

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012025000603362>

93-108

**PRÁCTICAS DE IMAGEN Y ESCRITURA EN DICTADURA:
NO-VÁSQUEZ, BERNARDO GONZÁLEZ Y LORETO PÉREZ,
TATIANA ÁLAMOS Y TRISTÁN ALTAGRACIA**

*Off-centered practices of image and writing in dictatorship: No-vásquez, Bernardo
González and Loreto Pérez, Tatiana Álamos and Tristán Altagracia*

JORGE POLANCO SALINAS

Universidad Austral de Chile

<https://orcid.org/0000-0001-6714-5472>

jorge.polanco@uach.cl

JONNATHAN OPAZO

Universidad Austral de Chile

<https://orcid.org/0000-0002-6834-6409>

hernandezopazo.j@gmail.com

FELIPE RÍOS

Universidad Austral de Chile

<https://orcid.org/0000-0003-0987-7530>

pfmrs1991@gmail.com

Resumen

El artículo aborda los vínculos entre poesía y visualidad en tres obras de poesía chilena. *L|dad*, de No Vásquez; *Barrio Cívico. Epigramas*, de Bernardo González y Loreto Pérez; *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*, de Tatiana Álamos y Tristán Altagracia; sugieren una expansión poética como respuesta al régimen autoritario, estableciendo desplazamientos artísticos y un trabajo artesanal con materiales precarios, cuyo rasgo desplazado integra textos e imágenes. A partir de la ampliación de los géneros y disciplinas, enfocándose en las relaciones de resistencia gráfica y poética, las tres obras exceden los márgenes literarios y visuales, al seguir una ruta fronteriza de la poesía publicada en la dictadura de Pinochet.

Palabras clave: Poesía chilena; visualidad; dictadura; artesanía.

Abstract

The article approaches to migrations and folds between poetry and visuality in three works of the canonical frameworks of chilean poetry. This works (No Vásquez's *L|dad*, *Barrio Cívico. Epigramas*, from Bernardo González and Loreto Pérez; *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*, of Tatiana Álamos y Tristán Altagracia) suggest a poetical expansion as a response to the authoritarian regime by and artistic displacement and artesanal job with precarious materials wich integrate text and images. From the extension of genders and disciplines, focusing on the relationships between graphic and poetic resistance, this three works exceeds the literary and visual frameworks, following the route of expanded poetry in the Pinochet's dictatorship.

Key words: Chilean poetry; visual arts; dictatorship; artesanal job.

Recibido: 9 mayo 2023

Aceptado: 6 marzo 2024

1. INTRODUCCIÓN

Es conocido que la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990) produjo un corte radical en el desarrollo cultural de las modernizaciones populares y un abrupto cambio en las prácticas del arte. Las publicaciones de la época anterior al Golpe de Estado muestran, al parecer, una aceleración en las mutuas confluencias de disciplinas y géneros, sobre todo desde los años cincuenta hasta el año 73¹. Sin embargo, a pesar de la envergadura de las transformaciones culturales en proceso, el Golpe de Estado no solo puede leerse como un “apagón cultural”; este término, instalado irónicamente desde el mismo régimen, ha primado como lectura del período. La bibliografía actual intenta mostrar testimonios, obras y artísticas que desplegaron un quehacer de respuesta a la dictadura².

El presente artículo tiene varios propósitos: primero, mostraremos tres obras donde la poesía, la gráfica y las materialidades, implicaron un “contragolpe” (Mansilla, 2010) y una labor de articulación colectiva entre poesía y visualidad. Hemos escogido estas tres obras desde un ángulo fronterizo entre disciplinas, en un mutuo diálogo y colaboración entre texto e imagen³. Segundo, nos interesa mostrar obras escasamente aludidas o reseñadas, tal vez por su carácter excéntrico y provinciano, que repercute en la política de las recepciones. Nos interesa expandir el marco ya canónico de ciertas obras del periodo (por ejemplo, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, CADA, etc.), ya suficientemente analizados por los estudios críticos⁴; este desplazamiento sigue la ruta de

¹ Al respecto, véase: Polanco, Jorge (2021). *Tanteos sobre la crisis expresiva. Visualidad y experiencia en la poesía chilena*. Libros del Amanecer.

² El término “Apagón cultural” presenta una paradoja: luego de ser acuñado por los militares, y no hallar la manera de cambiar esa imagen de oscuridad, a su vez muchos que resistían al régimen intentaban criticar esta imagen del apagón, aunque también “apagón” condecía con la sensación concreta y latente de los cortes de luz, persecuciones, estados de sitio e interrupción de la vida. Ver: Karen Donoso. (2019). *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Sepúlveda, Manuel, Montealegre, Jorge y Chavarría, Rafael. (2017). *¿Apagón Cultural? El libro bajo dictadura*. Asterion. Solo como un dato sobre algunas obras publicadas en los años sesenta y principios de los setenta, ver: <https://www.elcircoenllamas.com/post/manual-de-sabotaje>

³ Sobre lo fronterizo, ver: Polanco, Jorge (2019): <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/poesia-fronteriza/>

⁴ Al respecto, solo indicaremos, entre la extensa bibliografía, los más conocidos en términos de construcción de canon: AA.VV. (2000). *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Metales Pesados/ Pontificia Universidad Católica de Chile. AAVV. (1975). *Revista Manuscritos*. Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile. AA.VV. (2001). *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Intemperie. AA.VV. (2015). *Pajarístico. Aproximaciones a la obra de Juan Luis Martínez*, Edición y Prólogo de Jorge Polanco, Ediciones Universitarias de Valparaíso. AA.VV. (2010). *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*; Ediciones UDP. De los Ríos, Valeria (2015). *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*, Hueders. Deisler, Mariana; Varas, Paulina; García, Francisca (2014). *Archivo*

una investigación más extensa –llevada a cabo gracias a un proyecto Fondecyt–, donde hemos abordado obras disímiles del período (revistas, libros, textos en distintos soportes, y otras constelaciones de poesía y gráfica). Finalmente, queremos aportar en un marco de legibilidad de una época expansiva de las imágenes visuales, sin preguntarnos por su carácter ontológico, sino más bien como ya dada la reproductibilidad técnica y las repercusiones en las formas de leer el vínculo entre lenguaje verbal y visual. Es una situación paradójica, porque la expansión de la reproducción técnica en las obras revisitadas vuelve a recursos artesanales como forma de producción. Sin embargo, nuestra lectura como interpretes ya está situada en la normalidad de la imagen técnica, y repercute en la naturalidad de cómo se leen –bajo estos horizontes de recepción– en una sociedad en las imágenes visuales⁵. Al volver la vista a estas obras, confiamos en la potencia de las imágenes como retornos y aperturas que irrumpen con fuerza en el presente, sobre todo luego de los cincuenta años del Golpe de Estado en Chile.

2. L&VERTAD (1984) DE NO VÁSQUEZ

En las microhistorias de resistencia gráfica, la obra de Nelson Vásquez Torres (1954), No Vásquez, resalta en los relatos orales sobre literatura y arte en dictadura. La dificultad de hallar su trabajo y testimonio, ha acentuado una pequeña mitología de la ausencia⁶. A pesar de ser un escritor del sur de Chile, específicamente de la ciudad de Puerto Montt, No Vásquez es referido contadas veces en el marco de escritores que conforman el conglomerado de poetas del sur. Algunas de estas menciones se pueden encontrar en los estudios sistemáticos en cuanto a poesía y territorio, llevados a cabo por Sergio Mansilla en textos como *Paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena de contragolpe* (2010) o *Sentido de lugar. Ensayos sobre poesía chilena de los territorios*

Guillermo Deisler. *Textos e imágenes en acción*, Ocholibros. Dittborn, Eugenio (2010). *Desierta. Pinturas Aeropostales/Airmail Paintings. Videos*, Museo de Artes Visuales. Kay, Ronald (2005). *Del espacio de Acá. Señales para una mirada americana*, Metales pesados. Lihn, Enrique (1997). *El circo en llamas*, Lom ediciones. Madrid, Alberto (2011). *Gabinete de Lectura. Poesía visual chilena*, Metales Pesados. Mansilla, Sergio (2010). *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena de contragolpe (1975-1995)*, Lom ediciones. Oyarzún, Pablo (1999). *Arte, visualidad e historia*, La Blanca Montaña. Richard, Nelly (2007). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Metales pesados. Richard, Nelly (2000). *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poética de la crisis)*, Cuarto Propio; entre otros.

⁵ Apuntamos, por cierto, a una importancia de las transformaciones de las recepciones en la actualidad, y el valor que adquirió la lectura de Walter Benjamin en la ampliación de las imágenes. En este sentido, el contexto de producción no coincide necesariamente con el marco de recepción. Ver Benjamin, Walter (2000). *La dialéctica en suspenso*, Arcis-Lom. Benjamin, Walter (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Obras Libro I vol. 2, Abada.

⁶ El propio autor menciona en una entrevista enmarcada en proyecto FONDECYT, que el texto prácticamente ha desaparecido para él mismo. No Vásquez dice no contar con un ejemplar. Comenta haberlos regalado todos, habiendo entregado su última copia a un poeta de la ciudad de Puerto Montt. Con todo, existe una *plaque* en formato pdf de Andes Ground Ediciones.

sur-patagónicos (2020) y en Clemente Riedemann, *Suralidad. Antropología poética del sur de Chile* (2012). Respecto de esta escasa referencia y del prolongado mutismo sobre su obra, Yanko González comenta sobre *L&vertad*: “Asombroso libro el de Vásquez. Vuelvo a él de vez en cuando y no termino de convencerme de la altura de su texto [...] Raramente editado, extrañamente contextuado y persistentemente olvidado”⁷.

En *L&vertad* de 1984, su libro más valorado y poco conocido, el autor mezcla recursos distintos, tanto en el uso del espacio y las formas, el empleo de la tachadura, el borrado, la posición de los símbolos, el recurrente juego con las letras y palabras, sus colores y tamaños⁸.

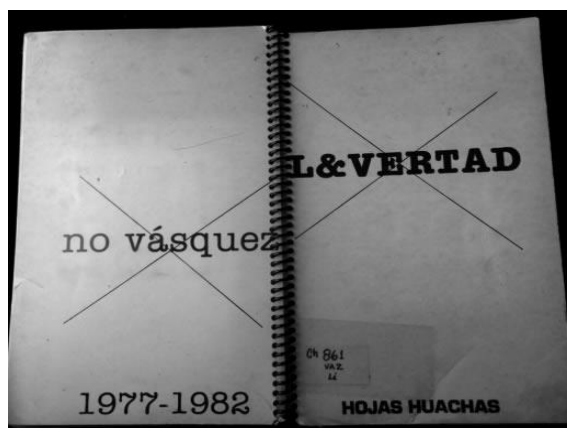


Imagen 1: Fotografía de *L&vertad* por Nino Morales⁹

La tapa con su título, *L&vertad*, y la contratapa con el nombre del autor, *no vásquez*, están tachadas con dos líneas diagonales que forman una cruz. Aparte de que quizá podamos interpretar en esa seña una crítica al poeta fundante, el uso de la tachadura sobre el nombre del autor que aspira a su desaparición, hace que No Vásquez comparta con otros escritores del período una búsqueda de procedimientos y herramientas –como el enmascaramiento– para sortear la censura. La palabra “*L&vertad*” aun con su modificación

⁷ Esta cita a Yanko González aparece en la página final del texto *Revo&lusion* (2010) de No Vásquez, la cual es rescatada del diario El Llanquihue, 1997. Nino Morales (Poeta, Puerto Montt), entrevista a No Vásquez: <http://letras.mysite.com/nmor201119.html>. Entre sus trabajos se cuentan *L&vertad* (1984), *Amurica* (1998), *Nimbus* (2000) y *Revo&lusion* (2010). Conoció a Juan Luis Martínez en Viña del Mar y pudo mantener contacto con referentes donde la poesía cruza diversos discursos y escrituras. Actualmente vive en un sector rural cercano a su ciudad natal.

⁸ Cabe decir que el método de escritura del autor se prolonga en sus obras posteriores, en especial, *Revo&lusion* (2010), donde se puede observar la insistencia en el uso distintos de las palabras y sus formas, el juego con el uso de símbolos como la bandera o la publicidad.

⁹ Corresponde a la entrevista realizada por Nino Morales (Poeta, Puerto Montt) a No Vásquez: <http://letras.mysite.com/nmor201119.html>

y tachadura, hace posible su lectura. Las palabras muestran el disenso de unas con otras, como si el texto se fuese tapando y tratando de decir al mismo tiempo, pero de manera truncada como avanzando a tropiezos. El conflicto aparece como gesto fundamental de su escritura, sugiriendo una correspondencia con el contexto social que la sostiene. Un texto en conflicto parece ser la forma de decir elusiva y alusiva en una época violenta.

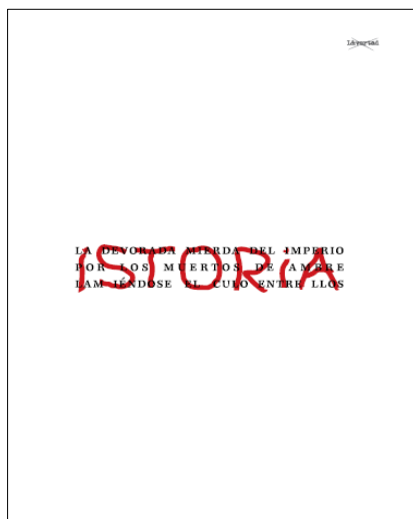


Imagen 2: L&vertad. Plaquete Andesground.

En el texto de No Vásquez, parece no poder apelarse más que a la materialidad de los símbolos, de letras que se taponan con otras letras, párrafos con letras negras tachadas por palabras en color rojo, como la sangre que queda después de la agresión. Lo precario asoma como recurso y símil de la dilación, que va manifestando la falta como una ausencia que molesta y muestra lo que no es denunciado por los medios oficiales; de esta forma algo de la calamidad se expresa en las letras que les faltan a las palabras. Vemos, por ejemplo, la palabra historia escrita sin la letra hache y en rojo, mientras que el aumentado tamaño de la letra se impone sobre el párrafo *como un grito* y leemos “NO DISPAREN”. El murmullo del párrafo y el grito de la palabra que lo cubre por encima, entran en conflicto al estar en el mismo espacio dentro de la hoja, no resolviendo ni sintetizando, como sería la imagen de progreso con que usualmente se ha querido interpretar la instalación del neoliberalismo en Chile y, por cierto, en otros países



Imagen 3: L&vertad. Plaquette Ediciones Andresground.

Las palabras no aspiran a una morigeración en el texto de No Vásquez, sino que como dice Fernanda Carvajal en el prólogo de *Resistencias gráficas* (2016): antes que urgencia, se percibe una *insistencia*; pues el uso de la repetición en el texto apela al trauma de la dictadura, desde el impacto de su materialidad visual como en el principio constructivo de sus sedimentaciones. La superposición de letras e imágenes permiten pensar en una poesía que yuxtapone y compone con las palabras las secuelas de la violencia. De este modo, en un uso particular de las formas, No Vásquez desea responder por medio de un lenguaje disruptivo o que, al menos, resulta a primera vista, anárquico en la jerarquización de los enunciados frente a las figuras. Desde el punto de vista de las poéticas, la literatura que se abre a otros modos de figuración –ya sea desde Mallarmé, Apollinaire, Huidobro, etc.–, reporta una extraña dialéctica en suspenso de textos e imágenes que responden en parte, a nivel de las imágenes del lenguaje, a los discursos que sostienen las representaciones del capitalismo¹⁰.

L&vertad dirige su fuerza o su acción política más próxima a arremeter contra la gramática impuesta. La escritura parece fracturada por las palabras que la van conformando, enredando el sentido a partir de la mixtura con otras palabras. No hay correspondencia

¹⁰ Dentro de la gran cantidad de bibliografía al respecto, incluso ya en los textos críticos de Mallarmé, Lyotard aguja la mirada a estas correlaciones implícitas en la filosofía desde Hegel –sobre todo en el pensamiento francés– y el complejo problema de la dialéctica moderna frente a la deíctica. Esta última abre el espacio de la poesía, la danza, el cuerpo y los ámbitos donde el lenguaje enunciativo requiere –y a menudo ignora– la fuerza de las figuras. Lyotard, Jean-François (2014) *Discurso, figura*. La cebra. Buenos Aires.

lineal, el texto se tensiona. Cuando el lector se enfrenta a la obra, debe inclinarse de manera espontánea hacia un escrito que se ve sucio y manchado. El texto parece rehuir de la comprensión, mostrándose como una escritura verduga de sí misma. El recurso de la mano, gracias a la caligrafía, conforma una seña de la interrupción política que, como en otras publicaciones de la época, vuelven a la artesanía y a técnicas preindustriales para responder con la potencia de la precariedad a los medios oficiales en dictadura.

A partir del montaje, *L&vertad* se presenta como posibilidad de testimonio y duelo, a través de la imbricación entre el trabajo que genera la imagen visual y la escritura poética. En la obra, el testimonio sugiere una memoria crítica, posibilitando que las imágenes como piezas de un tablero puedan evocar un recuerdo alterador que avanza por saltos y, por ende, no se va legitimando como en la secuencia de una novela, sino que muestra los efectos de las heridas del lenguaje por medio del desastre de la página, cuestionando clandestinamente la consolidación de una memoria cosificada. En contraposición a la fetichización de las imágenes, *L&vertad* usa las imágenes apelando al montaje en tanto método de urgencia. Su objetivo no es transparentar; diríamos más bien que busca -al igual que el conglomerado de trabajos poéticos de la época- acudir con urgencia a procedimientos de la gráfica y la poesía visual; es decir, a materiales, técnicas, procedimientos, con tal de encender una reflexión sobre el momento histórico presente y la constatación del sufrimiento¹¹.

L&vertad reclama un malestar que necesita ser visto, se hace testigo del daño que causa el consenso, así como del esfuerzo que implica intentar borrar el conflicto y la diferencia, motores de lo político. Es esta consciencia de la historia, la que impulsa al texto a poner en discusión la uniformidad y el orden instituido de las cosas, invitando al lector a politizar la mirada, es decir, no sólo pensar la obra como mero sufrimiento pasivo, sino de poder hacer algo con el dolor, como comenta Freud en *Más allá del principio de placer* (1992) a propósito del Fort-Da, cuando la creación soporta la ausencia y la intenta simbolizar, aun de manera indeterminada. Este alcance cultural que une en lugares comunes al juego del niño y a la obra, invitan a pensar que cada uno no se determina en su sufrimiento, ni en su pasado como clausura; las obras son susceptibles de alcanzar desde la ficción una imaginación que responde al placer del texto, esto es, hacer cosas

¹¹ Richard (2010) distingue una memoria-objeto de una memoria-sujeto. En esta última podríamos situar *L&vertad*, pues allí el recuerdo está en trance de descripciones y reescrituras, donde la contradicción aparte de ser una condición de la reflexión o de propiciarla, permite que las disyunciones de la escritura se presenten como un gesto de desconfianza sobre las representaciones terminadas. Acaso aquí –como dice Sontag, citada por Richard– la diferencia radica en la dirección de los valores respecto de la memoria y de la reflexión: “Quizás se le atribuya demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión” (Sontag en Richard, 2019, p. 243), tarea a la que No Vásquez vuelca su esfuerzo.

con el daño por medio del uso de las palabras constituyendo nuevos espacios en constante construcción y deseo¹².

Si el pasado mitificado (dicho en el sentido del término que fija los eventos de la historia y promueve su repetición) se abre a considerar los anacronismos que perviven en el desorden de sus tiempos, la respuesta es la construcción actualizada de una resistencia¹³. Este libro de 1984, marca una herencia de poesía literaria y visual, a través de una sintomatización material en la relación con una historia a la que le faltan letras o que requiere una “sobre-escritura”, encarnando la desaparición de los cuerpos y la grafía. Sin embargo, la producción del libro hace difícil encasillarlo bajo el rótulo de poesía visual; la reproducción precaria en fotocopias, la ausencia de un ejemplar íntegro en bibliotecas, desborda la página hacia un testimonio de urgencia, sintomático y migrante sobre el pensamiento de la poética de los soportes, donde los poemas requirieron ampliarse para hacer de la tipografía una escritura expansiva. *L&verdad* pone en tensión los textos limpios, templados en sus ordenaciones; aquella linealidad capturada en una continuidad del relato llano entre el pasado y el presente, esto es, que no perturba nuestra mirada. Podríamos decir que las aperturas de sentidos, expuestas en las discontinuidades, permite la reelaboración como interpretación del daño, como ejercicio dialéctico que monta y desmonta hipótesis sobre su propia historia. Esta es una de las labores que cumple el libro: en su precariedad material y visual, en la sintomatización de la violencia, en su título y juego tipográfico, ofrece una respuesta de urgencia con los medios frágiles de la escritura y la imagen. Potencia que se activa en la precariedad.

3. *BARRIO CÍVICO. EPIGRAMAS* (1988) DE BERNARDO GONZÁLEZ KOPPMANN Y LORETO PÉREZ

En el Maule, la historia de las imágenes y los textos no aparece investigada, datada ni archivada. Menos aún la localización de obras de resistencia gráfica en dictadura, en gran parte efímeras y materialmente precarias debido a la urgencia y la amenaza de la censura. A pesar de esta dificultad, el testimonio de los poetas de la época ha permitido ubicar algunas publicaciones y el relato sobre los modos de producción. Como se ha investigado sobre este periodo, sea desde el exilio o dentro del propio país sitiado, una constelación de obras publicadas en los ochenta tuvo como eje común un trabajo con la palabra que desde diversas opciones discursivas van dando cuenta de la violencia a la que

¹² Esta indicación trama, además, la instancia del duelo como prolongada elaboración y juego poético. Ver. Marchant, Patricio (2009), y Abraham, Nicolas y Torok, Maria (2005), en especial los análisis sobre el ritmo y la estética en el poema.

¹³ Benjamin, W. (2005), *El libro de los pasajes*, p. 394. “DEBEMOS FLORECER AUNQUE SEA MARCHITOS”, señala el libro de No Vásquez. Sobre el anacronismo y las imágenes, ver Didi-Huberman (2009)(2016) y (2020), entre otros.

la sociedad y el lenguaje fueron sometidos desde la arremetida militar. Dentro de las *tendencias* poéticas que describe Iván Carrasco (1999) –neovanguardista, apocalíptico religiosa, feminista–, la obra de González podría ser ubicada dentro de lo que llamó “lírica testimonial de la contingencia sociopolítica”¹⁴.

Barrio cívico. Epigramas fue publicado de forma independiente por el autor en 1988. En términos materiales, la obra consta de una hoja de papel kraft impresa por ambos lados y plegada en ocho partes a la que el autor añadió un corchete. Los poemas están escritos a mano con una cuidada caligrafía y los acompañan una serie de dibujos de la artista gráfica talquina Loreto Pérez. Como poeta, Bernardo González Koppmann ha publicado una decena de libros desde la década del ochenta hasta el presente. Además del reseñado, podríamos destacar *Poemas simples* (1984), *Memorias del agua* (1999) y la antología de poesía política *Catacumbas* (2012), curada por ediciones Inubicalistas. Por su parte, Loreto Pérez se ha desempeñado como artista visual, gestora cultural y curadora. Forma parte del colectivo de artistas maulinos Descabezados y ha trabajado en espacios clave para la difusión del arte local como la galería Centro.

Barrio cívico fue mimeografiado en la extinta imprenta Marana-Tha, en Talca. La ahora librería, pertenece a la diócesis del Maule y en los ochenta –según el testimonio del propio Bernardo González– fungió como imprenta que prestaba diversos servicios. González no fue el único: el poeta y músico Juan Carlos Aros, que llegó a Talca en el 87, fundó la revista *Tengo*, que tuvo una duración de 6 números y cuyos ejemplares son casi imposibles de conseguir. La colaboración gráfica de González y Pérez fue casual: el hermano del primero, a sabiendas de la pronta publicación de los poemas, les sugirió a ambos trabajar juntos. Loreto Pérez le entregó a Bernardo González una hoja tamaño oficio con los dibujos y le sugirió que colocara encima los poemas en la disposición que él quisiera. Los veintidós epigramas se encuentran distribuidos y enumerados en ambas caras de la página al igual que los dibujos de Pérez. La relación imagen-texto parece sugerir una ampliación de los significados de ambos. Mientras la poesía de González, retomando las ideas de Carrasco, se enmarcan en la lírica testimonial y combativa, los dibujos de Pérez parecen mostrar los contornos fantasmáticos de cuerpos anónimos, sin rostro, que están a punto de desaparecer.

La escritura epigramática tiene, pensando en la tradición poética latinoamericana, a Ernesto Cardenal como uno de sus más destacados ejecutores. González, a su manera, toma esta posta para cruzar el registro testimonial, utilizando una máxima condensación

¹⁴ “Poesía realista fundada en la perspectiva de un sujeto vinculado de modo efectivo, ideológico o emotivo con personajes, hechos, situaciones, espacios, instituciones, valores, etc., propios de la sociedad chilena durante el gobierno de la Junta Militar. Poesía que busca ser una expresión inmediata, combativa o elegíaca, de los aspectos dolorosos, deprimentes, heroicos o cotidianos derivados del 11 de septiembre, y vividos en el país, en el exilio o en el tránsito entre ambos espacios: la resistencia, la pobreza, la represión, el consumismo, la nostalgia, etc” (Carrasco, 1999, p. 162)

de sentido en versos breves donde el clima dictatorial se cruza con un hablante que se evade entre amores sin nombre y la civilidad del paseante solitario de la ciudad sitiada: “20. Quién hizo/ las paredes/ del museo? / Por supuesto/ no fueron/ las estatuas” (s/p). A su manera, González hace un juego de espejos con la obra de Cardenal: mientras el primero se sirve de la escritura breve para describir la dictadura en una ciudad de provincia, Cardenal critica la dictadura de Somoza en su Nicaragua natal. La indagación en el tópico amoroso y erótico en González no es casual y podría leerse como una continuación perfectamente obvia: el nicaragüense fue traductor, vía Pound, de Catulo y Marcial. Estamos, entonces, frente a una de las tantas formas de escritura epigramáticas conocidas, en este caso llevada a cabo con fines indagatorios que le abrieron a Cardenal la posibilidad de adoptarlos a su contexto histórico específico. En el caso de Catulo, por ejemplo, las declaraciones de amor a Lesbia conforman un eje de su escritura poética. González también se dirige a un sujeto contra el cual lanza sus pullas en forma de versos breves: “5 FRANCOTIRADOR Te apuesto la vida/ a que si me disparas/ te seguiré queriendo” (s/p). Por su parte, los dibujos de Pérez parecen ser las sombras de los muertos y desaparecidos. Ya sea que estén de espaldas o en evidente gesto de sufrimiento, su presencia en la obra parece querer hablarnos de las presencias ausentes del Chile de los setenta y ochenta. El trazo de su lápiz –¿grafito, pasta? No lo sabemos– quiere ser la contraposición radical a la grafía de los poemas de González, limpia y ordenada como el cuaderno del mejor alumno. Diríamos incluso que hay dos formas que se contraponen: a la herencia clasicista que toma la posta de un registro poético anclado en cierta tradición –el epigrama–, se opone un dibujo que se rehúsa a ser completamente figurativo. La escritura, a diferencia de la pintura o el dibujo, no ha pasado todavía en los ochenta por el problema de la representación de las últimas dos disciplinas después de la aparición de la fotografía¹⁵. Si llevamos esa reflexión al plano del dibujo, tenemos entonces un choque de formas de representación alojadas en el seno de la obra misma: a una escritura transparente, dibujos opacos. *Barrio cívico* puede ser, en este sentido, y a pesar de la extensión de esta en comparación a los libros anteriores, una involuntaria puesta en escena de la complejidad de la representación en el Chile de los ochenta.

La materialidad de *Barrio cívico* además nos remite a la *Lira popular* de principios del siglo pasado. Rodríguez (2020) aporta una singular perspectiva para entender cómo estos pliegos de poesía generaban un espacio para que la imagen y el texto dialogaran con las condiciones de recepción de las clases populares de su tiempo¹⁶. Jiménez (2013), por

¹⁵ Lihn (2008) lo dice mejor: “La reproducción mecánica de la realidad que aportó la fotografía a nuestras facultades perceptivas hacia mediados del siglo pasado, y que se desdobló en el fotograbado como medio de reproducción mecánica de la fotografía a fines del mismo siglo, hizo irrelevante, como se sabe, la pintura como arte realista-figurativo” (p. 33)

¹⁶ “la *Lira popular* chilena emergió con una notable capacidad: golpear visualmente a un público no del todo alfabetizado o no tan habituado a la lectura, hasta el punto de convertirse en un fenómeno editorial-impresor en el Chile del siglo XX. Respondiendo a una poética oculocéntrica (...), las hojas de poesía popular impresa 102 | ALPHA N° 60 (JULIO 2025) PÁGS. 93-108. ISSN 07 16-4254

su parte, ha reflexionado en torno al estatus que la poesía popular ha tenido en Chile desde el siglo diecinueve hasta acá: por un lado, una relegación a la tradición oral que la separa de una presunta *alta cultura*; por otro, el valor documental de los textos que los relaciona con el periodismo: “en efecto, se trata de textos impresos que se vendían por ‘suplementeros’ [...] en los que se comentaban hechos noticiosos y se exponía una particular visión de los sucesos políticos contingentes” (p. 15).

Aunque parece que nos desviamos del tema, es interesante notar cómo en *Barrio cívico* parecemos asistir a un retorno a estas formas de circulación vinculadas a la cultura popular chilena. Al igual que la Lira, la superficie del kraft sobre el que Bernardo González y Loreto Pérez trazaron su obra tiene una alta carga visual que permite generar esta filiación con las obras de las clases populares: poemas escritos a mano, el trazo quebrado del dibujo, el soporte de publicación y la circulación marginal del mismo, González los vendía a cincuenta pesos de la época o sencillamente los regalaba. Por otro lado, la idea de barrio *cívico* –del latín *civicus*, “relativo a los ciudadanos”– podría entenderse como una apelación a lo público, a esa fecha todavía intervenido por los militares. La ciudad como espacio de disputa política sería abordado también por otros poetas que publicaron en dictadura, como Gonzalo Millán o José Ángel Cuevas. Con este último, González tiene una filiación como lector que puede pesquisarse en algunos artículos y críticas literarias publicadas en Internet¹⁷. En ambos la cuestión del sujeto popular es un tópico al que el poema ingresa para registrar el modo en que este resiste a la instalación del neoliberalismo.

4. SANTIAGO ESPIRITUAL EN EL NUEVO EXTREMO DE LA VIDA DE TRISTÁN ALTAGRACIA Y TATIANA ÁLAMOS

En las publicaciones que hemos revisado, prevalece una vuelta a la artesanía, materiales de urgencia y, en el caso de González y Pérez, el trabajo colectivo. A esto se suma el rasgo excéntrico y fuera del orbe canónico, que se observa desde ya en la escasa recepción de los textos abordados. *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*, de 1987, es un libro publicado por Tatiana Álamos y Tristán Altagracia que continúa las características mencionadas, aunque con mayor elaboración en el soporte. Álamos es una artista visual chilena que ha desarrollado una obra en diferentes técnicas y, en el ámbito de libros, en formatos y materialidades llamativas en su estética sencilla y pulcra. En varios libros publicados en el periodo por parte de Álamos, se muestra un rasgo colectivo en torno al dibujo y la poesía. Por ejemplo, en publicaciones como *Boris Vian, El gesto*

hicieron del reclamo óptico, en su reiteración multiforme, una señal de identidad en su inscripción urbana” (Rodríguez, 2020, p. 174)

¹⁷ Destacamos, entre otros, la reseña de González a *Poesía de la Comisión Liquidadora* (1997): <http://letras.mysite.com/jacu060816.html> y su ensayo sobre la Generación NN: <http://letras.mysite.com/bgon270820.html>

enamorado (Alberto Pérez y Tatiana Álamos, 1980), *Federico Luna*, *Federico Ausencia* (1986), basado en poemas de Federico García Lorca, *Tapices* (1980), con poemas de Ernesto Cardenal, entre otros. Todos conforman trabajos colectivos y reflexivos en torno a los materiales, donde la poesía cumple un rol fundamental en el diálogo creativo con las imágenes visuales.

En *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*, Álamos sigue esta exploración de largo aliento colaborativo entre poesía y visualidad, a partir de la escritura de Tristán Altagracia. Poeta del norte, nacido en Punitaqui, publicó este, su primer libro, abriendo en su obra una imaginación pop, territorial y desterritorializada a la vez¹⁸. *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida* crea una órbita entre letra, gráfica y soporte; conforma un entramado con el objeto, es decir, el libro, sugiriendo una constelación de poemas, imágenes y disposición de los elementos. En publicaciones y obras anteriores, Álamos había creado una cosmogonía visual a partir de telares, óleos, dibujos e ilustración. Ilustrar lleva implícito el rasgo colectivo de la figuración. El libro se asemeja, en formato, a las antiguas cartas con sus amarres y sello de cera, en una especie de carpeta con hojas de diferentes materialidades, donde predomina el cartón delgado y reutilizable, doblado, recortado o amarrado con hilos y sin numeración. Es una edición heredera de la obra de Guillermo Deisler (1972) en cuanto a las materialidades, los recursos poéticos y las interpelaciones al lector: “¡Levante! / Rasgue/ Saque/ Desate/ ¡Consuma!// Arranque y lea/ Tire/ Corte/ ¡Archive!// ¡Juegue!” (Álamos y Altagracia, 1987, s/p). Inclusive, la bolsa “depósito poético”, muestra esta semejanza con poesía practicada –también de modo conjunta– por Guillermo Deisler en el valor de uso –a diferencia del valor de cambio– buscado por el artista. En su último libro, *Estrellas de Mataró* (2005), se informa –además de sus cuatro libros anteriores y las antologías– que *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*, es un libro-objeto con soporte pictórico de Tatiana Álamos y “estructura objetual” inspirada en Guillermo Deisler. Desde ya, con esta breve alusión, podemos advertir la sedimentación visual en la poesía chilena, que reenvía las obras a un entramado de más largo plazo que la dictadura, a las que no nos podemos referir por la extensión del presente artículo.

¹⁸ Tristán Altagracia (1941-2006). Poeta del norte de Chile. Aparte del libro que mencionamos, publicó: *El atelier del poeta* (1990); *Limeta Topacio* (1994); *Norte Profundo* (2001), entre otras publicaciones.

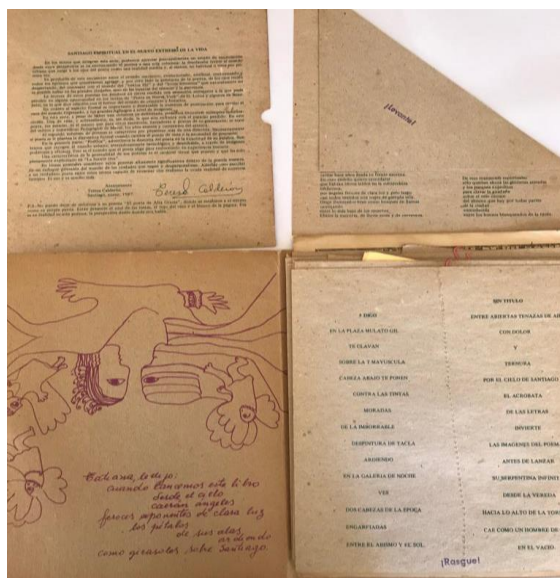


Imagen 4. Fotografía de algunas páginas de *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida* (1987)

En efecto, *Poemas visivos y otras proposiciones a realizar*, de 1972, es un antecedente clave, pero con una sutil y relevante diferencia: las proposiciones dan cuenta de una relación con los movimientos populares de los sesenta y los tres años de la Unidad Popular. Estas convocatorias e interpelaciones buscaban suscitar en el lector una acción, una intervención en la sociedad de “masas”: responder a la guerra, criticar la ideología del consumo, concitar al lector a quemar o destruir el libro. En cambio, *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*, muestra un registro cosmológico donde los movimientos de los astros conforman una alegoría de carácter universal de las letras, el mundo y la historia concreta de Chile. Esta publicación “extraña” en el último periodo de la dictadura pinochetista, no responde a un realismo traumático. Gracias a la experiencia en publicaciones de Álamos, la obra contiene una experiencia de feminización implícita¹⁹; estas instrucciones de “ocurrencias y observaciones”, proyectan cómo armar

¹⁹ Seguimos, en este caso, la lectura de Patricio Marchant, quien veía en la poesía de Gabriela Mistral la ambivalencia de los niños que quieren quemar el bosque y retomar a la madre (el árbol-Cristo). Si consideramos a Abraham y Torok —lecturas de Marchant—, respecto de la creación de la mano como el hurgar al pelaje de la madre y la poesía como un ritmo “arrastrado” desde el embarazo, es posible consignar una interpretación psicoanalítica de la mano en la escritura y el dibujo como una feminización del *arjé*-artístico. De esta manera, poesía e imagen reportan una forma de concebir el espacio; constelación del libro que puede dialogar con las publicaciones de Maha Vial, Susana Wald, Alicia Galaz, Sybil Brintrup, Raquel Jodorowsky, Nana Gutiérrez, entre otras poetas y artistas del libro.

un ejemplar y ofrecen al lector un espacio imaginativo para su desarme. La propensión a la ficción, en los poemas de Altagracia, conjugan con el diseño y artefactos creados por esta carta peculiar al lector. Es una poesía de alusiones pop, a la televisión, a películas masivas, como el guion de *La guerra de las galaxias. Segunda parte: el regreso del Jedi* o “Los monos animados nunca mueren”; sugerencias que, leídas en el contexto de violencia, expresan el itinerario de persecución y muerte de la dictadura. La muerte de John Lennon, el oficio de trapecista en el circo, o el tirabuzón, son suficientemente elocuentes²⁰. En una primera lectura, sin ser demasiado suspicaces, estos poemas entregan testimonio de “Una cuestión de vida y muerte”, como se titula uno de los textos. En especial, resulta interesante aquella hoja como un trapecio material, que conjuga con el poema sobre el circo, donde “cuelga/ cabeza abajo/ como murciélago/ en el trapecio/ el candado de las manos...” (Álamos y Altagracia, 1987, s/p). Los versos cuelgan, las muñecas de las manos duelen, el trapecista puede caer al vacío, como alegoría, quizás, de Chile. Trabajo político y alegórico, la poesía constela letra con imágenes gráficas. Muestra una percepción imaginativa que murmura lo prepoemático bajo el quehacer representativo. No se trata de mensajes, sino alegorías pop, lúdicas y visuales, de un arte que en el bamboleo presiente la recaída dictatorial. La artesanía de los poemas que, a través del dibujo, permiten el juego, presentan esta duplicidad: en la última página que cubre la carta, Tatiana Álamos –suponemos– señala en un desatacado color violeta, abajo de dos ángeles niños cayendo: “Ilustración/ morada de arcángeles/ con signos/ de dolor y ternura/ iniciales de nuestro tiempo” (Álamos y Altagracia, 1987, s/p). Se presiente, en este caso, que quedan pocos años a la dictadura, y el libro se abre con timidez e imaginación al tiempo democrático que avecina.

5. OBSERVACIONES FINALES

En las obras abordadas resalta el carácter migrante de las superficies de inscripción. Salvo en la publicación de Álamos y Altagracia, debido a la influencia de Guillermo Deisler, no resulta fácil catalogarlas bajo el rótulo de “poesía visual”; es más, no parece relevante. El trabajo colectivo y constelado entre letra e imagen indica una ampliación gráfica y la continuidad de la escritura poética; una lectura a más largo plazo,

²⁰ Dos poemas, nos parece, entregan una muestra de lo que consignamos: “**Tirabuzón** Primero la desea/ Con fuerza/ La estrangula del cuello/ Sin piedad le clava/ El enroscado puñal/ En la boca// Sellada/ Por el corcho/ Y la destapa de un tirón/ Para beber con gusto/ Toda la noche asesinada/ Sin bailar un solo tango” (Álamos y Altagracia, 1987, s/p). “**Los monos animados nunca mueren** Caminan en el abismo/ Son aplanados por rodillos./Reciben balas que los perforan/Se estiran como elásticos./Se inflan se desinflan./Soportan el estallido de toda clase de bombas/Se tragan balas de cañón que no los dañan./Se achican, crecen/Son un milagro del cine./No envejecen jamás./No son buenos ni malos./No reciben Oscars./No sin serios ni graves./Caen al fondo de precipicios de los que salen ilesos/Sin herirse/Porque su sangre es de grafito/Y solo necesitan de un niño que los mire”.

colectiva y anacrónica de la historia poética y artística. La urgencia gravita en la construcción material de No Vásquez, González y Pérez; a punto de “desobrar” y desarmarse en la precariedad del sentido, no tienen un correlato en la historia del arte y la literatura chilena. Pareciera que hasta sus mismos materiales se contrapusieran a la monumentalidad del libro y, por cierto, de la pretensión del canon. Por otra parte, resulta llamativo que, a pesar de cierto reconocimiento de Tatiana Álamos en el ámbito de las artes visuales, sus ediciones de libros no aparezcan reseñados; la línea de lectura que cruza la visualidad hacia la factura del ejemplar todavía tiende a verse como “arte menor” (a pesar de la importancia que pueda paradójicamente tener esta caracterización). La cultura material de estas publicaciones y el rasgo en gran parte provinciano de las obras y autorías consignadas, juegan un rol de desaparición. Discurso y poesía requiere en estos casos una revisión y un aquilataamiento distinto. Si bien “poesía visual” y “mera ilustración” no corresponden exactamente al trabajo de los poemas, quizás “poesía expandida” o “colectiva” de cuenta mejor de una práctica visual y literaria de la colaboración, la urgencia y la necesidad de constelar letra e imagen²¹. La materialidad conforma un rasgo clave de estas relaciones, donde el pensamiento desplegado *en obra* permite sopesar la persistencia de ciertas prácticas precarias; como la artesanía, el dibujo, la caligrafía, la elección de las hojas y, en general, la mano como extensión política de los *modos de hacer arte*. Esta expansión se nota, además, en la importancia que juega la conversación, la amistad, el traspaso de referentes, la colaboración, la propensión al aprendizaje de raigambre popular y, por cierto, la necesidad colectiva de responder a una cultura y un régimen autoritario.

Patrocinio: Fondecyt Iniciación 11190215, Migraciones visuales: entre artes visuales y poesía en Chile, durante el periodo 1973 y 1989.

OBRAS CITADAS

Abraham, Nicolas y Torok, Maria (2005). *La corteza y el núcleo*. Amorrotu.
Álamos, Tatiana y Altigracia, Tristán (1987). *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*. Autoedición.

²¹ Si bien “expandido”, en relación con el arte, es un término que proviene de Rosalind Krauss y abordado por Mario Pemiola, entre otros en diferentes campos de las artes; es un término útil por la ductilidad de su uso; de igual modo que *poesía fronteriza* o *procedimientos migratorios*, entre otros, empleados como un modo de abrir un campo permeable y colectivo de relaciones entre arte y poesía. Ver: Krauss, Rosalind. (2002). “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad* (coord. Hal Foster). Kairós, 2002; Pemiola, Mario. (2016). *El arte expandido*. Casimiro. Polanco, Jorge. “Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones en la poesía chilena”. Hybris. Revista de Filosofía, 2018. (115-149), entre otros.

- Bustos, David (2021). *Revistas literarias en dictadura, materialidades y modos de resistencia gráfica*. [Tesis para acceder al grado de Magíster en Estudios de la Imagen. Santiago de Chile. Universidad Alberto Hurtado. No publicada].
- Camhi, Bárbara, Espinoza, Danilo y Navarrete, Carlos (2017) *Dibujo en Chile. Variaciones epistmológicas, aplicaciones profesionales*. Lom Ediciones.
- Carrasco, Iván (1999) Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28. 157-169.
- Cristi, Nicole y Manzi, Javiera. (2016). *Resistencia gráfica – Dictadura en Chile*. APJ – Tallersol. Lom Ediciones.
- Didi-Huberman, Georges (2020) *Desear Obedecer. Lo que nos levanta, I.* (J. Calatrava, A. Vignoto, Trad.). Abada.
- (2016). *Soulèvements*. Gallimard/ Jeu de Paume.
- (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (J. Calatrava, Trad.) Abada.
- Freud, Sigmund (1992). Más allá del principio de placer. (J.L. Etcheverry, Trad.). En *Obras Completas: Sigmund Freud*. (Vol. XVIII pp. 1-62). Amorrortu.
- González, Bernardo (1988). *Barrio cívico. Epigramas*. Autoedición.
- Jiménez, Verónica (2013) *Cantores que reflexionan. Cultura y poesía popular en Chile*. Garceta ediciones.
- Lihn, Enrique (2008). *Textos sobre arte*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Mansilla, Sergio (2021). *Sentido de lugar*. Komorebi, Valdivia
- (2010). *El paraíso vedado (ensayos de poesía chilena de contragolpe 1975-1995)*. Lom ediciones.
- Marchant, Patricio (2009). *Sobre árboles y madres*. La cebra.
- No Vásquez (2006). *Revo&lusión*. Editorial Étnica.
- (1984). Plaquette Adelanto *L&vertad*. Andes Graund ediciones.
- Oyarzún, Pablo (1999). Arte en Chile de veinte, treinta años. En *Arte, visualidad e historia*. Universidad Diego Portales.
- Rodríguez, Rocío (2020). “Literatura mirable: La Lira Popular chilena como escopo”. *Nueva Revista del pacífico*, 72. 173-191.



Esta obra está bajo licencia internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0