigación me permitió entender la poesía como algo más allá de la consigna de género literario, un fenómeno de tal magnitud e infinitud que trasciende la palabra. El trasladar el acto poético de su dimensión verbal hacia más allá de la esfera de la tradición, fue el viento que movilizó a los artistas del siglo XX a producir algunos trabajos de experimentación que nuevamente fueron aprisionados en la etiqueta de poesía visual. Un rótulo probablemente necesario para levantar discusiones en torno a lo que es la poesía y su relación con lo visivo.

Por mi cuenta veo en la poesía un saber o una impresión que nunca entenderemos del todo, pero que percibimos a través de las formas que adopta para volverse tangible. Y transmutar este saber en un medio sensible y potente es la labor del poeta o poetisa. En una ocasión, la escritora Elvira Hernández (1951) mencionó que él poeta es un ser invisible que observa desde los rincones insignificantes por los que se mueve la poesía (Hernández, 2021, p:7). Creo que esta perspectiva referente a la figura del poeta resuena muy bien con mi trabajo. Veo en esa afirmación la naturaleza de Marherida, un trabajo que nace en la marginalidad y que se adentra tímidamente en ella para volverla su médula.

Dar con ese núcleo, fue una tarea difícil, puesto que demandaba pulir esta amalgama de intenciones. Es en referencia a esto, que debo destacar que el diseño como herramienta es indispensable para este tipo de quehaceres. Suelo ser muy intuitiva para trabajar, pero el contar con conocimientos de esta disciplina facilitó la toma de decisiones y ejecución de este proyecto. Realizar este trabajo me enseñó a reevaluar mi propia concepción de lo que

es un(a) diseñador(a) y por ende, lo que significa diseñar, en la medida que ahora percibo esta disciplina como un espectro más amplio y presente en todas las áreas creativas. En la misma línea, a través del proyecto y mi transcurso académico comprendí que los límites entre diseño y arte son cada vez más borrosos: existiendo un intercambio, diálogo y movilización constante entre estos dos vértices. Dentro de la práctica del diseño gráfico, podemos encontrar perspectivas de carácter individual y expresivo, así como también experimentación y valores estéticos.

El diseño, así como la poesía, no deben encasillarse en una etiqueta. Estamos hablando de praxis que se extienden e incluso pueden llegar a interconectarse como una suerte de micelio o tejido creativo. El o la diseñador(a) no tiene porque estar sujeto al escaño de la utilidad o practicidad exclusiva. Es más, tanto diseñador(a) como artista son responsables de expandir los límites de la comunicación visual.

Por otro lado, el realizar Marherida bajo la lupa del diseño, también me ha permitido estimar posibilidades para la reproducción y presentación de este trabajo; como versiones en formato editorial tipo fanzine de libre circulación o su exhibición en galerías, ferias y exposiciones para autores especializados, así como en otras instancias.

Por último, debo agregar además, que la gestación de este proyecto desembocó en un océano de emociones y aprendizajes. A nivel personal, toda esta experiencia dió paso a reflexiones en torno a mis vínculos y perspectivas sobre la materia a tratar; mi propia vulnerabilidad ante un lugar que conozco parcialmente y que me enfrentó a un contexto que no siempre tengo presente.

La realidad para los residentes de Quintero y Puchuncaví es algo lejano para mí, pero no del todo ajena. Siento un cariño inmenso por esos espacios y les guardo un lugar muy especial en mi memoria. No tengo la certeza sobre el impacto del presente trabajo. Pero espero que sirva como un registro de la existencia de lugares como Quintero: donde lo indigno e injusto forman alianza no de manera fortuita. Si bien, mi trabajo se enmarca en un espectro melancólico y angustiante, espero también que pueda remecer conciencias con el fin de movilizar. Nuestro silencio ante atrocidades se reviste de cómplice, por lo que deseo profundamente que este pequeño gesto, sea el comienzo de una serie de formas creativas por desarrollar ligadas a la denuncia y resistencia.

Los hilos que nos unen con el espacio, otros humanos, animales y plantas se han debilitado con la razón instrumental, y el asentamiento de la mentalidad neoliberal y consumista que se extiende en el globo. Evidenciar realidades y cuestionar hegemonías de poder, a nosotros, nuestros hábitos y deberes es necesario. Pienso que ahí descansa el manantial donde artistas, diseñadores(as), poetas, entre otros(as) deben bucear para articular sus creaciones. No siempre tiene que ser una voz profética, sino que también un sutil susurro y la persistencia de su eco.

Bibliografía

Adriazola, M., Correa, E. & Millán, G., (1997) 3 Poetas visuales. Galería Gabriela Mistral. Disponible en: <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/5035> (Consultado: 26 mayo 2023).

Argañaraz, N.N. (1992). Poesía Latinoamericana de Vanguardia. Uruguay: Editorial MZ.

Binns, N. (2004). ¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Campal, J. (1997). El mail-art. En el IV Encuentro internacional de editores independientes. España.

Carmona, J. y Jaimes, M. (2015). Desigualdad ambiental y desigualdad comunicacional. Las portadas de El Mercurio de Valparaíso sobre el derrame de petróleo en la bahía de Quintero. Cuadernos.info, (36), 71-87. doi: 10.7764/cdi.36.734

Concha, M. (29 de agosto de 2022). Quintero: Niñez y vejez de sacrificio. Hogar de Cristo. Disponible en: <https://www.hogardecristo.cl/lineas-de-accion/adultos-mayores/quintero-ninez-y-vejez-de-sacrificio/>

De Cózar, R. (1991). Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario. España: Ediciones El carro de la nieve.

Deisler, G. (1972). Poesía Visiva en el mundo. Chile: Tebaida.

Deisler, M. et al (2014) Archivo: Guillermo Deisler. Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción Chile: Ocho Libros Editores.

Gache, B. (2006). La poética visual como género híbrido: en las fronteras entre el leer y el ver. En Páginas de guarda: revista de lenguaje, edición y cultura escrita (n.2, págs. 137-152). España: Universidad de Buenos Aires (UBA).

Galí, N. (1999). Poesía silenciosa, Pintura que habla. De Simónides a Platón: La invención del territorio artístico. España: El acantilado.

Galindo, O. (2007). Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena. En Estudios filológicos (n.42 , págs. 109-121). Chile: Instituto de Lingüística y Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile.

Galindo, O. (2009). Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores. En Estudios filológicos (n.44 , págs. 67-80). Chile: Instituto de Lingüística y Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile.

Giovine, M. A (2010). Poesía Visual Contemporánea: De la incorporación de la visualidad en la literatura a la disolución de la página convencional. En Revista Laboratorio (n.4). Chile: Escuela de Literatura Creativa UDP.

Hegel, G. (1989). Lecciones de estética: volumen I. España: Edicions 62.

Hernández, E.(2021). No soy tan moderna: Extractos de entrevistas a Elvira Hernández. Chile: Alquimia Ediciones

L a Rocca, P. et al(2019). Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones. Argentina: Universidad Nacional de La Plata.

Markiewicz, H. (2000). "Ut pictura poesis": historia del topos y del problema. En A. Monegal (Ed.), Literatura y pintura (págs. 51-88). España: Arco Libros.

Mitchell, W. J. T. (1996). "Word and Image". En R. Nelson & R. Shiff (Ed.), Critical Terms for Art History. Estados Unidos: University of Chicago Press.

Morales, L. (2014). "Conversaciones con Nicanor Parra". Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Padín, C. (1999). La Poesía Experimental Latinoamericana (1950-2000). España: Información y Producciones.

Páez, D. (2019). Poesía visual en Chile Prácticas visuales en la poesía chilena. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Panozo M. (2005). Memoria y materialidad como índice de resistencia: Sabor a mí, de Cecilia Vicuña. [artículo] En Revista de Teoría del Arte (p. 151-169). Chile: Biblioteca Nacional Digital de Chile. Disponible en: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-319458.html> . Accedido en 10/12/2023.

Rioseco, M. (2013). Maquinarias Deconstructivas. Poesía y Juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira. Chile: Editorial Cuarto Propio.

Steiner, W (2000). La analogía entre la pintura y la literatura. En A. Monegal (Ed.), Literatura y pintura (págs. 25-50). España: Arco Libros.

Valente, I, (1975, 31 de agosto). El Quebrantahuesos. El Mercurio, pág. 3.

Willard, B. (2011). Reading Visual Poetry. Estados Unidos: Fairleigh Dickinson University Press.

Zaldívar, M. (2007). El contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación poética de los 60. En Taller de Letras (n.41, págs. 109-120). Chile: Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

