

Evolución de la relación entre texto e imagen en la poesía chilena

Vicente Huidobro, Nicanor Parra y Juan Luis Martínez

Claudio Cifuentes-Aldunate
Syddansk Universitet, Dinamarca

Abstract: *The present reflection focuses on the phenomenon of writing and image. It is an evolutionary revision within the Chilean poetry from the moment in which the non-scriptural image made its appearance through the calligrams of Vicente Huidobro to later give way to the artifacts of Nicanor Parra arriving, finally, at the Installations of objects in “box-books” by Juan Luis Martínez. The present study addresses the type of relationship that evolves between image and text from the image “within” the text, passing through the text ‘within’ the image and, finally, arriving at/to/until the object-image. The “absent” text, which gives it meaning, arises as a responsibility of the reader. The reflection addresses the rejection of “pure writing” as an element that eradicates these texts from the metaphysics of the presence of logos, especially in the first two cases (Huidobro and Parra), while there would seem to be an ambiguity in Martínez, insofar as he is not giving all the elements necessary (for the reader) to construct the sense. Martínez encourages the reader to take charge of giving meaning to the elements that he provides (antilogocentric gesture), and, at the same time, he delivers the elements in his “box-books” which are impregnated with a beloved “authenticity”(hyperlogocentric gesture). This is why it is possible to speak of ambiguity.*

Keywords: Chilean poetry, concretion, calligrams, artifacts, logocentrism, anti-logocentrism.

La relación imagen icónica-texto en la tradición lírica chilena se ha venido dando, desde las vanguardias históricas, a través de tratamientos de la imagen en el texto, texto en la imagen y la textualidad reificada, hecha ‘cosa’. Hay un paso desde los ‘textos visuales’ a ‘objetos a textualizar’.

En el proceso inevitable de condensación de significantes a que invita el juego de los sentidos en lírica, encontramos, más allá de las figuras retóricas y de los tropos, otra ‘escalada’ en el recorrido de ese significante que se escapa, que no quiere ser sí mismo, que se aleja.

Se aleja... ¿de qué? ¿Cuándo una metáfora es un tropo? ¿Cuándo una metonimia es un tropo? ¿Siempre? ¿o sólo algunas veces? ¿‘Quiere’ la figura ser un tropo o ‘quiere’ simplemente ser sí misma? ¿Quiere estar ‘en lugar de algo’? ¿o desea reivindicar su derecho a ser ella, ya sin ningún valor de sustitución sino de ‘nueva realidad’ creada y con valor autónomo? Es tal vez lo que proponía Huidobro cuando explicaba en “Non serviam”¹ (1914) (véase desde ya el sentido de este título) ese

¹ Huidobro dice a la naturaleza: *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre natura, seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero ni puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mis cielos y mis estrellas.’ *Non serviam*, Santiago de Chile, Ateneo, 1914.

gesto de crear su propio mundo, que ya no sería ‘traducción en imágenes’ de una realidad ‘otra’. La poesía de Huidobro – y de los otros creacionistas – deja de ser esa práctica de exponer una serie de imágenes sustitutivas de una realidad “otra” traducible a la lógica común. Lo exponía en su conferencia “El creacionismo” (1925) con ese famoso ejemplo de lo que iba a constituir un mundo ‘suyo’: ‘El pájaro anida sobre el arcoíris’ (Huidobro, 1989: 308) donde – aclaraba – que todos los elementos de esa frase poética existían en nuestro mundo independientemente de la poesía, sin embargo esa puesta en la escena de la frase, creaba una realidad no-existente en nuestra realidad cotidiana, constituía un mundo nuevo en sí mismo, que no era traducción de otra cosa, era simplemente eso: una imagen con valor poético autónomo. Su sentido, claro, no termina allí, hay siempre la posibilidad analítica que nos muestre este encuentro entre lo volátil: el pájaro, y lo intangible cromático: el arco iris. La unión de esas dos realidades del vuelo y de ‘lo etéreo irisado’ nos van a remitir, en el acto que los une, (anidar) a un acto materno-hogarero que se instala en la fragilidad y ‘que puede’ existir instalado en la fragilidad, realidad lírica extraordinaria que nos sustrae de la prosa cotidiana.

Extraer el universo lexical del juego racional y lógico de la lengua e inaugurar otra lógica donde la palabra se liberaba de las trabas de la razón para describir posibilidades inéditas en nuestro mundo, fue un primer gesto del creacionismo de Huidobro. La imagen no más como un sustituto sino como un existente y significativo autónomo donde el sentido surge – por su misma autonomía – de una lógica interna y no se somete a la traducción de aquella lógica racional que impregna la lengua cotidiana.

Podríamos decir que es una lectura más radical del término ‘poiesis’.² Cualquier diccionario que consultemos y que comience con la significación etimológica del término, nos dirá algo de su origen griego y de sus significados: ‘crear’ y ‘hacer’, ‘producir’, términos que la tradición cultural y literaria redujo durante amplios períodos de nuestra cultura a una estrecha comprensión de la concepción mimético-aristotélica. Huidobro entiende la poesía como mundo subjetivado, como universo autónomo que se construye de elementos del universo objetivable pero que en la combinatoria y apropiación que el poeta hace del universo común a todos, se vuelve un universo único con su propia lógica. En aquel verso: ‘un pájaro anida sobre el arcoíris’, nos explica Huidobro: pájaro, arcoíris y el verbo anidar pertenecen a nuestro mundo reconocible. Lo nuevo es la acción que efectúan estos elementos en el imaginario poético.

Sin embargo, otra modalidad, en la lírica creacionista de Huidobro, encontramos momentos en que el poeta crea el texto y contemporáneamente la imagen icónica a la que el texto se refiere. Son los llamados ‘caligramas’, donde el significante escritural se hace icónico en la morfología del objeto al cual el texto alude.

El sistema consistiría en escribir sobre la anatomía del ‘objeto-musa’ u ‘objeto-pretexto’ (nunca mejor dicho ‘sobre’, pues de eso se trata: ‘sobre’ porque es tema de discurso que se despliega ‘sobre’ su forma, construyéndola). Así como sucede con:

² Platón desarrolla el concepto en su libro El Banquete. Platón define en El Banquete el término poiesis como “la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser”. Se entiende por poiesis todo proceso creativo’ (Dictionary of World Literature, 2015).

‘Triángulo armónico’ (1913)

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa
Thesa es la más divina Flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amantes
Loca y traviesa
Triunfante
Besa

Dejaré un poco de lado el estudio del aspecto paródico al orientalismo japonés de principio del siglo XX, como Rosa Sarabia han leído este poema de Huidobro (Sarabia, 2008) Me voy a detener en su construcción y en la manera de producir sentido en sus relaciones internas en diálogo con lo que podríamos llamar lo macro-mórfico.

Comenzamos por lo más evidente: El texto es una pirámide invertida, es un rombo, y, diagonalmente, constituye un cuadrado. Pero lo nuestro es la lectura vertical que dicta nuestra posición corporal frente al texto, y, en este sentido, encontramos una pirámide y su espejo. Podríamos agregar que se trata de una techumbre japonesa y su reflejo en el agua.



Obs.: Todas las fotografías son del autor

La forma del poema es un llamado a un *déjà-vu* icónico de la cultura japonesa un trabajo de la forma y su reduplicación en el efecto especular.

La reduplicación nos remitirá a la posibilidad de plegar y desplegar el triángulo, a un diálogo de la figura de arriba con la figura de abajo – y viceversa – constituyendo la totalidad, la armonía del triángulo que se completa en el rombo.

Los juegos de sentido se dan en ‘el diálogo’ entre ‘las puntas’ de las pirámides (la reflejada y la del reflejo) y que en ‘el pliegue’ de ambas puntas, cuando hacemos que estas puntas ‘se toquen’ (besándose) vemos que ‘Thesa besa’, construye esa frase en que las pirámides (reflejada y reflejante) se besan y – en el acto de unir esas puntas del texto por un lector que une materialidad gráfica (las puntas), sonora (la rima) y de sentido (la frase) – se besan (se tocan, se interrelacionan) lectura, textura y grafismo: los componentes de la semiosis.

Ahora, el sentido del poema no se detiene allí, no se satisface con los juegos de lo gráfico. Huidobro añade el aspecto icónico de sentido a las relaciones *sígnicas* internas al poema, no olvida otros aspectos que atienden a la morfología interna. Habría que recordar el estudio del sonido, y sus remisiones de sentido, trabajado por la escuela de Praga (Vodicka/Belic, 1970). Ellos vieron cómo – la mayor de las veces – los juegos de sonido (rima) acercan y asocian las palabras ‘según cómo suenan’. Subyacentemente, esas remisiones sonoras, también actúan en el universo semántico construyendo sentido. Tomando esa observación en consideración observamos en este poema una rima preponderante: <e,a> (de Thesa).

Las *lexías* extractadas de esta rima se exponen, en lo que sigue, en su aparición secuencial de *lexías* con terminación <e,a> dentro del poema, veremos cómo esas agrupaciones de rima van construyendo sentido y elaborando un poema interno al poema continente:

Thesa

bella

princesa

estrella

estrella japonesa

ella

está risueña

Ofelia japonesa

Traviesa

Triunfante

Besa

Observamos así un cuadro de sentido predominantemente eufórico tenemos, sin embargo, la figura disfórica y menos feliz de Ofelia (del Hamlet de Shakespeare), que la semiótica literaria nos ha presentado en su valor trágico. Aquí Ofelia cambia de valores (traviesa, triunfante, y besa). La construcción de esta isotopía de ‘armonía’ continúa en las rimas siguientes, como <o-o>:

Flor de Kioto (lo imperial y hermoso, de esta antigua capital de Japón)

Pálido loto (lo vegetal y armónico)

Donde el sujeto del poema (Thesa) se transforma en una reducción de tipo metonímico de orden vegetal conectado, en el universo simbólico asiático, con ‘la plenitud espiritual’ simbolizada por el loto, como ‘huevo del mundo’, como ‘símbolo de armonía cósmica’ y de pureza (Chevalier/Gherbrandt, 1993: 656-657). Se une – en esta remisión de rima – ‘lo imperial’ de la capital y la armonía del loto encarnados en Thesa.

Nuevamente los valores de lo imperial y de lo vegetal se repiten en la rima siguiente <a, i>

Palanquín (lo imperial cortesano)

Jardín (lo vegetal y armónico)

Y construyen la asociación lógica de ‘paseo cortesano’.

El verso siguiente es el más largo del caligrama y constituye – en la relación texto-imagen – ‘el agua-espejo’ sobre el cual se construye (se mira) la parte superior del poema y su reflejo inferior:

‘Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado’

Este verso construye rima con el subsiguiente que termina en ‘logrado’. En ‘Mikado logrado’ tenemos – en la sugerencia de la rima – una referencia a la corte imperial y una idea de éxito, de logro del poder.

La última rima nos da un tipo de antítesis: <e, e>

Indiferente (negatividad, arrogancia)

Sonriente (avenencia, calidez)

Donde la sonrisa se plantea como la máscara cortesana de Thesa capaz de dar amor sólo a las flores:

‘Que a las flores amantes, loca y traviesa, triunfante, besa’.

Juego de sentidos en la rima que – como vemos – compone una figura geométrica y cultural nipona en un poema que se despliega, verbal y físicamente, como un juego de origami triangular donde la base del triángulo contiene el Mikado y el tope de la misma contiene a Thesa. En este poema la figura icónica es dinámica pues se presenta desplegada (reflejada) y – en su estructura – son elementos básicos las puntas de las pirámides superior e inferior con la base del Mikado (la corte imperial) como centro. Las rimas principales <e, a> como también las menos asiduas, en su orden, contribuyen a entretejer el sonido y el sentido de la gráfica nipona del poema subrayando la importancia – en la significación – tanto de la tesitura de la forma como de la tesitura semántica y sonora del material escritural que constituye el cuerpo del poema.

Tenemos así un primer pie de proceso (desde la tradicional inclusión de la imagen en el texto) hacia – ahora – la ‘imagen-texto’ situado en un proceso cronológico de concreción que resulta observable en cierta lírica chilena del siglo XX.

Pasaré enseguida desde el fenómeno del caligrama, de este período de Huidobro, al momento de ‘los artefactos’ del anti-poeta chileno Nicanor Parra.

Podríamos decir que la anti-poesía de Nicanor Parra es una renuncia a la imagen literaria misma. Todos sus manifiestos y prácticas poéticas así lo comprueban.

*Durante medio siglo la poesía fue
el paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo y me instalé con mi montaña rusa.
Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
echando sangre por boca y narices. (Versos de salón, 1962)*

La anti-poesía de Parra es un proceso de concreción ‘aterrizada’ de la poesía clásica, y de sus estrategias representativas, que renuncia a la rebuscada metáfora, a la metonimia sorprendente. Porque es una poesía que se quiere inmediata y entendible a primera lectura, cuando Parra usa la imagen repite aquella imagen que es ya ‘carne denotativa’ de la comunicatividad de la lengua. El valor ‘meta’ de esta poesía está en su programa como ‘nueva escritura’ y en la ironía de querer ser ‘copia de la realidad’ pues siendo copia, compuesta de un lenguaje ‘no maquillado’, resulta un ‘arte – facto’, una construcción, que no es (sino significa) lo real. Tenemos en los artefactos una ausencia de lenguaje altisonante, de pomposidad, ausencia de búsqueda de ‘algo’ profundo, sublime y universal a través del lenguaje, con el lenguaje y en el lenguaje, como fue el caso con la poesía ‘clásicamente’ poética, Parra lo cambia por una recogida de expresiones y figuras pre-existentes en el lenguaje cotidiano que, de tanto usadas como tropo, constituyen ‘ya’ la realidad (como ‘la pata’ de la mesa), o que simplemente son un hablar que expresa un patos cotidiano, parecido al simple comunicar, al comentario repetido, que por repetido se vuelve figura: ‘la figura de la no-figura’ y que implica meta-lectura.³ En este marco de definición coinciden Iván Carrasco (1990), Vásquez Rocca (2012) y René de Costa (1988). Es en este marco de la anti-poesía es que nacen los llamado *Artefactos* (1972).

³ ‘El anti-poema es [...] una palabra que ya no puede cantar a la naturaleza, ni celebrar al hombre, ni glorificar a Dios, o a los dioses, porque todo se le ha vuelto problemático, comenzando por el lenguaje’ (Ibañez Langlois, 1972: 15).

Mezcla de poemas visuales, aforismos, eslóganes publicitarios, reflexiones filosóficas y viñetas humorísticas [...] esa nueva forma de abordar ese género supuso una ruptura tanto formal como conceptual. Su intención era desarrollar una obra accesible a todos los públicos, con un lenguaje coloquial, con temas cotidianos y muy directa. Algo así como la poesía pasada por el punk, pero décadas antes de que John Rotten se pusiera imperdibles en los pañales. (Bravo, 2015: 2)

En el artefacto habría una postura anti-textual:

[L]a idea conductora de estos experimentos verbales consiste en terminar con los “espacios literarios”, con la complaciente convención del poeta-que-escribe-poesía y del lector-que-lee-poesía [...] que se comunica en un ámbito cargado de aceptación tácita, de señas literarias, de “cultura”. (Ibañez Langlois, 1972: 49)

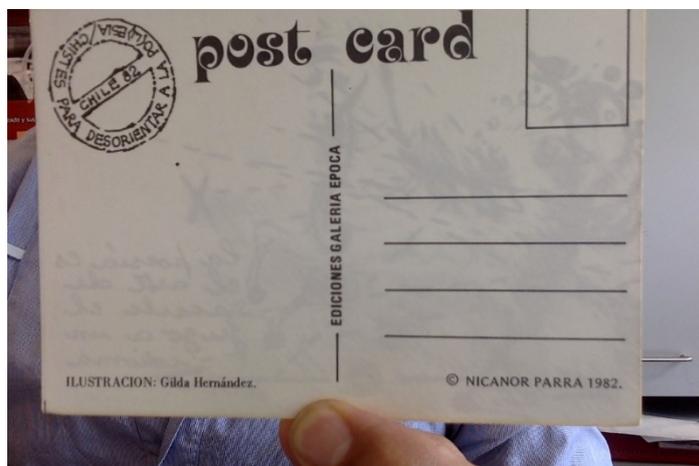
Primero que nada deberé explicar que – dentro de la anti-poesía de Parra – esos objetos llamados ‘artefactos’, son una caja tamaño A5 dentro de la cual encontramos 220 ‘anti-versos’ impresos en tarjetas postales como si fuesen hechas para ser enviadas.



En el anverso de cada tarjeta encontramos una imagen creada por algún artista chileno que ilustra este anti – verso de Parra que acompaña la imagen. Mi intención es extraer algunas de esas tarjetas de la publicación titulada: *Chistes para desorientar a la poesía* (Parra, 1982).



Los artefactos, en tanto objetos, exhiben un carácter utilitario. Son ‘usables’ como tarjetas postales, tienen su anverso y su reverso.



Como vemos, un artefacto pareciera un medio de comunicación, abren la posibilidad de ser enviados a alguien y en este sentido, el artefacto insta a la diseminación, al desgaste. El anverso es el chiste, la publicidad, la ironía anti-poética que en algunos casos puede tener (en el marco dictatorial en que nacen) un carácter ligeramente subversivo, dado el contexto socio-político en que se publican.

Pero acerquémonos a algunos de estos artefactos y veamos qué proponen en su relación imagen texto. Primero que nada la primera impresión es gráfica y esa ilustración se impone al anti-verso o chiste, la ilustración no es de Parra sino de un artista chileno, diferente en cada tarjeta.

Las tarjetas que he seleccionado de alguna manera entran en ciertas temáticas que se repiten permitiendo hacer diferentes ‘series’. Una de estas series es la serie del tema que yo he denominado: ‘viejo verde’: El anciano lascivo ante una chica o niña.



La ilustración de Oscar Gacitúa es solamente el ‘borde superior’ de la tarjeta donde en una cierta técnica de puntillismo se visualiza un tráfico de vehículos en una visión nocturna de sobrepoblación de coches, lo que nos remite a una situación ‘ciudad’. Pareciera que la situación aludir fuera de orden urbano. En el blanco de la tarjeta está escrito en tres versos: el primero es una apelación y los dos siguientes

son parte de una réplica. La apelación del ‘viejo verde’ y la réplica de la joven apelada.

Apelación: ‘Mira María mira’

Tenemos aquí una aliteración de sonidos que nos remite a un aspecto lírico banal (mi-ma-mi...ra-ri-ra) dentro de lo que sería la poeticidad material de la lengua ya tratada por Jakobson en su reflexión sobre las funciones del lenguaje, la función poética del lenguaje, según el autor, se centraría en la materialidad sonora del mensaje (1975). En el enunciado ya tenemos un rasgo de distanciamiento (ironía) de una estética institucionalizada en el ámbito crítico de la poesía: el fenómeno de la aliteración, pero una aliteración sacada casi del hablar cotidiano y que construye un ritmo muy regular dentro del heptasílabo:

+ - - + - + -
(MI-ra-ma-Rí -a-MI-ra)

Esa regularidad rítmica clásica, pero de un enunciado banal, está allí para ser rota con la respuesta de la réplica:

‘qué quiere que mire ñor’

‘he visto otros + grandes’

mucho

La invitación a mirar un ‘objeto implícito’, que muestra el ‘viejo verde’, se revela en la réplica como un objeto ‘sexual’: su pene.

La réplica se presenta en una forma de sociolecto de clase baja (‘qué quiere que mire ñor’).

Esta segunda parte de la réplica ‘se exhibe’ como escritura. Una sentencia ‘corregida’, una escenificación ‘montada’ por el anti-poeta:

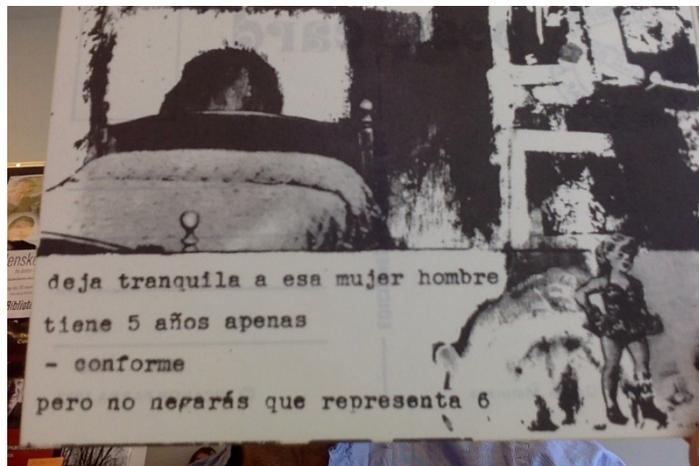
‘he visto otros + grandes’

mucho

La réplica alusiva (‘he visto otros’) más la abreviación matemática de ‘más’ (+) instala al lector en la escritura familiar juvenil que recurre, en su economía, a signos extra gramaticales: ‘otros + grandes’ que alude al tamaño de lo mostrado. El carácter ‘escrito’ de esta ‘imitación oral’ se subraya con el agregado posterior del adverbio ‘mucho’ que cumple con un ‘aumento’ del ‘tamaño negado’ y de la hilaridad a producir. Esta estrategia de ‘mensaje corregido’ se da ya en el título que da nombre a toda la colección *Chistes para desorientar a la policía Poesía* donde se corrige el nombre de Parra para convertirlo en la preposición ‘para’ y se borra el equívoco ~~policía~~ para poner en su lugar ‘poesía’. Se borra dejando que lo corregido se transparente, como estrategia para significar ambas cosas. El texto pretende desorientar una cierta ley (la policía) y un cierto verosímil literario (la poesía). Deja así, la poesía, de ser lo que

la gente ha concebido hasta ahora como clásicamente ‘poético’ ampliando el concepto.

Una segunda tarjeta de la colección – dentro de la misma serie – que he denominado ‘viejos verdes’ nos presenta lo siguiente:



La gráfica en este caso (hecha por Carlos Maturana) nos presenta una cama vacía al lado izquierdo una serie de cuadros o pinturas apiladas a la derecha. Bajo la cama, y en escritura a máquina, un diálogo de dos voces. A la derecha del diálogo, un animal, posiblemente una rata, y al lado de la rata la caricatura de una niña vestida en traje de baño o en traje de circo.

Díálogo:

deja tranquila a esa mujer hombre

tiene 5 años apenas

conforme

pero no negarás que representa 6

El juego entre imagen gráfica y texto se sugiere a través de elementos como una cama, remitiendo a un lugar del deseo, los cuadros apilados a la derecha remiten a un cierto caos o desorden (¿moral?) bajo estos cuadros la figura de la rata y la niña en su connotación de repulsión, también moral.

La voz que yo llamaré ‘el freno del deseo’ representa, en la escena del chiste, la moralidad establecida y escandalizada del lector ‘sistema’. La respuesta es una forma de irrisión de la situación ‘en sí’ y de la situación comunicada: ‘no me negarás que representa 6’.

Ambos chistes cumplen con la función de ‘desorientar’ respecto a lo que vamos a considerar – a partir de estos textos – un fenómeno lírico. En este caso un recorte del chiste banal, cotidiano, que al escenificarse en este ‘teatro’ o serie de ‘lo lírico’ viene extraído de lo cotidiano y se vuelve un meta-lenguaje. Se lo aliena de aquello considerado ‘natural’ y se vuelve un objeto de orden intelectual cuyo sentido no termina en la irrisión de primer grado. Es por esta razón que a la reflexión de Leonidas Morales (1972: 7) que dice que ‘La poesía escrita en Chile después de Parra

no se explica si no se la sitúa en la tradición poética de “lo hablado”, yo agregaría que se trata de ‘lo-hablado-inserto-en-la-escritura’, que es donde comienza su lectura ‘meta’. Esta comprensión resulta básica para poder considerar la escritura y los artefactos de Parra como ‘un proyecto desconstructivo, contratexto o contradiscurso’ (Vásquez Roca, 2012).

En Parra el juego entre imagen y texto es un juego de ambientación. El artista que ilustra, sólo da un marco de entendimiento del anti-verso que ocupa la *textualidad* del artefacto y que se completa con la *visualidad*. Hay un salto de texto a imagen y de ‘texto-imagen’ a objeto: la tarjeta, en lo que podríamos llamar un proceso de concreción. Esos artefactos no hay que hojearlos, son objetos en una caja, se sacan de la caja y se los mira uno por uno, se los tiene en la mano, se los puede usar para enviar a alguien: son manipulables. La escritura del poeta ‘parece’ escritura al margen, comentarios a la imagen de la tarjeta, cuando en realidad es al revés. Es la imagen que es el comentario del texto. Sin embargo esta ambigüedad invita a escribir en la tarjeta un comentario más, el lenguaje ‘pide’ ser coloquial, ‘simula’ no implicar un gran esfuerzo intelectual eso de agregar algo al texto ya escrito.⁴ Un sema del artefacto es la ‘simpleza’, pero al mismo tiempo comparte un sema casi antitético de ‘no-ingenuidad’. Ese doblez ha ya sido señalado por estudiosos como M. Nieves Alonso y Gilberto Triviños (1989) donde el prólogo a *Chistes Parra para desorientar a la poesía* de Parra, afirman que ‘la risa parriana, relacionada con la risa popular, carnavalesca, es ambivalente: burlona y sarcástica, pero al mismo tiempo alegre y llena de alborozo, niega y afirma, amortaja y resucita, degrada y regenera’. Los autores de este prólogo a *Chistes...* (1989) no entran en el recurso de la imagen y su sentido, su agudo análisis se limita a la textualidad del artefacto dejando de lado su visualidad. De manera que en estos chistes o artefactos tenemos la imagen ‘en la mano’ (tarjeta postal) de un lenguaje ‘recogido’ del habla común que ya no es de Parra, ya no es de nadie (Gottlieb, 1996: 81). ‘En ellas (las tarjetas) el sujeto se ha desintegrado, uno de los artefactos dice: “conste que yo no soy el que habla” en su reemplazo se hallan la imagen y el slogan publicitario’ (Araya, 2014). En fin, el artefacto y el chiste transitan, deambulan, como una tarjeta postal y en la relación texto-imagen representa un tipo de concreción de la imagen, no solamente visible sino táctil.⁵

Un fenómeno posterior – en esta cadena progresiva que intento visualizar en la poesía chilena – dentro de ese gesto de concreción de la poiesis que observo en el camino recorrido, es la poesía del poeta Juan Luis Martínez. Muy celebrado dentro de su gesto vanguardista a pesar de la brevedad de su producción posiblemente debida a la relativa brevedad de su vida (1942-1993).

Para hablar de Juan Luis Martínez, como inserto en un proceso de concreción de la poiesis, hay que decir que, últimamente, los caligramas de los poetas contemporáneos han cambiado de nombre: hoy se llaman ‘visuemas’. El neologismo recoge los morfemas de visión y de poema para construir este vocablo: el poema visible o concretizado. El poema se lee, pero también se ve, es más, como hemos visto en Parra, se toca.

Estas consideraciones sobre su calidad ‘concreta’ de los artefactos, es lo que me lleva a una reflexión sobre los objetos poéticos de Juan Luis Martínez. En este caso, soy yo el que denomina esa parte de su producción ‘objetos’ poéticos pues el mismo

⁴ Pariante del grafiti, el hablante del artefacto es cualquiera, dice Parra (Ibañez Langlois, 1972: 50)

⁵ No hablaría en ningún caso de ‘desacralización de la tarjeta postal’ como hace el profesor Luis Arán (1984). Considero que el sentido de este artefacto va mucho más allá que desacralizar algo que en sí no es, no ha sido ni será sagrado. Parra desacraliza el discurso societal y sus mitos, no la tarjeta postal, que es sólo un medio.

autor no les dio nombre. Sin embargo, tienen, en lo cualitativo, esas condiciones de que son ‘tocables’ y tienen ‘volumen’, también – el que comentaré – viene en una caja, su nombre: *La poesía chilena* (1978).



Dentro de la caja esta vez no hay tarjetas, hay un libro.



Bajo el libro, si lo levantamos, encontraremos una pequeña bolsa plástica sellada con tierra y un cartelito que dice ‘Tierra del valle central de Chile’.



El libro es de un contenido breve y sorprendente al punto de poder considerarlo una poesía conceptual en el sentido más plástico del término.⁶

Desde el punto de vista textual, tenemos sólo la página inicial que se entrega como una declaración pática a través de la locución latina ‘Ab imo pectore’ (desde el fondo de mi corazón). Bajo esa marco, donde se evidencian semas de ‘sinceridad’ otra línea nos dice:

*Existe la posibilidad de cruzar una línea que sólo
Es imaginaria.*

La línea siguiente continúa:

(La única posibilidad de franquear ese límite se concretaría mediante la violencia):

Y termina:

Ya en ese límite, mi padre muerto, me entrega estos papeles.

Ese inicio o ‘puerta’ del texto nos da su clave de lectura: Una invitación a romper un límite, acción sólo factible a través de la violencia.

En ese límite (la vida y la muerte/ lo imaginario y lo real debemos asumir que la textualidad que continuaremos a leer es ‘un encargo’ del padre muerto.

La ruptura sería el acto de violencia por el cual – rompiendo con concepciones anteriores – aceptamos un contenido inédito en algo que debía ser una suerte de tratado de la poesía chilena. No debemos olvidar que el título general de este texto lírico-conceptual es ‘La poesía chilena’. Sin embargo, el ‘regalo’ del padre muerto (el texto que este libro contiene) no es otra cosa que una serie de páginas en blanco donde las tres primeras páginas tienen ‘colados’ cuatro certificados auténticos de defunción de cuatro grandes poetas chilenos con sus nombres de pila y/o pseudónimos, a saber: Gabriela Mistral (Lucila Godoy Alcayaga), Pablo Neruda (Nefalí Reyes Basoalto), Carlos Díaz Loyola (Pablo de Rokha) y Vicente Huidobro. Detrás de cada uno de estos certificados de defunción hay el título de un poema del autor cuyo contenido se refiere a la muerte:

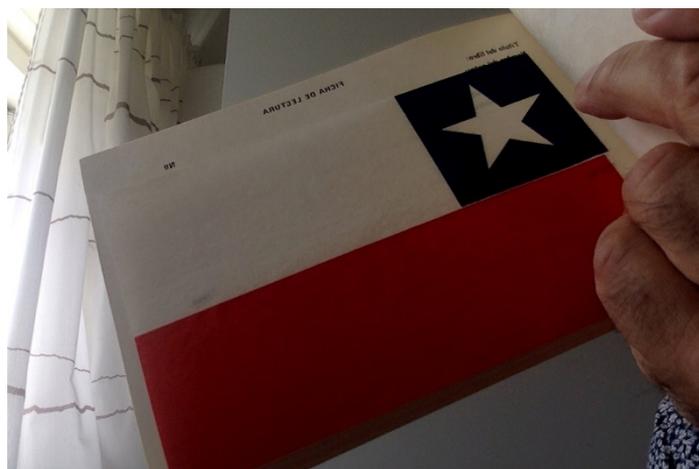
Bajo el certificado de Gabriela Mistral encontramos, escrito a mano, el título ‘Los sonetos de la muerte’; bajo el certificado de Neruda, el título ‘Sólo la muerte’;

⁶ Distinto es el caso de Juan Luis Martínez –poeta culto y artista visual– aunque nunca se definió como artista visual sino – sólo – como poeta, pero la mixtura entre ambas esferas, el cruce entre texto y objeto explica muy bien la naturaleza de sus cuadros objetuales y operaciones morfo-sintácticas’ (Vásquez Rocca, 2012).

bajo el certificado de Díaz Loyola, el título 'Poesía funeraria', y bajo el certificado de Huidobro, el título 'Coronación de la muerte', invitando al lector a establecer las relaciones intertextuales que estos textos tengan con el fenómeno de la muerte.



El texto resulta así una instalación temática metonímica, pues reductiva, de la poesía chilena. Las 33 páginas siguientes contienen – también 'coladas' – una bandera chilena en cada página: una suerte de 'espera de la muerte de otros', páginas a llenar con nuevos certificados.



La página 34, y última, está con el certificado de defunción de su padre, Luis Guillermo Martínez Villablanca, y así como bajo el certificado de defunción de Neruda teníamos el título 'Sólo la muerte', aquí, bajo el certificado del padre, el título de 'la poesía' de este ignoto poeta, en relación a la muerte, es 'Tierra del Valle Central de Chile.' Allí nos percatamos de que 'la obra' de este – aquí considerado – poeta, el cual dio origen al poeta que crea esta obra conceptual, es la pequeña bolsa plástica conteniendo un poco de tierra del Valle Central de Chile. Agregada a ese sentido, la sentencia religiosa: 'Polvo eres y en polvo te convertirás', llena una de las posibilidades interpretativas de esa secuencia de ideas que se superponen al objeto artístico. Los contenidos encontrados dentro de la caja dan sentido a la caja negra que contiene esta totalidad de sentidos y que la convierte en ánfora o ataúd de la poesía chilena como un *passé* que debería oponerse a la contemporaneidad de objeto lírico conceptual que lo presenta.

Sin embargo, no debemos olvidar que este objeto-conceptual o instalación lírica posee dos autorías negadas o tachadas:



Negación de una autoría, pues el objeto lírico conceptual presentado es ‘sólo’ un poner juntos varios elementos pre-existentes en una totalidad ordenada por una idea central, la poesía chilena y la muerte, a la manera de un *readymade*. La autoría se minimiza pues el concepto a mostrar pre-existe a su ‘arte-factualidad’, a su existencia física. El padre ya muerto ~~Juan de Dios Martínez~~ ya muerto (ya ‘de Dios’) ha entregado, violentando el límite imaginario entre la vida y la muerte, los materiales de que se compone esta obra. Quien recibe estos materiales y los compone en un objeto conceptual, modestamente, también niega su autoría. Sin embargo los nombres están tachados ‘y transparentados’ (son visibles). El gesto narcisista de la eternización a través de la obra permanece, y, de paso, eterniza el nombre del padre. En ese gesto no debemos ignorar que bajo los certificados de defunción hay una obra del autor. La obra del último autor (el padre del poeta) es el poeta mismo. De manera tal que en esa autoría negada por parte de ~~Juan Luis Martínez~~ está propuesta su propia existencia como ‘obra’ del padre, aparte de la insinuación de que tanto el padre como él son, serán polvo o parte, de la Tierra del Valle Central de Chile.⁷ El objeto conceptual lírico se manifiesta así como un grado mayúsculo de concreción o reificación ‘simbólica’ (valga la paradoja) de autor, autores chilenos célebres y padre del autor. Siempre hay una intención y una consecuencia o resultado de esa intención. Veo claramente que hay una intención en la borradura del nombre que podría ser interpretado como ‘devaluación de la figura monolítica del sujeto’ (Herrera, 2007) sin embargo no veo el resultado al que apunta Herrera. Lo concreto es que hay una ‘fiscalización de la muerte’ y una reducción metonímica concentrada en el objeto, parte de una totalidad inabarcable. Un objeto que queda abierto para ‘seguir siendo llenado’ – con el paso del tiempo – con otros nombres.

En todo este proceso, tenemos así un acercamiento en la ilusión referencial y la evidencia del carácter ficticio: de lo logocéntrico a una doble lectura, logocéntrica y anti-logocéntrica (Derrida, 1967).

Resulta un desarrollo interesante, en este paso de los caligramas a los artefactos, que la relación texto-imagen pareciera romper con la tradición logocéntrica de la poesía anterior que se proponía surgida de un logos anterior y sobre todo fonético,

⁷ El gesto de ‘eternización borrada’ (pero transparente) sigue, a mi juicio, siendo un gesto narcisista por la misma transparencia que permite ‘ver lo borrado’. En este sentido disiento de una lectura del gesto como ‘humildad’: ‘una suerte de negación de su autoría’, véase A. Morales (2006). También encontramos esta idea en Quezada (1993).

‘directamente surgido del alma del poeta’ para ser puesto en el grama de las palabras. En Huidobro, como en gran parte de las vanguardias históricas vigesimonónicas, encontramos una actitud anti-logocéntrica que se concreta en el carácter ‘escrito’ de la escritura y – por consiguiente – renunciando a la metafísica de la presencia: la poesía como trabajo con el grama y con su puesta en escena gráfica. El poema nos está insistiendo en, y evidenciando, su carácter de ‘cosa fabricada’, de objeto estético construido, al contrario de la poesía anterior que ocultaba dicho proceso. Ahora la cosa a significar algo es una construcción y se evidencia como tal. En este proceso, el último período que hemos visto con Juan Luis Martínez, parece llegar a una ambigüedad entre presencia y ausencia de lo evocado. Para ‘significar’ la muerte de la poesía chilena ‘superada’, se nos presenta una caja negra con un cuaderno con certificados ‘reales’ de defunción de los más célebre poetas chilenos muertos y se nos da una bolsa con la tierra del valle central de Chile como si fuera la tierra/polvo en que ha devenido el cuerpo de su padre. No hay un discurso que ‘nos cuenta’ esto o que ‘nos poetiza’ esto. Hay sólo la materialidad de esos objetos que nos son entregados para que nosotros – en un acto de co-creación con el emisor – le demos sentido (A. Morales, 2006). Podríamos decir que el logos de la presencia está en el objeto ‘asible’ que tenemos ante nosotros, por este gesto podríamos hablar de un ‘hiper-logocentrismo’, en cambio hay una colección de materiales ‘mudos’ aunque no inconexas a los cuales debemos darle sentido. Esta obra, que se titula *La poesía chilena*, de Martínez, está envuelta en ‘muerte’ dentro de su novedoso y vital artefacto: construcción textual ‘a hacer’, por nosotros mismos, a partir de materiales auténticos.

Como vemos, el camino (¿a la conceptualización?) parece ser concretar lo poético integrándolo físicamente al lector o sujeto de la fruición poética. El lector es quien digiere este proceso que va desde leer e interpretar la imagen ‘en el texto’ y que más tarde debe enfrentar el texto-imagen caligramático en Huidobro para continuar con ese tipo de ‘matrimonio’ que se produce entre texto e imagen en los artefactos de Parra, donde Parra invita a hacerse cargo de la imagen: un objeto a enviar a un amigo, un pensamiento que añadir, etc. En Parra hay aún relación texto-imagen mientras que en Martínez salimos de la palabra, salimos de la imagen, entramos en el objeto mismo: una instalación en las manos para construir el sentido.

Referencias

- Alonso, María Nieves; Triviños, Gilberto. 1989. “Prólogo.” En *Chistes para desorientar a la poesía*, de Nicanor Parra. Madrid: Visor.
- Arán, Luis. 1984. “Los artefactos o la desacralización de la tarjeta postal. La explosión del libro.” *Documentos Lingüísticos y Literarios* 10: 7-16.
- Araya, Juan Gabriel. 2014. “Los sujetos de la poesía de Nicanor Parra. La explosión del antipoema: el artefacto, un nuevo discurso.” Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consultado el 10 de diciembre de 2018, <http://www.cervantesvirtual.com/portales/nicanor_parra/obra/los-sujetos-de-la-poesia-de-nicanor-parra-la-explosion-el-antipoema-el-artefacto-un-nuevo-discurso/>.
- Bravo, Eduardo. 2015. “Artefactos: los cachivaches poéticos de Nicanor Parra.” Yorokobu, 15 de agosto, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<https://www.yorokobu.es/artefactos-los-cachivaches-poeticos-de-nicanor-parra/>>.
- Carrasco M., Iván. 1990. *Nicanor Parra: la escritura Antipoética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Chevalier, Jean; Gherbrandt, Alain. 1993. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- De Costa, René. 1988. “Para una poética de la (anti) poesía.” *Revista Chilena de Literatura* 32: 7-29.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Dictionary of World Literature. 2015. “Poiesis.” 26 de septiembre de 2015, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://dictionaryworldliterature.org/index.php/Poiesis>>.

- Gottlieb, Marlene. 1996. "Nicanor Parra o el método del discurso." *Atenea* 473: 71-94.
- Herrera, Juan. 2007. "La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera." *Acta Literaria* 35 (2): 9-27.
- Huidobro, Vicente. 1989. *Obru selecta*. Caracas: Ayacucho.
- Ibañez Langlois, José Miguel. 1972. "El antipoeta." En *Antipoemas*, by Nicanor Parra, 9-66. Barcelona: Seix Barral.
- Jakobson, Roman. 1975 [1958]. "Lingüística y Poética." En *Ensayos de Lingüística General*, 347-395. Barcelona: Seix Barral.
- Martínez, Juan Luis (1978) *La poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- Morales, Andrés. 2006. "Para una lectura interpretativa de *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez." *Revista Chilena de Literatura* 69: 107-112.
- Morales Toro, Leonidas. 1972. *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Parra, Nicanor. 1982. *Chistes parra desorientar a la poesía*. Santiago de Chile: Ediciones Galería Época.
- Parra, Nicanor. 1972. *Artefactos*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- Parra, Nicanor. 1962. *Versos de Salón*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.
- Quezada, Jaime. 1993. "El legado del poeta." *Revista del Domingo, El Mercurio*, 16 de mayo de 1993: 23.
- Sarabia, Rosa. 2008. "'Triángulo armónico' y la experimentación visual de un orientalismo parodiado." *Anales de Literatura Chilena* 9: 15-36.
- Vásquez Rocca, Adolfo. 2012. "Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos de la antipoesía al lenguaje del artefacto." *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* <http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2012.41775>.
- Vodicka, Felix; Belic, Oldrich. 1970. *El mundo de las letras*. Santiago: Editorial Universitaria.