

COLECCIÓN ESTUDIOS DE LITERATURA

POESÍA EN EXPANSIÓN

POESÍA EN EXPANSIÓN
Prácticas literarias experimentales en Chile 2000-2020
Fernando Pérez Villalón

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 – Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile, por C y C impresores
Mayo 2024

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

ISBN libro impreso: 978-956-357-470-8
ISBN libro digital: 978-956-357-471-5

Coordinadora Colección Literatura
María Teresa Johansson

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño interior
Gloria Barrios A.

Diseño portada
Francisca Toral R.

Imagen de portada:
Mónica Bengoa, “Las inefables alegrías de la enumeración” (International in situ Art Symposium of the Fondation Derouin, Val-David, Quebec, Canada, 2013). Se agradece la generosa donación.



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

POESÍA EN EXPANSIÓN
PRÁCTICAS LITERARIAS EXPERIMENTALES
EN CHILE 2000-2020

Fernando Pérez Villalón

uah/Ediciones
Universidad Alberto Hurtado

ÍNDICE

Agradecimientos.	9
Introducción	11
I Dimensiones visuales de la poesía: categorías críticas y un caso de estudio	41
II Formas, fuerzas y transformaciones del poema: notas a propósito del Festival Poesía & Música PM.	69
III La resistencia al sentido: tres poéticas de la presencia	91
IV Montaje, memoria, escritura: textos apropiados en la poesía chilena reciente	113
V En los límites del libro: prácticas editoriales experimentales en la poesía y en el arte	135
Postfacio: poesía y política después de octubre 2019.	159
Referencias	177

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer, en primer lugar, a mis colegas y estudiantes de la Universidad Alberto Hurtado por participar de un espacio en el que se hacen posibles el diálogo y el pensamiento. Este libro se nutre de muchas conversaciones en coloquios, salas de clases, pasillos, cafés y oficinas, en particular con quienes forman parte de los departamentos de Lengua y Literatura y de Arte, pero también en los espacios de trabajo interdisciplinarios que se han generado en torno al magíster en Estudios de la Imagen y, más recientemente, al Centro de Estudios Mediales y el doctorado en Estudios Mediales. Me gustaría agradecer también a los y las integrantes de la red Imagenlat, en particular a Hernán Ulm y Álex Martoni, impulsores de encuentros de los que surgieron varios de los textos que forman parte de este libro. A la editorial Alberto Hurtado y al comité editorial de la colección de literatura por acoger este proyecto. A todos y todas los escritores, escritoras y artistas mencionados en el libro por la generosidad de compartir conmigo su trabajo, conversando sobre él y permitiéndome mostrarlo en estas páginas. A mis compañeros de la Orquesta de Poetas por las tantas aventuras compartidas.

A mi compañera Ana Lea-Plaza por su mirada certera de editora que ayudó mucho a darle forma a este libro.

INTRODUCCIÓN

En este libro abordo algunas prácticas literarias experimentales en Chile en las primeras dos décadas del nuevo milenio. Lo hago a través de cinco ensayos que se centran en constelaciones diversas de obras y problemas, proponiendo una articulación teórica y crítica de lo que ocurre en ellas y prestando particular atención al modo en que interrogan las diversas dimensiones del lenguaje como medio en diálogo con otros medios, en la línea de lo que se ha denominado “intermedialidad”. No se trata en ningún caso de un panorama completo del campo de la literatura experimental reciente: hice lo posible por considerar una diversidad amplia de prácticas, poéticas y voces, pero forzosamente me concentré en unas pocas para comentarlas en mayor detalle. Más que intentar una siempre imposible exhaustividad, trato de articular aquí ciertas preguntas y problemas en diálogo con algunas obras recientes.

La expresión “poesía en expansión” la utilizamos originalmente con la curadora Paula Honorato como título de una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes en la que trabajamos juntos el 2018, y que estuvo abierta en la Sala Chile desde el 24 de enero hasta el 28 de abril de 2019¹. La muestra reunía obras chilenas en las que se entrecruzaban prácticas literarias, editoriales y visuales desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad, y se cerró con

¹ Aquí puede verse más información sobre la muestra: <https://www.mnba.gob.cl/noticias/poesia-en-expansion> y aquí se puede descargar la publicación que la acompañó: https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-93008_archivo_01.pdf.

un recital de poesía y música en el Salón Blanco del Museo². Esta noción, que dialoga con las de “cine expandido” de Gene Youngblood y “escultura en el campo expandido” de Rosalind Krauss, remite a una poesía que utiliza medios y procedimientos distintos a los tradicionales del campo literario. Ambos acuñaron esas expresiones para referirse a prácticas artísticas de las décadas de los sesenta y setenta que excedían los marcos de lo que convencionalmente llamamos “cine” y “escultura”, inscribiéndolos en ámbitos más amplios y complejizándolos hasta volverlos casi irreconocibles, pero sin dejar de plantearse problemas provenientes de las disciplinas que tomaban como punto de partida. Sus nociones nos permitieron comprender las transformaciones de ambos lenguajes en contextos fuertemente experimentales hasta la actualidad. Tomando el título de un libro reciente de Pavle Levi (*Cinema by Other Means*), podría decirse que aquí se trata de “literatura por otros medios”: si en principio la práctica literaria trabaja con el lenguaje como medio, produciendo textos que son independientes de su soporte material (el libro impreso) y su visualidad (diseño gráfico), la poesía en expansión se enfoca precisamente en esos aspectos para interrogarlos, desplegarlos, explorarlos hasta el punto de dejar atrás, a veces, el propio lenguaje verbal del que partía para trabajar con imágenes, gestos, sonidos y objetos no necesariamente lingüísticos. Preferí hablar de “poesía en expansión” antes que de “poesía expandida” para transmitir la sensación de que se trata de un proceso abierto y aún en curso, sin punto final todavía.

Como comentaré en el primer capítulo, muchas veces estas prácticas se estudian dentro de la categoría de la “poesía visual”, un género de poesía importante en la literatura chilena al que se le han dedicado ya varios estudios³. Pero estas prácticas de poesía en

² El recital, organizado por Martín Gubbins en colaboración con Paula Honorato, fue el 28 de abril a las 17 hrs., y en él participaron *Radio Magallanes* (Carlos Soto, Juan Diego Soto, Pablo Fante), Marcela Parra, la Orquesta de Poetas (Federico Eisner, Pablo Fante, Fernando Pérez Villalón, José Burdiles) y Carolina Schmidt.

³ Me refiero a los libros de Alberto Madrid *Gabinete de lectura* (2011); Dennis Páez, *Poesía visual en Chile* (2019) y a diversos trabajos de Jorge Polanco publicados recientemente, entre ellos sus ensayos “Constelaciones visuales entre poesía y arte” y “Poéticas de la imagen visual”.

expansión no son exclusivamente visuales, no solo porque, como señaló W. J. T. Mitchell, “no hay medios visuales”, ya que lo que parecen ser medios puramente ópticos siempre involucran de algún modo a otros sentidos, como el tacto y la audición, y con frecuencia incluyen además elementos lingüísticos (“There are no visual media” 257-258). Sucede también, y además con cierta frecuencia, que cuando escritoras y escritores exploran los aspectos visuales del lenguaje como medio, esa exploración desencadena también una exploración de otras de sus dimensiones. Por eso, aunque inicialmente la exposición del Museo se centraba en el diálogo entre literatura y artes visuales, fuimos incluyendo gradualmente materiales sonoros, performáticos, audiovisuales y editoriales. Este libro se interesa, entonces, en comprender cómo funciona esa exploración de las diversas dimensiones potenciales del lenguaje y sus modos de circulación y qué efectos tiene sobre nuestra experiencia de acceso a estas obras, que ya no corresponde a la clásica lectura silenciosa e individual de un libro impreso, y que por tanto exige otro tipo de herramientas críticas.

La poesía concreta brasileña y lo verbi-voco-visual

Comencé a estudiar más específicamente estos temas en mi tesis doctoral, que se centró en la poesía concreta brasileña del grupo *noigandres*, integrado principalmente por Augusto y Haroldo de Campos junto a Décio Pignatari, en relación con la obra del poeta norteamericano Ezra Pound (1885-1972). En el curso de esa investigación me fui dando cuenta de que la poesía concreta, muchas veces tratada como poesía visual, había sido en realidad una exploración mucho más integral de las dimensiones del lenguaje como medio: los poetas concretos no solo habían expuesto poemas en museos y galerías, en diálogo con el campo del diseño gráfico y el arte contemporáneo, sino que también habían grabado oralizaciones de esos mismos textos y explorado colaboraciones no menos importantes

con el campo de la música y el sonido. Por eso titulé mi tesis *The Eye and the Ear*, “El ojo y la oreja”, y la dediqué en gran parte a pensar las relaciones entre lo visual y lo sonoro como polos opuestos y complementarios de la experimentación literaria. Si lo visual es supuestamente instantáneo y predominantemente espacial, lo sonoro introduce la variable del tiempo, de la duración. Si lo visual, en el caso de la poesía concreta, se condensa en torno a la uniformidad de la tipografía Futura Bold adoptada por el grupo *noigandres*, en los registros sonoros aparecen voces asociadas a cuerpos singulares con su timbre específico, que traen consigo informaciones acerca de la identidad del sujeto enunciante (género, edad, clase social, acentos locales) y una serie de inflexiones específicas que articulan de un modo único la palabra escrita⁴.

Pound hablaba de tres dimensiones del arte de la poesía, de tres modos de cargar el lenguaje de sentido: *logopoeia*, *fanopoeia* y *melopoeia*. La primera, definida como “la danza del intelecto entre las palabras”, puede relacionarse a su carga semántica, aunque se refiere más precisamente a ciertos usos irónicos o paródicos del lenguaje. La *fanopoeia*, “proyección de imágenes sobre la imaginación visual” (“Cómo leer”, 49), tiene que ver con la carga visual del lenguaje (aunque para Pound se tratara en principio de la generación de imágenes mentales y no de la exploración del potencial visual de la escritura). La *melopoeia*, por su parte, se vincula con las propiedades musicales de la palabra (que para Pound se transmitían a través de la palabra impresa y no, en principio, a través del registro grabado o la ejecución sonora en vivo). Según Pound, esas dimensiones del hecho poético se daban con diferentes grados de intensidad en distintos momentos de la historia literaria: la *logopoeia* aparecía claramente en la obra del poeta latino Propertio, la *fanopoeia* estaba muy ligada a la tradición de la poesía china clásica y la *melopoeia* predominaba

⁴ Algunas de estas intuiciones las desarrollé en ensayos publicados, por ejemplo, en “Pintar el sonido, escuchar el color: el ojo y la oreja en algunos poemas de Augusto de Campos”, así como en los estudios derivados del proyecto Fondecyt n° 11100266, “El ojo y la oreja: sobre algunos motivos en la poesía y poética brasileña del siglo XX”.

en la obra de los trovadores provenzales de la Edad Media. Pound se apropió de todas estas tradiciones traduciéndolas de manera que se destacasen sus valores principales⁵.

Los poetas concretos, que tradujeron a su vez a Pound al portugués y traspasaron a esa lengua gran parte de su canon literario, transpusieron esas dimensiones al término “verbi-voco-visual”, tomado de James Joyce, que para ellos implicaba una poesía que se hiciera cargo íntegramente de las dimensiones semánticas, sonoras y visuales del lenguaje⁶. A diferencia de Pound, para ellos lo visual tenía que ver con la disposición espacial de las palabras en la página en vez de con la activación de la imaginación del lector, en la línea abierta por la poesía de Stéphane Mallarmé (1842-1898) y continuada por diversas vanguardias. Lo sonoro (*voco*, vocal), a su vez, tenía que ver con la potencial oralización del poema, realizada y registrada por ellos mismos a una o varias voces, o formalizada musicalmente en colaboración con compositores doctos o populares, como Gilberto Mendes o Caetano Veloso⁷. Lo semántico (verbi-, *logopoeia*), por último, adquiriría un significado distinto del que le daba Pound, en relación con la ironía, y pasaba a referirse a la carga de sentido del poema, que alguna crítica de la época los acusaba de eliminar a favor de una exploración meramente formal, lo que ellos siempre negaron. Abordar, entonces, a los poetas concretos como exclusivamente visuales no se hacía cargo de las dimensiones que ellos mismos habían destacado de su trabajo, y de hecho excluía algunos de sus aspectos más interesantes, que incluyen exploraciones cercanas al campo de lo escultórico y la instalación, poemas audiovisuales, performances, musicalizaciones y publicaciones experimentales que apelan a lo

⁵ Andrés Claro ha desarrollado exhaustivamente las dimensiones del lenguaje poético según Pound en su estudio *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre “La tarea del traductor”*.

⁶ El clásico estudio sobre el proyecto de la poesía concreta es el libro de Gonzalo Aguilar *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*.

⁷ Ver Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Felipe Cussen, en su ensayo “Poemas como partituras: de Campos y Veloso”, desarrolla con cuidado algunos de estos diálogos entre poesía y musicalización. Ver también Sergio Bessa “La imagen de la voz en *Poetamenos* de Augusto de Campos”.

táctil y objetual. Si bien en este libro no toco nuevamente el campo de la poesía concreta, la matriz con la que estudio las prácticas experimentales locales más recientes se deriva de ese estudio original y de la decisión de no ceñirse exclusivamente al ámbito de lo visual.

Más allá de lo verbi-voco-visual: otras dimensiones de la poesía en expansión

En la estela de la poesía concreta y otras neovanguardias, la poesía experimental chilena de comienzos del nuevo milenio explora la visualidad en paralelo con el sonido, por ejemplo en la publicación de libros artesanales que contienen registros sonoros o en la realización de recitales poéticos con un fuerte componente performático. Este tipo de prácticas experimentales, tal como la poesía concreta brasileña, combinan la exploración de las dimensiones visuales del lenguaje con indagaciones en sus dimensiones sonora y semántica, pero también con otros aspectos que no caben en la tríada poundiana.

Si bien el registro sonoro explora principalmente la dimensión vocal del lenguaje (a veces en diálogo con recursos musicales o ruidísticos, diversos tipos de procesamiento o distorsión de la voz o su combinación con otros sonidos), en los recitales de poesía se combinan lo visual y lo sonoro con lo performático, la puesta en escena del gesto corporal en la relación con el espacio y el público asistente. Este aspecto de las prácticas experimentales tampoco puede reducirse a lo visual, lo sonoro o lo semántico-conceptual, sino que implica un modo de circulación de la literatura que incorpora elementos provenientes de las artes escénicas, como el teatro y la danza, sin necesariamente asimilarse a ellas, y que se relaciona con la tradición de la performance como práctica artística relativamente establecida desde los años 70. En términos de la teórica Diana Taylor, podríamos pensar que se trata de exploraciones literarias que reactivan la memoria literaria como repertorio de gestos y no solo como archivo textual. Taylor recuerda que lo que Ángel Rama llamaba “la

ciudad letrada” se sostiene ante todo en el prestigio y el poder de la palabra escrita e impresa en el libro, que se habría impuesto por sobre prácticas previas de naturaleza oral o no verbal. La memoria de este archivo escrito, explica Taylor, “existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (*El archivo y el repertorio*, 60), en tanto que el repertorio “actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (61). Esta polaridad no es absoluta y la propia autora la ha matizado, apelando por ejemplo a que hoy en día lo efímero de un gesto corporal puede conservarse en un registro audiovisual, y a que incluso los documentos escritos implican elementos gestuales y corporales en su producción y recepción, pero se trata de un contraste útil para poner en relieve dimensiones que los estudios literarios tradicionalmente no han considerado.

En los capítulos segundo y tercero abordo algunas de estas dimensiones performativas de la poesía en expansión, en diálogo con lo que Gonzalo Aguilar y Mario Cámara llamaron “la máquina performática” en su libro del mismo título, en que exploran todas las dimensiones del fenómeno literario que “la letra escrita no puede conservar” (7). Algunas de las prácticas literarias experimentales que he encontrado se inscriben muy cómodamente en la tradición de la performance como género, que en Chile podemos remontar a artistas como Pedro Lemebel y las Yeguas del Apocalipsis, Francisco Copello o los integrantes del grupo CADA (es el caso del dúo mmmmm montenegrofisher o de Samuel Ibarra)⁸, mientras que otras se mantienen más cerca de la clásica lectura de poesía en voz alta, con recursos escénicos muy mínimos. Todas ellas, sin embargo, pueden estudiarse en el contexto de lo que Erika Fischer-Lichte ha

⁸ Para algunas pistas sobre la historia de la performance como género en el medio local, ver los libros de Sebastián Valenzuela-Valdivia y de González Castro, López y Smith citados en la bibliografía final.

denominado la “estética de lo performativo”, que se centra en el potencial transformador de la copresencia de cuerpos en un mismo espacio activado por un acontecimiento artístico que opera como catalizador para un reencantamiento del mundo. En último término, no se trataría, entonces, solamente de pensar en obras que calcen con las definiciones establecidas del o la *performance*⁹, sino en asomarse a las dimensiones performativas de todo trabajo literario, aunque en este libro me limitaré a casos que exploran manifiestamente el campo de la oralización corporal, en vivo o a través de mediaciones audiovisuales.

Si lo performativo-corporal es una dimensión de la poesía en expansión que excede la tríada poundiana, otra tiene que ver con los objetos: al llevar a cabo investigaciones teóricas y creativas sobre el campo de la publicación como práctica artística¹⁰, me fui dando cuenta de que reducirla a lo visual era una grave distorsión de sus procedimientos, que muchas veces involucran un trabajo estrecho con las dimensiones materiales y objetuales del libro, desde la elección del papel hasta la definición del formato, tamaño, tipo de encuadernación y otros aspectos que vinculan la literatura experimental con la tradición del libro de artista¹¹. Estudiar, por ejemplo, a Nicanor Parra, Juan Luis Martínez o Enrique Lihn como practicantes de la poesía visual, paradójicamente invisibiliza importantes dimensiones de su trabajo de escritores-editores, como veremos en el capítulo quinto de este libro, en el que propongo una genealogía y una cartografía de las publicaciones experimentales recientes en los campos del arte y la literatura, o más bien en una zona de superposición y colaboración

⁹ Para una excelente revisión de estas definiciones y las discusiones en torno a ella, ver *Performance*, de Diana Taylor.

¹⁰ Estos proyectos fueron “Pop y cultura popular en los años sesenta en Chile” (dirigido por Soledad García, Carla Macchiavello y Josefina de la Maza) y “Publicar”, dirigido por Fernanda Aránguiz.

¹¹ Jorge Polanco, en sus trabajos sobre poesía y visualidad, propone varias distinciones útiles en este sentido, al pensar no tanto en la categoría genérica de la poesía visual como en las diferentes relaciones que la escritura poética puede proponer con la visualidad, entre las que estarían el poema visual, el poema-objeto y el libro-objeto (“Poéticas...” 123-24).

entre ambos campos, a partir de la noción de “publicación como práctica artística” de Annette Gilbert.

Existen numerosos estudios que exploran la historia y el potencial de las publicaciones experimentales y/o libros de artista, entre las que se destacan los clásicos de Ulises Carrión (*El arte nuevo de hacer libros*) y Johanna Drucker (*The Century of Artists' Books*); o más recientemente el catálogo de la exposición *¿Qué es un libro de artista?*, editado por José María Lafuente con textos de Giorgio Maffei y Javier Maderuelo; *El libro de los libros de artista*, editado por Ángel Sanz Montero y José Emilio Antón, y *El libro expandido: variaciones, materialidad y experimentos*, de Amaranth Borsuk, por nombrar solo algunos. La particularidad de la aproximación de Gilbert es que en lugar de enfocarse en la discusión ya un tanto agotada en torno al libro como medio para la expresión artística, se centra en la noción más amplia y abierta de “publicación” (que incluye revistas, panfletos, folletos e intervenciones en línea) y en la de “prácticas”, que enfatiza los procesos antes que los resultados. A partir de su trabajo, intenté una revisión de las prácticas editoriales artísticas y literarias de los últimos veinte años, organizándola de acuerdo a las materialidades objetuales y procesos de circulación que están en juego en el campo local. Además de considerar, entonces, los aspectos visuales, sonoros y conceptuales del trabajo literario, intentaré en este libro comprender sus dimensiones performativas y materiales.

La literatura fuera de sí: medialidad e intermedialidad

Florencia Garramuño ha llamado “literatura fuera de sí” a diversas exploraciones recientes que exceden los recursos tradicionales del arte literario o visual para indagar en otros modos de expresión (*Mundos en común*, 43-57). Para ella, estas obras inespecíficas ponen en crisis las nociones de pertenencia, especificidad y autonomía, pero también interrogan las bases sensoriales de nuestra vida en común, redefiniendo o superando nuestra concepción de lo humano

al proponer nuevos modos de sentir, de ser afectados, de convivir participando en un mundo compartido. Ahora bien, en los casos que más me interesan, hay menos un gesto de salir de la literatura que de indagar en algunas de sus posibilidades intrínsecas: lo que los poetas concretos brasileños o los miembros del Foro de Escritores chileno llevaron a cabo desde mediados del siglo XX o inicios del XXI no es tanto, entonces, un abandono de lo literario, sino una exploración de las propiedades del lenguaje como medio que la literatura más tradicional no problematiza.

Es obvio que todo libro es un artefacto material, que toda manifestación del lenguaje tiene dimensiones visuales (en su forma escrita) y sonoras (en su forma oral), y que todo texto puede ponerse en escena de maneras más o menos ritualizadas que destaquen sus aspectos performativos, desde la simple lectura en voz alta a la escenificación teatral, pero las obras que estudio intensifican esas dimensiones y, al hacerlo, muchas veces cruzan las fronteras de lo literario para acercarse a otras tradiciones mediales. Son, entonces, obras que pueden comprenderse desde la perspectiva de lo que se ha llamado “intermedialidad”, en la medida en que muchas veces combinan artes, técnicas, tradiciones y modos de registro y de circulación diversos (el libro, el afiche, el CD o DVD, el mp3, el video digital, la web con sus diversas plataformas, el museo o las galerías de arte, para listar solo algunos). Son búsquedas que se hacen cargo del carácter híbrido, complejo, multifacético, del lenguaje verbal como medio artístico y sus fronteras. En otras palabras, son obras intermediales que llegan a serlo por su voluntad persistente de explorar a fondo las propiedades del lenguaje como medio en toda su complejidad. Paradójicamente, a fuerza de adentrarse en las propiedades de un medio específico, acaban por desbordarlo.

En 1965, Dick Higgins publicó el texto “Intermedia”, muchas veces considerado el origen de los debates acerca de la intermedialidad. El artista, teórico, escritor, compositor y editor vinculado al grupo Fluxus, reflexionaba allí sobre la emergencia en ese momento de obras que no cabían dentro de los límites de ninguno de los medios

establecidos, sino que se situaban “entre ellos”. Por cierto, siempre existieron formas medialmente híbridas, y de hecho, en términos generales, la antigüedad clásica no pensaba las obras en términos de especificidad medial, sino del “cómo” (mediante qué) se imita algo¹². Sin embargo, la teoría estética había tendido crecientemente a pensar que cada arte poseía un medio específico cuyas propiedades debía explorar respetando los límites o fronteras que lo separaban de otros medios. Es lo que sostuvo Lessing en su *Laocoonte, o los límites de la pintura y la poesía* (1767), una postura que retomó y reivindicó famosamente Clement Greenberg en su ensayo-manifiesto “Hacia un nuevo Laocoonte” (1940), que invitaba a que la pintura dejase de lado los temas literarios y se abocase a explorar su condición de pigmentos dispuestos sobre el plano. La pureza de cada arte, sostenía, se deriva de “la aceptación voluntaria de las limitaciones del medio de cada forma artística específica” (33). Por cierto, ese ideal de pureza absoluta era insostenible, y una paradoja fascinante es que muchas veces fue el esfuerzo por llevar la exploración de las propiedades intrínsecas del medio hasta sus últimas consecuencias lo que terminó por desfondarlas: la gélida geometría del arte concreto desemboca en los *parangolés* de Hélio Oiticica (“cuadros” pensados para ser llevados por un cuerpo en movimiento, fuera del museo), la rigurosa monocromía de los cuadros de Yves Klein deriva hacia la performance y las tentativas de indagar en las propiedades del lenguaje como medio acaban por sacarlo fuera de sí mismo. Los años sesenta son, entonces, una época de impurezas, de hibridez, cuestionamiento de límites y fronteras de todo tipo, en diálogo con la contracultura, recuperando el espíritu rupturista de las vanguardias históricas.

La academia, siempre más lenta, se hizo cargo de estos debates sobre el diálogo entre artes y las disciplinas que los estudian recién en los años 90, inicialmente desde la categoría de los estudios “inter-artes”, vinculados a una larga tradición en el campo de la estética y la literatura comparada, y fuertemente anclados en enfoques

¹² Para una revisión más detallada, ver John Guillory, “Genesis of the Media Concept”.

semiológicos. A fines de esa década, sin embargo, se comenzó a imponer el enfoque intermedial, que intentaba superar los límites considerados estrechos y tradicionales del ámbito de lo estético y hacerse cargo de problemas más amplios desde una perspectiva interdisciplinar, en diálogo con las teorías de los medios elaboradas por figuras como Marshall McLuhan o Friedrich Kittler¹³. En esta época, la discusión en torno a la intermedialidad se da contra el trasfondo de una reconfiguración radical de los medios debida al uso creciente de las tecnologías digitales para registrar, almacenar y transmitir todo tipo de informaciones, lo que afectó profundamente a los campos del cine, la fotografía, la música y las comunicaciones, para no mencionar su impacto en la vida cotidiana. En ese contexto surgen instituciones como el Centro de Investigaciones Intermediales sobre Artes, Letras y Técnicas de la Universidad de Montreal (1997), asociado a la revista *Intermedialités* (fundada en el año 2003).

Es en esa revista que Irina Rajewsky publica su influyente artículo “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad” (2005), en que propone ordenar el debate y su relevancia para los estudios literarios a partir de una concepción de la intermedialidad como categoría que permite analizar “configuraciones mediales concretas y sus cualidades intermediales específicas” (441). Con este fin, distingue entre transposiciones mediales (en que una obra es traspasada de un medio a otro), combinaciones mediales (obras en las que convergen medios diversos) y referencias intermediales (en las que un medio refiere a otro). Se trata de distinciones útiles, didácticas y suficientemente claras para enseñarlas y para utilizarlas en el análisis de obras. La mera clasificación de los tipos de intermedialidad, sin embargo, no parece ser una finalidad suficiente, y por momentos su texto deja la impresión de que lo que consigue es una descripción precisa pero algo vacía de los modos en que obras diversas combinan medios diversos sin articular satisfactoriamente los fenómenos que se producen en esa conjunción.

¹³ Para un buen resumen de este debate, ver Claus Clüver “Intermediality and Interarts Studies”.

En esa dirección apuntaba la crítica al campo de los estudios intermediales que formulaba tempranamente el teórico alemán Hans Ulrich Gumbrecht, quien se preguntaba en una contribución al número inaugural de *Intermedialités*: “¿Necesitamos realmente la intermedialidad, y para qué? (“*Why Intermediality, if at all?*”). Gumbrecht sostenía que la incorporación de esta nueva categoría a los estudios literarios y culturales no tiene sentido a menos que revisemos de modo más amplio nuestra actitud hacia las obras literarias. Su propuesta, desarrollada en particular en su trabajo *Producción de presencia*, tiene que ver con dejar de lado un enfoque exclusivamente hermenéutico, centrado en la interpretación del sentido de las obras, combinándolo con un enfoque más descriptivo que se haga cargo de las estrategias por medio de las cuales las obras se hacen presentes ante nosotros. No se trata de dejar de interpretar, como proponía Susan Sontag en su exasperado ensayo *Contra la interpretación*, sino de abrirnos a la posibilidad de que no todo sea interpretable, o de que no siempre la interpretación sea la aproximación más acertada a una obra. Es un enfoque que me parece sumamente productivo para hacernos cargo de la dimensión no semántica de algunas obras y prácticas experimentales, por lo que dialogaré con él varias veces en el curso de este libro.

En suma, me parece que para que el enfoque intermedial resulte verdaderamente fructífero y no un mero ejercicio taxonómico, debe estar en diálogo con estudios sobre medios específicos, contextos históricos, técnicas y materialidades, subjetividades y afectos, política e ideología. Es lo que intentaré en este libro, y lo que me parece que han llevado a cabo los aportes de Wolfgang Bongers, Valeria de los Ríos y Constanza Vergara con Betina Keizman al abordar la noción de intermedialidad como clave de lectura en un contexto específico, el latinoamericano, en el marco de una modernidad altamente problemática cuya relación con las tecnologías es particularmente tensa y compleja¹⁴. En todos ellos, los diálogos de la literatura

¹⁴ Ver Valeria de los Ríos *Espectros de luz*, Wolfgang Bongers, *Interferencias del archivo*, Betina Keizman y Constanza Vergara, *Profundidad de campo*.

con los dispositivos fotográficos y cinematográficos abren nuevas posibilidades formales, pero también plantean problemas políticos, históricos y sociales concretos.

¿Nada nuevo bajo el sol? Consideraciones críticas

Ahora bien, ¿qué hay de nuevo en el gesto de que la literatura se abra en la actualidad al diálogo con otros medios? Más importante, ¿qué aporta esa posible novedad al campo cultural? En otras palabras, ¿por qué merecerían estas prácticas literarias experimentales de poesía en expansión que las consideremos críticamente? ¿Se trata de obras valiosas o de meros juegos frívolos que reiteran los gestos de la vanguardia y neovanguardia en un contexto histórico en que estos perdieron totalmente su potencia utópica y renovadora, como sostienen sus detractores?

En un primer nivel, podríamos decir que no hay nada nuevo bajo el sol: toda literatura, incluso la que precede o existe en paralelo a la escritura y al libro (denominada a veces “oralitura”), explora las diversas dimensiones del lenguaje como medio. Por otra parte, es fácil argumentar que toda experimentación que se lleve a cabo hoy en día está condenada a no ser sino una réplica o variación de los experimentos propuestos por la vanguardia histórica o por la neovanguardia. Efectivamente, si bien hay algunas novedades en las prácticas de escritura experimental reciente (vinculadas, por ejemplo, a desarrollos tecnológicos actuales, como los sistemas digitales de registro, procesamiento y transmisión de datos), me parece menos productivo evaluarlas exclusivamente desde su coeficiente de novedad y originalidad que como intentos de articular el presente en diálogo con diversas tradiciones artísticas y literarias, en una búsqueda que continúa el impulso de las exploraciones de las vanguardias en un momento histórico distinto en el que ese gesto adquiere otro sentido y a la vez nos permite repensar su destino. Podríamos decir que estos movimientos se inscriben en lo que Octavio Paz llamó una

“tradición de la ruptura” (*Los hijos del limo*), o bien pensar que en ellos el gesto experimental no se concibe solamente como ruptura, sino como variación y transformación. Por otra parte, quienes practican estas exploraciones tienen una aguda conciencia de que ellas no remiten solamente a las prácticas rupturistas de inicios y mediados del siglo XX, sino muchas veces a tradiciones antiguas o no occidentales cuya recuperación cobra nuevo sentido en el presente. Se trata menos, entonces, de lo meramente nuevo, que de la renovación permanente de nuestras prácticas: “*make it new*”, como decía Pound.

Una reacción frecuente entre lectores especializados a obras como las que abordaré es declarar que no se trata de literatura, o ni siquiera de arte, sino de juegos pueriles, exploraciones ociosas; trajes del emperador, en suma. Mi respuesta a esta objeción es ambivalente: por un lado, obviamente no se trata de literatura en el sentido tradicional, circunscrita a ciertos géneros con características reconocibles (lírica, drama, narrativa, por nombrar los más comúnmente considerados). ¿Vale la pena, entonces, seguir llamando a estas prácticas “literatura” o “poesía”? Debo confesar que es una pregunta que no me preocupa demasiado: estoy convencido de que estudiar estos materiales es relevante para los estudios literarios, y de que muchos de ellos dialogan suficientemente con la literatura en su sentido tradicional como para considerarlos parte de ella en su constante redefinición. Obras como las que estudio aquí nos recuerdan que lo que llamamos “literatura” nunca ha sido un bloque monolítico, sino un conjunto de prácticas a veces muy dispares cuya definición va mudando en el tiempo. La resistencia soterrada o incluso el rechazo visceral que estas prácticas generan en ciertos medios literarios y críticos podría pensarse, entonces, como un síntoma de la necesidad de conservar bordes estables para el acto literario y las instituciones que lo sustentan.

Abordo también en este libro materiales que en estricto rigor no me parecen literarios, sino que tendería a clasificar en otras artes (visuales, plásticas, musicales, sonoras, performáticas), si es por adscribirlos a algún campo. En estos casos, creo que las prácticas que

estudio comparten suficientes rasgos y problemáticas como para que se justifique tratarlas en conjunto con lo que denomino “poesía en expansión”. La clasificación del campo al que pertenece una obra, por otro lado, no tiene que ver exclusivamente con las características del objeto, sino también con el modo en que los propios creadores definen su práctica, y el modo en que los espectadores la recibimos. En otras palabras, podríamos pensar que hay un pacto tácito que aceptaría como poesía todo lo que se propone o se recibe como tal, pero también que hay prácticas no literarias que entablan un diálogo estrecho y muy fructífero con la experimentación poética como parte de su exploración expansiva del lenguaje como medio.

¿Son arte todavía estas prácticas? ¿En qué sentido? Buena parte del arte del siglo XX se dedicó a cuestionar lo que entendemos como arte, a difuminar sus límites o incluso a dinamitar sus tradiciones, por lo que la pregunta ha perdido hasta cierto punto su sentido (aunque no deja de reaparecer en discusiones sobre el estatuto o el valor de estos objetos marginales). Si consideramos como arte un conjunto de prácticas destinadas a ser contempladas como tales, y elaboradas con algún nivel de oficio, con capacidad de interpelarnos, conmovernos, afectarnos, yo argumentaría que sí lo son. ¿Son buen arte? ¿Son obras que valgan la pena? En este libro discuto obras de cuyo valor e interés estoy convencido, pero no es mi intención principal defender su calidad o su carácter canónico. Es demasiado pronto para eso: digamos por ahora que son obras que me interesan lo suficiente como para escribir sobre ellas, y que me parecen dignas de considerarse y discutirse seriamente. El tiempo dirá si se convierten en clásicos o caen en el olvido como modas fugaces.

Por lo mismo, este ensayo no es en ningún caso una defensa militante de la poesía experimental, que no me parece necesariamente superior a otros estilos de poesía más tradicionales o a otras prácticas literarias: no me interesa abordar la experimentación desde la lógica confrontacional y oposicional que ella misma muchas veces adoptó, que me parece más propia de las vanguardias históricas que del momento actual. Desde una perspectiva más personal, también

me ha sucedido aburrirme, irritarme o sentir indiferencia hacia obras experimentales. Estas reacciones de rechazo o perplejidad forman parte de la experiencia estética contemporánea. Yo diría, entonces, que se trata de un conjunto de prácticas que en sus mejores momentos pueden sorprendernos y hasta deslumbrarnos, pero también de experimentos que pueden resultar fallidos, desilusionantes, torpes o ridículos. Eso es parte del riesgo de experimentar y no ceñirse a los caminos claramente definidos de antemano.

En cuanto a la selección de obras que comento con mayor detalle, la verdad es que ella ha sido en gran parte fruto del azar y de la contingencia, de invitaciones diversas en las que me han pedido comentar materiales de literatura experimental reciente en Chile, algo que inicialmente hice con cierta reticencia, en parte porque muchas de las obras que analizo son de personas cercanas con las que tengo relaciones de amistad o colaboración. En vez de intentar alzarme por encima de esa perspectiva tendenciosa, propongo asumirla y adoptar un modo de aproximación que tiene algo de autoetnografía, asumiendo que mi cercanía con los autores y sus obras puede aportar una mirada comprensiva y cómplice, y que el hecho de que yo mismo haya participado en la producción de obras experimentales me permite contemplar este trabajo creativo desde dentro¹⁵. Al mismo tiempo, he intentado que mi cercanía con los materiales estudiados no elimine la posibilidad de proponer perspectivas críticas no complacientes. No se trata, entonces, principalmente de hacer una defensa o un elogio de la poesía experimental, pero sí de defender que tiene interés considerarla como objeto de estudio y discutir los problemas que plantea al campo literario. Sería fácil encontrar ausencias importantes en este libro, o cuestionar la parcialidad de su selección: mi única defensa es declararlo como una opción consciente y esperar que se lo juzgue no por lo que deja fuera, sino por el modo en que trata los materiales que sí considera. En otras

¹⁵ Acerca del método autoetnográfico, ver “Autoetnografía: una forma de generar conocimientos”, de Mercedes Blanco, y también “Introduction to Ethnography”, en *Autoethnography*, de Tony E. Adams, Stacy Holman Jones y Carolyn Ellis.

palabras, quien busque aquí un panorama completo del campo de la literatura experimental necesariamente se desilusionará, mientras que quien busque algunas claves para comprenderla y propuestas para su abordaje crítico debiera encontrarlas.

Espero, por último, que mi manera de acometer este corpus necesariamente parcial de obras sirva para generar un diálogo más que ser la última palabra sobre ellas, como defendí en un texto breve titulado “La crítica como conversación”¹⁶, en que propuse pensar el acto crítico no como un dictamen final, sino como parte de un debate siempre abierto sobre las obras y su valor, así como sobre los criterios siempre cambiantes con los que les asignamos ese valor, un debate sobre cómo las obras siempre nos invitan a leer de otra manera, con otra mirada, y a partir de ahí configurar un mundo en común siempre cambiante.

El lugar de la literatura a inicios de un nuevo milenio

El período que voy a estudiar, aproximadamente las dos primeras décadas del siglo XXI, abarca desde el inicio del gobierno del presidente Ricardo Lagos hasta el denominado estallido o revuelta social de octubre 2019, durante el gobierno del presidente Sebastián Piñera, seguido por la crisis sanitaria y el confinamiento producidos por la epidemia covid-19. Como toda periodización, es arbitraria, pero creo que es posible argumentar que a partir del 2000 comienzan a darse prácticas experimentales distintas a lo que se venía haciendo durante la década de los 90, y que los hechos mencionados, con las fuertes transformaciones sociales que implicaron, provocaron el cierre de una etapa histórica y estética, una modificación del campo cultural. Durante estos años se produjeron el regreso del dictador Augusto Pinochet a Chile luego de su detención en Londres, y posteriormente su fallecimiento; la elección en dos períodos de

¹⁶ <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/la-critica-como-conversacion/> (julio 2021).

Michelle Bachelet, la primera mujer presidenta en la historia de Chile; las movilizaciones de los estudiantes de educación secundaria conocidos como “pingüinos”; la difícil instauración de un nuevo sistema de transporte en la capital (el Transantiago); el regreso de la derecha al poder ejecutivo por primera vez luego de la dictadura, con los dos períodos de Sebastián Piñera. Se legislaron el aborto y el matrimonio igualitario, entre otras varias reformas constitucionales; se cobró conciencia creciente de una crisis ecológica cada vez más grave en varios flancos; se profundizó y agudizó el conflicto entre el Estado chileno y el pueblo Mapuche; se ganó parcialmente el derecho a la gratuidad de los estudios superiores; se puso de relieve la necesidad del pensamiento crítico feminista, de la defensa contra diversos tipos de abusos, de los derechos de las disidencias sexuales. La década del 2010 se inició con un fortísimo terremoto geológico y concluyó con otro terremoto social. Se trata sin duda de un período en que nuestras formas de convivencia se vieron tensionadas desde varias direcciones, en que se cuestionó fuertemente un modelo social, político y económico instaurado por la dictadura y preservado por los gobiernos democráticos que la sucedieron. Un período de disputas acerca de la memoria histórica en torno a nuestro pasado político reciente y de polémicas acerca de cómo vivir juntos.

Lo que propongo es que los materiales que estudiaré aquí pueden considerarse productivamente en diálogo con este contexto, no porque se refieran directamente a él a la manera de un reflejo, sino, para remitir a una acertada frase de Walter Benjamin, porque lo expresan, incluso cuando parecen ignorarlo o darle la espalda¹⁷. Una poesía que pone en cuestión los modos habituales de expresión literaria y verbal, que explora los límites de lo inteligible y que propone nuevos modos de hacer arte con las palabras, las imágenes, los sonidos, los cuerpos, me parece indiscutiblemente política, en el sentido de atravesada por una interrogación de la existencia en común y los

¹⁷ “Pues la cuestión es: si la base determina en cierto modo la superestructura en cuanto a lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces (...) hay que caracterizar esta determinación? Como su expresión”. *Libro de los pasajes*, 397.

“repartos de lo sensible” que la constituyen como tal¹⁸. No se trata, por otra parte, de identificar necesaria o automáticamente la poesía experimental con una agenda progresista, una puesta en crisis del capitalismo multinacional o una fuerza emancipadora por sí misma, como han hecho otros autores¹⁹, sino de estar atentos a cómo sus operaciones nos permiten pensar lo político de nuevos modos.

Ahora bien, me parece que el modo de relación entre poesía y política que las obras que estudio proponen entra en crisis con la revuelta de octubre 2019, pues ella tensiona a tal punto el modelo socioeconómico que exige otros modos de abordarlo desde la práctica artística, o al menos obliga a un cuestionamiento de las prácticas experimentales previas. Es lo que intento articular de modo tentativo en el “postfacio” de este libro, en que reviso cómo algunas de las voces de la “poesía en expansión” responden a estos cambios de contexto y cómo surgen nuevas prácticas experimentales con énfasis distintos a las previamente estudiadas.

Genealogía y emergencia de las prácticas experimentales

En términos de historia literaria, podemos pensar que las raíces más directas de las prácticas que estudio se remontan hasta las neovanguardias internacionales, latinoamericanas y chilenas de los años 60 (que obviamente dialogan a su vez con las vanguardias de comienzos de siglo)²⁰. Creadores como Guillermo Deisler, Cecilia Vicuña, Edgardo Vigo, Clemente Padín, Ulises Carrión, entre muchos otros, no solo son antecedentes fundamentales de la literatura experimental actual, sino que en buena medida su vigencia en el campo literario y artístico se debe al diálogo renovado que

¹⁸ Con la expresión “reparto de lo sensible” remito al ya clásico texto de Jacques Rancière *El reparto de lo sensible. Estética y política*.

¹⁹ Es hasta cierto punto un reproche que se le podría hacer al excelente estudio de José Ignacio Padilla *El terreno en disputa es el lenguaje*, con el que dialogo en mayor detalle más adelante.

²⁰ El libro de Soledad Bianchi *La memoria: modelo para armar* sigue siendo un excelente panorama de los grupos literarios de los sesenta.

la literatura experimental reciente ha entablado con ellos. En ese sentido, la neovanguardia, más que ser la repetición empobrecida y vacía de las vanguardias históricas que veía en ellas Peter Bürger, funciona como un retorno cíclico a ciertas prácticas, procedimientos y problemas que definieron el siglo XX y que en los umbrales del XXI cobran nueva vigencia²¹.

La literatura y creación artística durante la dictadura estuvieron obviamente marcadas por la durísima represión política y por la partida al exilio de numerosos escritores (algunos de los cuales nunca regresarían permanentemente al país, como Deisler y Vicuña). El movimiento cultural más reconocido por la crítica nacional e internacional ha sido el que Nelly Richard bautizó como “escena de avanzada”²², hasta el punto de que muchos estudios recientes están alertando sobre el peligro de excluir a otros referentes por el foco exclusivo en ese grupo que alcanzó un estatus canónico. Es indudable la relevancia de prácticas experimentales, como las que propusieron Raúl Zurita, Diamela Eltit, Juan Luis Martínez, Enrique Lihn, pero es importante sumarles las de otros actores menos conocidos del campo cultural, por ejemplo los grupos que se reunieron en torno a El Trolley y Matucana 19²³.

La poesía de los noventa se ha definido como una poesía de los naufragos (Javier Bello) y como una poesía que brota en un paisaje en ruinas, alegorizando las contradicciones de la posdictadura (Macarena Urzúa)²⁴. Podríamos decir que es una poesía que intenta recomponer el habla literaria en un territorio devastado, reconstituir un campo cultural en un sitio erizado, encontrar un lenguaje adecuado a una convivencia democrática precaria, frágil, todavía tímida. Está aún

²¹ Ver Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, y la interesante discusión que propone sobre su crítica a las neovanguardias Hal Foster en *El retorno de lo real*.

²² Ver Nelly Richard, *Márgenes e instituciones*. Algunas críticas importantes a la mirada de Richard sobre este período son, a nivel conceptual, la de Willy Thayer en “El golpe como consumación de la vanguardia” y, desde un enfoque historiográfico, la de Carla Macchiavello en “Vanguardia de exportación”.

²³ Es lo que llevó a cabo de manera notable la exposición “Ander”, curada por Juan José Santos, en el Museo Nacional de Bellas Artes (<https://www.anderexpo.cl/exposicion/>).

²⁴ Ver la tesis *Los naufragos* de Bello y “Alegoría y ruina” de Macarena Urzúa.

por discutirse cómo comprender ese período desde la perspectiva del presente, pero no se trató de una década particularmente fructífera para la experimentación, que en cambio comenzó a cobrar mayor protagonismo a inicios del nuevo milenio. Sí fue un momento en que comenzó poco a poco a articularse un panorama cultural que incluía nuevos proyectos editoriales, como Lom o RIL, fundados a inicios de la década, así como revistas literarias muchas veces asociadas a colectivos, como *Vértebra*, *La calabaza del diablo* o *Casa grande*, entre muchas otras que fueron poco a poco renovando el campo literario.

En un gesto que ya anuncia el tipo de prácticas literarias expandidas que traería consigo el nuevo milenio, el colectivo Casa Grande (integrado por los poetas José Joaquín Prieto, Julio Carrasco, Cristóbal Bianchi y Santiago Barcaza) inauguró el 2001 su proyecto de bombardeos poéticos, en los que panfletos con textos literarios se lanzan sobre diversas ciudades desde un avión, en un gesto que conmemora y resignifica el bombardeo a La Moneda de 1973. Estos bombardeos se fueron repitiendo en diversas ciudades del mundo durante la década siguiente. En otro ámbito, en ese mismo año la recién nacida revista *Plagio* convocaba a la primera versión de su concurso de cuentos “Santiago en 100 palabras”, una iniciativa que llevó la escritura narrativa breve al espacio público. Estos dos proyectos se mantuvieron y crecieron en el tiempo, y han tenido amplia resonancia internacional. Son ejemplos diversos de cómo la literatura excede el ámbito tradicional de lo que Rama llamaba la “ciudad letrada” y se instala en otros contextos diversos, sin ser necesariamente de corte experimental (los concursos de cuentos de *Plagio* fomentan el formato del microcuento concebido de manera bastante convencional).

El año 2004, a raíz del festival de poesía “Poquita fe”, se comienza a hablar de la “novísima poesía chilena”²⁵. La entrada en escena de este grupo integrado por Héctor Hernández Montecinos, Diego Ramírez,

²⁵ Para un resumen del surgimiento de este grupo literario, ver la tesis de Felipe Ruiz *Poetas en el acto: la generación de los novísimos*. Hay un extracto disponible en <http://letras.mysite.com/fr021208.html>.

Pablo Paredes, Gladys González y Paula Ilabaca, entre otros, remeció el campo literario con la aparición de nuevos registros, temáticas y recursos. Magda Sepúlveda asocia a los poetas de la “novísima” a una por entonces rupturista libertad respecto a sus orientaciones sexuales y pertenencia de clase, y los vincula al surgimiento del espacio de la discoteca como utopía territorial que permitía pensar nuevos modos de estar en común (*Ciudad quiltra*, 20). Además de introducir nuevos registros de escritura, los poetas de la “novísima” reivindicaron las acciones performáticas que expandían los límites de lo aceptable en el campo literario de la transición/posdictadura, se posicionaron políticamente de modo más explícito que sus predecesores y se hicieron lugar con bastante eficacia en la escena literaria.

Ahora bien, retrospectivamente cabe preguntarse qué tan renovadora era realmente esta poesía “novísima”, cuánto tuvo su entrada al campo cultural de posicionamiento estratégico de una generación que buscaba autocanonizarse polemizando con la generación anterior, todavía no del todo consagrada, en un gesto estratégico y competitivo que tiene mucho del neoliberalismo que sus poemas denunciaban. Tal vez entre sus méritos mayores esté la recuperación del diálogo con figuras como Raúl Zurita, Carmen Berenguer, Sergio Parra, entre otros. Y a pesar de que en un inicio los autores de la “novísima” se situaron en directa oposición a quienes integraban la incipiente escena experimental de esos años, identificados con la poesía supuestamente formalista y academicista de los noventa, en los años siguientes muchas de las búsquedas de estos grupos terminarían convergiendo, por ejemplo, en los Festivales de Poesía & Música PM, que comento en el segundo capítulo de este libro.

Aproximadamente al mismo tiempo que surgía la “novísima”, pero con mucho menos bullicio publicitario, comenzó a funcionar el Foro de Escritores, un taller de poesía experimental inspirado en el Writers Forum del poeta inglés Bob Cobbing (Londres). Sus participantes se reunieron los sábados por la tarde en el Bar Rapa Nui, cada tres o cuatro semanas, desde el 2003 hasta el 2010. El Foro también funcionó como una editorial artesanal que publicó los

materiales presentados en las reuniones y las obras de varios de sus participantes, en impresiones y encuadernaciones a mano realizadas por Olaya Balcells. Este lugar de encuentro abierto fue tal vez la escena más productiva para la poesía experimental en esos años, y muchas de las obras que analizo en este libro provienen de personas que pasaron por allí. El Foro funcionó a la manera de lo que Ezra Pound llamaba un vórtice, una convergencia de energías intensificadas que producen síntesis renovadoras en las que se condensan los rasgos de una época y se anuncian nuevas posibilidades por venir. Gran parte de sus participantes siguen activos en la escena actual y varios comparecen en las páginas de este libro.

El Foro de Escritores no fue propiamente un movimiento ni un colectivo, y por lo mismo nunca tuvo manifiestos, principios explícitos, ni miembros que pertenecieran a él. Según Martín Gubbins, todos quienes asistieron a alguna de sus sesiones pueden ser considerados integrantes del Foro, incluyendo a personas de edades y nacionalidades diversas, con opiniones estéticas no necesariamente convergentes. Por otra parte, es claro que el Foro funcionó como un laboratorio de experimentación literaria y artística, y que algunos de sus participantes constituían algo así como un “núcleo” del grupo, con una participación constante en las sesiones y en las discusiones en torno a la poesía experimental que en ellas se presentaba y producía. Yo contaría entre ellos a Andrés Anwandter, Gregorio Fontén, Martín Bakero, Anamaría Briede, Felipe Cussen, Kurt Folch, Martín Gubbins y Luna Montenegro y Adrian Fisher (Colectivo mmmmm)²⁶. Por otra parte, aunque él mismo es reticente a situarse

²⁶ Una lista relativamente completa (aunque por cierto no exhaustiva) de asistentes/participantes incluiría a: Carmelo Alarcón, Carlos Alarcón, Ramón Aldunate, Andrés Anwandter, Yto Aranda, Guido Arroyo, Olaya Balcells, Santiago Barcaza, Cristóbal Bianchi, Anamaría Briede, Jaime Bristilo, Tomás Browne, David Bustos, Julio Carrasco, Ricardo Castro, Carlos Cociña, Matías Cociña, Conrado & Malva, Matías Cordero, Corrales(!), Federico Eisner, Sebastián Errázuriz y José Miguel Tagle (dúo NoHasName), Soledad Fariña, Kurt Folch, Gregorio Fontén, Cristóbal Gómez, Ernesto González Barnert, Agatha Grodek, Carlos Henrickson, Cristóbal Joannon, Marcela Labraña, Daniel Lema, Jordi Lloret, Rodrigo Mardones y Aida Goldfarb (dúo Lúdicos & Sonoros), Felipe Meneses, montenegrofischer (Luna Montenegro & Adrian Fisher), Flavio Montenegro, Enrique Morales, Bernardita Muñoz, María José Muñoz, Eli Neira, José Manuel

en un rol protagónico, es indudable que Martín Gubbins funcionó como organizador del Foro.

Algunos rasgos que me parecen relevantes de este grupo, y que en parte se prolongarían en prácticas experimentales posteriores a su disolución, son el trabajo colectivo y colaborativo, la diversidad generacional de los participantes y el énfasis en la búsqueda estética antes que en la autopromoción. La ausencia de principios estéticos marca una diferencia clara con las vanguardias históricas y las neo-vanguardias: no se trata de un “ismo”. Tal vez por la misma razón, no veo en el Foro de Escritores el deseo de ruptura con el pasado reciente característico de tantas vanguardias (incluyendo a la “novísima”). Las publicaciones del Foro de Escritores, complementadas con conversaciones con quienes participaron en ellas, sirven como testimonio de lo que ocurrió en ese espacio, en el que convergieron quienes por entonces buscaban explorar nuevas maneras de hacer literatura. La dinámica de las reuniones de este grupo era similar a la del Writers Forum: los participantes en cada sesión presentaban trabajos en proceso, que no eran criticados ni comentados. Algunas veces se realizaban sesiones ampliadas abiertas al público general. A veinte años de su fundación, sería interesante contar con una edición crítica de esos materiales que complementen los escasos estudios que se le han dedicado a este grupo, entre los que se destaca el trabajo de Jessica Pujol²⁷.

Este libro: señales de ruta

Como ya señalé, este libro está organizado como una serie de estudios de casos, que a la vez abordan dimensiones diversas de la poesía en expansión. En el primer capítulo, “Dimensiones visuales

Neira, Alberto Nónimo, Fernando Ortega, Fernando Pérez, Daniel Reyes, Aníbal Ricci, Rodrigo Rojas, Marcela Rosen, Felipe Ruiz, Lukax Santana, Sarita, Pía Sommer, Carlos Soto, Joaquín Subercaseaux, Javier Toro Blum, Carolina Schmidt, Macarena Urzúa, Daniela (Tomás) Varas, Cecilia Vicuña, Ivo Vidal, Francisca Werth, Enrique Winter.

²⁷ Ver “The Performative Forum: Women, Body, and Memory in the Foro de Escritores Chile”.

de la poesía: categorías críticas y un caso de estudio”, se propone una discusión teórica sobre cómo tratar la relación entre escritura y visualidad, un panorama de cómo ha evolucionado y se ha consolidado el campo crítico de circulación y recepción de este tipo de prácticas en las últimas dos décadas y el análisis de un caso en particular, las publicaciones del Foro de Escritores, con el fin de mostrar cómo en ellas se entrelazan procedimientos visuales con exploraciones editoriales, sonoras y performáticas.

En el segundo capítulo, titulado “Formas, fuerzas y transformaciones del poema”, se estudia la oralización y musicalización de poesía a partir de la segunda edición del Festival de Poesía & Música PM, que se ha realizado desde el 2014 de forma bienal (con la excepción del 2020), y que acaba de tener su quinta edición, además de convertirse en un sello musical dedicado a difundir la experimentación en este ámbito. Es un capítulo dedicado, por tanto, principalmente a la dimensión sonora de estas prácticas experimentales, pero que considera también aspectos performáticos. Tras una breve presentación del Festival, planteo el tema de la relación tradicionalmente establecida entre música y literatura, concebidas desde sus inicios como estrechamente ligadas, pero que se fueron diferenciando inexorablemente en el curso de su desarrollo a medida que la literatura se identificaba cada vez más con la palabra escrita y a medida que la música se emancipaba de su carácter principalmente vocal. La literatura pasó, entonces, a pensarse como lo que Jacques Rancière llama una “palabra muda” en su libro del mismo título, una escritura con propiedades musicales, como el ritmo, pero desprovista de sonido y destinada a escucharse solo al interior de la mente del lector. Las prácticas contemporáneas de oralización del poema en vivo, así como el registro de esas oralizaciones y la exploración del campo de lo sonoro como medio para la poesía (poesía sonora, poesía fonética), hasta el punto incluso de abandonar en algunos casos el lenguaje verbal inteligible, van a contrapelo de esa tendencia al silencio de la letra escrita. Se trata de prácticas que desestabilizan las propiedades de la música y del lenguaje al ponerlas en contacto,

sin necesariamente fusionarlas, en un diálogo intermedial que los transforma a ambos.

En el tercer capítulo, “La resistencia al sentido: tres poéticas de la presencia”, se abordan obras que se resisten a la transmisión de sentido como función primordial del lenguaje y ofrecen en cambio una presencia compleja que interpela a los sentidos y al intelecto sin enfatizar la comunicación de contenidos, sino problematizando las operaciones que permiten normalmente llevarla a cabo. Me concentro en este capítulo en obras de Martín Gubbins, Felipe Cussen y Pía Sommer, que cuestionan la transmisión de sentido desde prácticas diversas que comparten lo que Hans Ulrich Gumbrecht llama una “producción de presencia”, una configuración sensible que se resiste a ser asimilada al régimen hermenéutico de la interpretación y nos invita, en primer lugar, a percibirla, describirla, en vez de descifrarla. Las obras que comento aquí recurren a la ausencia de lenguaje verbal en un libro sin palabras, a la escritura por medio de *bots*, o en el contexto de redes sociales muy alejadas de lo convencionalmente considerado literario, o a la intensificación de la presencia corporal en un soporte audiovisual como modo de transmisión de la carga afectiva del poema. Al hacerlo, nos exigen leer de otros modos y posibilitan otro tipo de experiencia literaria distinta a la lectura lineal de un libro de poemas.

En el cuarto capítulo, “Montaje, memoria, escritura”, se analiza el procedimiento de la apropiación textual en la poesía chilena reciente a partir de una serie de casos de obras construidas por medio del montaje de textos ajenos, en un gesto que dialoga con la llamada “escritura no creativa” y explora a través del documento las complejidades de la memoria histórica y cultural. Me concentro aquí en autores que no escriben, sino que copian, transcriben, transformando los materiales de los que se apropian al recontextualizarlos. Intento en este capítulo, en primer lugar, una breve genealogía de este tipo de prácticas en la literatura chilena, para luego proponer una reflexión sobre el montaje como estrategia literaria y su relación con la memoria, la política y las características del lenguaje como medio multidimensional en diálogo constante con otros.

El quinto capítulo, “En los límites del libro: prácticas editoriales experimentales en la poesía y el arte”, se centra en la publicación como práctica artística en Chile, proponiendo algunos hitos históricos que configuran una tradición e intentando una cartografía de procedimientos editoriales, formales y materiales en los que se exploran crítica y creativamente las posibilidades del libro como medio, en un campo en que se entrecruzan las artes visuales y la literatura. Partiendo de la propuesta de Annette Gilbert de abordar el campo de las publicaciones a partir de las prácticas por medio de las cuales se configura, intento en este capítulo tanto una genealogía como una cartografía de este campo, que ha ido cobrando enorme presencia y densidad en los últimos diez años a través de la proliferación de proyectos editoriales independientes, ferias y festivales del libro y del arte impreso y prácticas autogestionadas de diversos colectivos e individuos que exploran lo que Amaranth Borsuk llama el “libro expandido”.

En el “postfacio” que cierra el libro, por último, se propone una reflexión acerca de la relación entre poesía y política después de octubre 2019, junto con ofrecer algunas reflexiones finales como conclusión provisoria. Como ya señalé, me parece que el estallido o revuelta social y sus consecuencias todavía indefinidas en nuestra vida social inauguran un nuevo ciclo de relación entre estética y política en que, por ejemplo, la exploración de lo no semántico le cede terreno a obras con un contenido político explícito y abiertamente comprometido, como en los casos de Las Tesis o el colectivo Delight Lab, cuyos trabajos han circulado además en un ámbito mucho más amplio y masivo que el de las prácticas experimentales anteriores. Sostengo, siguiendo a Josefina Ludmer, que este giro reciente puede describirse como una literatura o arte “pos-autónomo”. Me interesa mucho entender cómo algunos autores activos en la última década reconfiguran sus prácticas en diálogo con este contexto, y hasta qué punto algunos aspectos del trabajo en el campo de la poesía en expansión pueden conservar su vigencia actual, por ejemplo, el trabajo colaborativo y autogestionado o la relación de la poesía con la performance y la palabra oral o musicalizada.

Lo que tienen en común los materiales que estudio en este libro es invitarnos a leer de otro modo, retomando la vieja operación literaria de lo que los formalistas rusos llamaban “desfamiliarización” o “extrañamiento” (*ostranenie*) y expandiéndola hacia nuevos territorios. Esos otros modos de leer se resisten a veces a la comunicación de un sentido claro, de un mensaje, se acercan al ruido y a lo ininteligible. Con frecuencia exceden el campo de la palabra escrita para explorar sus dimensiones visuales, sonoras, performáticas, objetuales. Muchas veces difuminan la autoría individual y exploran procedimientos colaborativos en los que yo he creído ver posibilidades fructíferas para repensar nuestros modos de estar en común. Este libro es, entonces, una invitación a expandir nuestras maneras de concebir la poesía, la literatura, el arte y, por cierto, la vida.

En 1985, falleció el escritor italiano Italo Calvino, quien estaba preparando por entonces una serie de conferencias para presentarlas en la Universidad de Harvard. Estas conferencias, publicadas póstumamente con el título *Seis propuestas para el próximo milenio*, reflexionaban sobre el futuro de la literatura y proponían rescatar ciertas virtudes (levedad, rapidez, visibilidad, exactitud y multiplicidad) que según el autor perdurarían en el tiempo, a pesar de los cambios que se avecinaban: “Mi fe en el futuro de la literatura —escribe Calvino— consiste en saber que hay cosas que solo la literatura, con sus medios específicos, puede dar” (17). Los materiales y prácticas que exploro en este libro se aventuran más allá de esos medios específicos, pero me gustaría pensar que no niegan, sino que prolongan las virtudes que defendía Calvino, así como no reemplazan, sino que expanden la poesía y la literatura en su sentido tradicional. Intentar articular los modos en que esto sucede es hacerse cargo de una parte del presente en diálogo con el pasado y con las tradiciones, pero también con las incertidumbres que el futuro nos depara. La literatura y el arte no ofrecen soluciones ni remedio a los males e injusticias del mundo contemporáneo, pero nos invitan a recorrer mundos posibles que abren nuevas dimensiones del presente. Este libro es una respuesta a esa invitación.