



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Facultad de Humanidades  
Departamento de Filología Española

## POESÍA Y VIDEO.

EL POEMA EN LA *PANTALLA-ESFERA*:

POETAS Y POÉTICAS EN REGISTROS AUDIOVISUALES:

EL CASO DE CHILE: 1967-2016

Tesis para optar al grado de Doctor en Teoría de la Literatura  
y Literatura Comparada

Doctorando: Dennis Páez Muñoz

Director: Felipe Cussen Abud

Tutor: Antonio Penedo-Picos

Barcelona, 2017



LOS ESTUDIOS DE DOCTORADO REALIZADOS EN LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, HAN SIDO FINANCIADOS POR EL PROGRAMA DE DESARROLLO DE CAPITAL HUMANO AVANZADO DE LA COMISIÓN NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA (CONICYT) DE CHILE, A QUIEN AGRADEZCO POR LA POSIBILIDAD DE REALIZAR ESTA INVESTIGACIÓN DURANTE LOS ÚLTIMOS TRES AÑOS.

## RESUMEN

El siguiente trabajo explora las tensiones entre la poesía, el cine y el video, como la presencia del poeta en estos formatos, bajo tres géneros o vías de estudio que sirven para entrelazar el mundo poético con el universo de los medios audiovisuales. El estudio del poema, tanto como la figura del vate en estas obras intermediales, nos acercará hacia algunas plataformas contemporáneas donde el poeta y el poema surgen bajo diferentes prismas, apropiándose de las virtudes tecnológicas de la era digital para su (re) presentación en pantalla.

Para desarrollar la investigación, se recopilaron cerca de 50 archivos audiovisuales relacionados con la poesía y los poetas chilenos, desde donde se relevaron tres categorías o incipientes géneros audiovisuales, delimitados bajo las nociones de *documental biográfico de poeta*, *ficciones de poetas/poéticas* y *video-poemas*. Estos tres formatos acotados al contexto geográfico de Chile, y comprendiendo un lapso temporal que abarca casi medio siglo, -entre el estreno del documental *Yo soy Pablo Neruda* (Mantell, 1967) y la película *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016)- dejan al descubierto que existen diversos modos de materialización tanto del poema como del poeta en la pantalla, los cuales han ido variando a través del tiempo, en una evolución lenta, continua y poco observada, que paulatinamente, desde su amplitud y diversidad, ha ido constituyéndose como un archivo.

## AGRADECIMIENTOS

En estas líneas quisiera agradecer sinceramente a todos aquellos que directa e indirectamente me han ayudado en esta tesis y en lo que implicó su elaboración. A mi familia, que pese a la distancia siempre me apoyaron y enviaron sus mejores vibras, a mis amigos, que frente a los momentos de saturación y sobrecarga me ayudaron a salir adelante y resolver aquellos nudos. También agradezco la generosidad del personal de la filmoteca de Cataluña, donde pasé incontables mañanas revisando materiales que me facilitaron de muy buena disposición. Por último, dar las gracias a Felipe Cussen por aceptar dirigir esta investigación, y a Conicyt Chile por haber financiado el desarrollo de los estudios que concluyen con este trabajo.

A todos ellos, gracias, sin ustedes y su apoyo hubiera sido mucho más complicado.

Dennis Páez M.

11 de Septiembre del 2017, Barcelona.

## INDICE GENERAL DE CONTENIDOS

0. - PREFACIO INICIAL.....	1
1 - POESÍA Y AUDIOVISUAL: PREAMBULO A UN ESTUDIO PENDIENTE.	4
1.1. - Del poema a la pantalla: cruces entre poesía y cine.....	7
1.2 - Poesía en la pantalla: un paneo por los poetas y poéticas del audiovisual.	11
1.3. - Formas de ingresar al caos: perspectiva y amplitud del estudio.....	13
1.4 - Hacia una idea provisoria de <<lo poético>>.....	19
2. - LITERATURA Y CINE .....	28
2.1- Poesía y Cine.....	37
2.2- Antecedentes / Precedentes: Poemas y poéticas en la pantalla.....	40
2.3- Cine y Poesía en Chile: merodeos iniciales.....	51
2.3.1- Panorámica temporal del poema en la pantalla.....	55
2.3.2- Poesía en la televisión y el cine. ....	57
2.3.3- Poesía en la red: Experimentación e hibridación .....	60

3 . - POESÍA CHILENA EN EL AUDIOVISUAL: TRES VÍAS PARA UN MODELO.....	61
3.1. - DOCUMENTAL (AUTO) BIOGRÁFICO DE POETA:.....	66
Vías de estudio del documental de poeta y amplitud de perspectiva:...	71
3.1.1 -Prehistoria de un género: Neruda en la pantalla.....	72
3.1.2 - El antipoeta documentado: Nicanor Parra tras la cámara .....	76
3.1.3 - ¿Exploraciones psicoanalíticas?. Pesquisas en torno a Rodrigo Lira.	81
3.1.4 - Reconstrucciones de una voz inadvertida: La Colorina .....	86
3.1.5 - Filmar el vértice: poesía y ficción en Nostalgias de Farwest.....	91
3.1.6 - El documental como archivo y memoria en <i>Señales de ruta</i> .....	97
3.1.7 - Capturar lo intangible: <i>Veneno de escorpión azul</i> . .....	102
3.1.8. -Reconstruir el imaginario: Pablo de Rokha, vida y obra.....	106
3.2 - Ribetes y modalidades en el documental de poeta: miradas duales.....	112
3.2.1. - Indagaciones sobre el poeta y la obra en los primeros documentales	
3.2.2. - La exploración de la herida. tratamientos patológicos en el documental	
3.2.3 - Señales de ruta y Nostalgias del Farwest: construcciones filmico-poéticas.	
3.2.4. - Documentales basados en biografías/textos: re-elaborar la memoria	



3.3. FICCIONES SOBRE POETAS .....	123
3.3.1 Un intento de ficción poética sobre Rosenmann-Taub. ....	130
3.3.2 Tránsitos mortíferos: El viaje a la muerte en <i>Pre-Apocalipsis</i> ....	137
3.3.3. Luces y sombras en la vida de Violeta Parra.....	142
3.3.4. La poesía como azar y destino en <i>Poesía sin fin</i> .....	150
3.3.5. <i>Neruda</i> : Engordando el mito.....	160
3.4 Ficciones poéticas: recrear vidas, construir mitos.....	172
3.5. VIDEOPOEMA: EL POEMA EN LA VIDEOESFERA .....	184
VIDEOPOEMAS CHILENOS, DEVELAR EL ESPECTRO.....	206
3.5.1. Oscar Saavedra. Tecnopacha .....	211
3.5.2. Disidente. Sergio Madrid/ A.Uribe.....	221
3.5.3.La desaparición de una familia. (diaz/disidente).....	232
3.5.4 Orquesta de Poetas. Las olas.....	240
3.5.5. Registros performáticos y otras intersecciones.....	246
3.6. Video-poemas chilenos: búsquedas y perspectivas.....	258
4. CIERRE TEMPORAL ( O UNA CONCLUSIÓN EN EL TRÁNSITO) ..	270

5. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	305
5.1. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LAS OBRAS ESTUDIADAS.....	315
5.2. FILMOGRAFÍA PRIMARIA .....	323
5.3.- FILMOGRAFÍA SECUNDARIA.....	326
5.4- FILMOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA SOBRE POESÍA.....	327
ANEXO: POESÍA Y AUDIOVISUAL. CATASTRO 1967-2016 .....	328



## PREFACIO

La siguiente tesis constituye el resultado de la investigación doctoral realizada durante el periodo 2014-2017 en la Universidad Autónoma de Barcelona, en el marco del programa de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, siendo dirigida por el Dr. Felipe Cussen (Instituto de Estudios Avanzados, USACH) y tutelada por el Dr. Antonio Penedo-Picos (UAB).

Su contenido, tanto como su campo de exploración, se ubica en el campo de estudios de la Literatura Comparada, concerniente a las relaciones entre la Literatura y otras artes / disciplinas. Más específicamente, se trata de una indagación sobre la Poesía en el Cine y en otros medios audiovisuales.

El trabajo ha sido afrontado desde un punto de vista intermedial, lo que nos permite observar los desplazamientos y trasvasijos desde el espacio literario al espacio audiovisual, vislumbrando las modificaciones que surgen en el trayecto. En este marco, cobrará especial interés para nuestra investigación el modo como el poema es llevado hasta la pantalla bajo distintos formatos audiovisuales, así como también la re-presentación del poeta en estos proyectos.

El estudio del poema, tanto como la figura del vate en las obras audiovisuales, supone de antemano el acercamiento hacia plataformas contemporáneas, donde el poeta y su obra surgen bajo diferentes prismas, apropiándose de los recursos tecnológicos y las virtudes de

la era digital. De ahí que en nuestra investigación nos encontremos frente a formatos variados, como el cine, la animación, el documental y el video, desde los cuales emana una imagen del poeta, y una forma particular de presentar los poemas.

El espacio geográfico al que acotaremos nuestra investigación, será en este caso Chile, y la distancia temporal en que se hallan las obras compiladas, abarca un periodo de casi medio siglo, comprendidos desde el estreno del documental *Yo soy Pablo Neruda* (Mantell, 1967), hasta la reciente aparición de la película de ficción *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016). Este periodo de tiempo nos permitirá ver no sólo las obras mismas relacionadas con el mundo poético, sino también las variaciones que a través de los años experimentan los formatos, las técnicas y los modos de representar este universo poético en la pantalla.

Como se podrá apreciar en las páginas venideras, las relaciones entre estas dos áreas van mucho más allá de lo superficial, e invitan a detenerse en las manifestaciones que propone el imaginario surgido desde el cine, sopesando los distintos aspectos involucrados en tales obras. En algunos trabajos será el individuo y su mundo de creatividad el eje central, mientras en otros se apreciará que es el poema y su contenido lo que se busca transmitir mediante las imágenes y el sonido.

En principio se verá que se trata de una línea de estudio que explora las variaciones de formatos, en ese recorrido que surge desde el poema escrito o de la (auto)biografía, a su llegada al video o a la cinta de película. Sin embargo, con el avanzar de las páginas, se podrá notar que hay aquí también un ejercicio de lectura de la tradición poética desde otro

ángulo, avistando este último medio siglo bajo las luces y sombras que nos transmiten las obras.

Confiamos en que estas páginas puedan ser de ayuda en la expedición hacia los terrenos confusos entre poesía y cine, y que el acercamiento a este grupo de películas, documentales y videos, logre aproximar ideas sobre el papel de la literatura, y en particular de la poesía, acercando tentativas por dilucidar el ingreso y la expansión de estas artes del lenguaje en el medio audiovisual.

1.- POESÍA Y AUDIOVISUAL: PREAMBULO A UN ESTUDIO PENDIENTE

La relación entre el cine y la literatura ha sido objeto de estudio desde hace varias décadas atrás. Los primeros contactos y relaciones entre ambas formas de expresión, pueden rastrearse desde las primeras proyecciones cinematográficas a finales del siglo XIX hasta hoy en día, barajando un variado abanico de proyectos que contemplan distintos formatos audiovisuales, y que día a día se expande hacia nuevas plataformas.

Los estudio sobre dichas relaciones se han venido desarrollando generalmente desde dos direcciones. La primera de ellas corresponde a indagaciones sobre el imaginario que el séptimo arte impregnará en las artes literarias. Su análisis nos permite seguir el camino desde el texto hacia la pantalla, traslucir técnicas, referentes e ideas presentes en las obras literarias, dando cuenta de los distintos modos en que el cine ha permeado en la literatura.

La segunda vía -y por la cual nos inclinamos en esta investigación- sigue la ruta desde el cine hacia la literatura, y en este caso a la poesía, encaminando sus indagaciones a traslucir lo que el arte cinematográfico y los medios audiovisuales han absorbido e incorporado del mundo poético: Los poemas, poetas y poéticas que la cámara retiene y re-escribe desde su visión y posibilidades expresivas.

En concordancia con esta creciente producción de obras ubicadas en los vértices de dichas disciplinas artísticas, ambas áreas se han visto obligadas a dejar de contemplar tales prácticas como fenómenos aislados, intentando apreciar su naturaleza en el marco de los proyectos artísticos contemporáneos, donde el cruce de disciplinas, formas y técnicas, tensiona ciertos conceptos y aportará nuevos prismas, tanto a la literatura como a los medios audiovisuales.

A lo largo de esta exploración, buscaremos aproximarnos a una serie de trabajos audiovisuales de diversos géneros (documental, ficción, videoclip, entre otros) que se han dedicado a abordar lo *poético*. Nuestro propósito es rastrear tanto los poemas, los poetas, como las poéticas que emanan de la tradición literaria hacia el audiovisual, observando la apropiación que realiza la *Pantallaesfera* del universo poético chileno.



En este sentido, pretendo observar cómo la poesía ingresa en este estadio de hipermodernidad, y cómo a través de sus instrumentos tecnológicos es visibilizada por los proyectos de factura audiovisual, bajo formatos y técnicas disímiles, en pantallas de diverso alcance público, desplazándose desde el cine a la televisión, desde el micro-club al internet, oscilando desde propuestas personales a grandes producciones. En base a ello, aterrizaremos algunas ideas sobre estas manifestaciones y sus variaciones en el tiempo, ayudando a comprender las múltiples relaciones surgidas del diálogo entre el mundo lírico y las tecnologías de la imagen.

Las piezas audiovisuales que revisaremos en las páginas venideras, convocan a figuras de renombre en la literatura hispanoamericana como Pablo Neruda, Nicanor Parra y Violeta Parra, aunque consideran igualmente a otros autores con menos difusión y resonancia fuera de las fronteras como es el caso de Juan Luis Martínez, Gonzalo Millán, Enrique Lihn, Stella Díaz Varín, entre otros. Esta decisión de ahondar en el campo literario chileno particularmente, obedece de algún modo a dos motivaciones básicas, como son en primer término la diversidad de manifestaciones poéticas que hallamos en este extremo del planeta y, por otro lado, el interés en comprobar un modelo de lectura de la tradición literaria desde el audiovisual, acotándolo a un país para ver la consonancias y disonancias que pueden surgir en contraste a la tradición predominante.

La mayor parte de los videos y películas abordadas ha sido encontrada en internet, bajo distintos portales de video mediante libre acceso. Pese que intentamos hallar algunas otras obras de las que disponemos sólo de la referencia textual, las gestiones resultaron improductivas, por lo que optamos por trabajar con estas obras que pueden consultarse gratuitamente

## DEL POEMA A LA PANTALLA: cruces entre poesía y cine.

Desde su nacimiento, el cine siempre ha estado emparentado con las artes literarias, manteniendo un diálogo que viene acrecentando tensiones y despertando nuevos puntos de (des)encuentro entre ambas artes. Si bien la literatura comparada se ha preocupado de estudiar la relación con el séptimo arte, su exploración ha recaído mayormente en el examen de las relaciones que establece la novela y el teatro con el cine, descentrando de la discusión al género lírico y descartando las posibilidades que aguarda el binomio poesía-cine.

La consideración de obras y autores del género lírico al interior de la pantalla, supone entonces diferencias relevantes en contraste a las creaciones provenientes desde el género narrativo o dramático. En efecto, en tales trabajos se aprecian una serie de operaciones que hacen de estas obras un espacio abierto a la exploración, y en el que aun es posible hallar nuevos nichos para su abordaje. En este sentido, dar cuenta de las dificultades como de las posibilidades del universo poético en el cine y otras pantallas, nos abrirá las puertas hacia una comprensión holística del cruce entre ambas artes.

Algunas de las preguntas principales sobre las que reflexionaremos durante el desarrollo de la investigación serán: ¿Qué es y cómo se diferencia el filme poético, video-poema, la video poesía y la poesía visual? ¿Qué diferencia los filmes relacionados con poetas/poéticas de otros filmes? ¿cuáles son los antecedentes que existen sobre este “género” cinematográfico? ¿qué elementos forman el corpus audiovisual basado en la poesía chilena? ¿cómo aporta el relevo de estos proyectos audiovisuales a la lectura de la tradición poética y literaria?

Según hemos observado, en los proyectos que vinculan cine y poesía no se aprecia un patrón reiterativo ni una fórmula definida previamente que sirva de modelo para los siguientes trabajos. Por el contrario, cada intento desarrollado por tales producciones se vale de sus propios parámetros, elaborando sus modelos para presentarnos el mundo poético desde distintas ópticas. De este modo, cada una de las piezas reunidas en el corpus

de esta investigación, constituye un acercamiento y una posibilidad de generar una experiencia de la poesía a través de la pantalla, acercando al espectador tanto a los poetas más reconocidos por la tradición, como hacia aquellos de menor resonancia.

Nuestra incursión, en términos generales, busca aprontarse a un área de estudios que ha aumentado paulatinamente su corpus, pero que sigue careciendo de una adecuada apreciación, conceptualización y puesta en relación respecto a otras creaciones artísticas. En efecto, la escasa atención que estos trabajos han recibido, la desconexión de tales proyectos frente a otros de carácter cinematográficos y/o literarios, tanto como la carencia de materiales metodológicos y conceptuales, constituyen algunas de las barreras que han impedido propagar y difundir este nicho de obras. En este contexto, el siguiente trabajo constituye uno de los primeros acercamientos dedicado a rastrear los filmes y organizarlos, valorándolos y relacionándolos con su contexto de producción literario y cultural.

Para delimitar el corpus de obras audiovisuales que serán contempladas, hemos optado en primer lugar por compilar todas aquellas obras que abordan el universo poético como material principal y no como mención accesorio. Por *universo poético* entenderemos las distintas dimensiones que involucra la poesía, considerando particularmente la triada poema-poeta-poética. De este modo, serán consideradas en este estudio las obras audiovisuales que se han valido ya sea de la vida u obra de algún poeta, descartando de antemano aquellos filmes en que se usa el poema como referencia ocasional y accesorio.

De igual modo, se ha optado por restringir el estudio a películas de manufactura nacional que aborden autores nacionales. Esta segunda restricción nos permite ver por un lado, el desarrollo de este tipo de filmes en un espacio geográfico acotado, apreciando las distintas propuestas audiovisuales que el país produce sobre su legado poético, mientras por otro lado nos facilitará la posibilidad de ver la evolución cronológica y estética de tales proyectos, así como el progreso tecnológico y creativo alcanzado en éste tipo de producciones, permitiendo establecer relaciones con el panorama literario del país.

La heterogeneidad en las producciones audiovisuales que constituyen el corpus de trabajo, abre oportunidades para observar la diversidad existente en el universo de obras compiladas, pero a la vez, supone una complejidad para quien se encuentra frente a este conjunto. Desde este lugar, algunas de las interrogantes que se abren son: ¿Cuál es el propósito que persiguen estas obras audiovisuales? ¿Existe un trabajo colaborativo en la creación de tales obras, entre especialistas de cine y literatura? ¿Por qué algunos trabajos privilegian la ficción, y otros en cambio, los formatos documentales? ¿A qué se debe la elección genérica de tales proyectos? ¿En qué poetas privilegian centrarse? ¿Hay un interés por parte del gobierno por difundir su legado poético a través de las pantallas?

Ante este contexto, hemos de mencionar que nos acercamos a trabajos intermediales que poseen más de una diferenciación respecto a su contenedor más cercano, como son las adaptaciones narrativas, en el espacio de creaciones alojadas entre literatura y cine. Tales distinciones se hacen patentes al contrastar las creaciones asociadas a un género (narrativo) o a otro (poesía), dejando entrever la particularidad de las obras que estudiaremos. Estas diferencias son plausibles de divisar en al menos tres niveles y que sirven para dar alguna caracterización momentánea que profundizaremos en los capítulos posteriores.

Señalaré en primer lugar, la heterogeneidad de formatos, en tanto los filmes poéticos son creaciones que se arriesgan a probar diferentes modos de elaboración cinematográfica y audiovisual, diversificándose en una amplia gama que oscila desde el video-clip hasta la ficción, pasando por el documental y el registro performático, lo que en el caso de las adaptaciones de novelas generalmente se ve resuelto en la ficción dramática.

En segundo lugar, consideramos que los trabajos contemplados en el corpus se han producido en condiciones técnicas y creativas totalmente disimiles respecto a los demás proyectos. Si bien la narrativa llevó a la pantalla tempranamente sus obras (primer tercio del siglo XX), tales proyectos reiteran una organización secuencial y espacial que no posee mayores riesgos en términos de presentación. En los trabajos que analizamos, notamos que no hay una estandarización del formato ni un modo unívoco de construcción, sino por el

contrario, estas piezas van re-pensando su ser y su forma constantemente, tomando elementos de otras dinámicas para su invención.

En tercer lugar, señalar que a diferencia de la adaptación narrativa que considera por lo general una obra, en los proyectos audiovisuales estudiados confluyen distintos elementos del mundo poético en la elaboración de las obras. De ahí que en estos proyectos no sólo se halle literatura, sino que intervengan diversos retazos audiovisuales provenientes tanto de entrevistas, videos, archivos y otros, los cuales se entrecruzan y componen, a partir de las distintas textualidades el film poético, ubicándolo en los bordes de la biografía, la historia y por supuesto, la poesía.

Pese a la escuálida producción crítica sobre el diálogo entre cine y poesía, hemos logrado rastrear una línea de reflexión que se inicia a comienzos del siglo XX con los formalistas Rusos -en especial Shklovski, Tynianov y Eikhenbaum, quienes ahondan con mayor detención estas intersecciones-, prolongándose hasta hoy en día en la obra de autores con perspectivas muy distantes pero con las mismas preocupaciones, como Sigfried Kraucauer, Jacques Rancière, Gilles Lipovetsky, Jacques Aumont, Jean Cléder, Françoise Alberá, entre otros.

En el contexto más próximo, los aportes realizados por Pere Grimferrer, José A. Pérez Bowie, Josep Catalá y Darío Villanueva, acercan perspectivas, al igual que artículos recientes que hacen frente a estas dinámicas tecnológicas de la poesía, como es el caso de *Film-poetry/ Poetry-film in Latin America. Theories and practices: an introduction.* (Bollig y M.J. Wood, 2014); *Poesía Visual Cinética en Cataluña* (Costa, 2016) entre algunos otros que investigan exclusivamente estas manifestaciones.

## 2.- POESÍA EN LA PANTALLA: UN “PANEÓ” POR LOS POETAS Y POETICAS EN EL AUDIOVISUAL.

Desde la llegada y puesta en uso de las múltiples tecnologías de la imagen, las relaciones entre la Poesía y las otras artes mantienen diálogos subterráneos donde no ha sido fácil entrar y excavar lejos de la superficie que estas obras manifiestan. La relación entre la poesía y el género comúnmente llamado lírico con el cine y el audiovisual, ha sido recién retomada hace algunos años desde la academia, re-descubriendo paulatinamente los trazos que vinculan el universo poético con las creaciones visuales. Tales acercamientos presuponen de antemano la movilización de complejas estrategias teóricas y metodológicas, ante un objeto de estudio que es volátil en sus formas, variable en sus medios e híbrido en su composición.

El uso extendido de la experimentación entre el poema y la imagen, ha venido acumulando infinidad de manifestaciones que comparten su vocación inter-artística, pero del cual aun no existe claridad. Recientes averiguaciones desarrolladas en perspectivas muy amplias y diversas - Caroline Auroret, Adam Sitney, Lis Costa, Ben Bollig- dan cuenta de la vitalidad que posee este campo de estudios, en el que lentamente se van dilucidando diversas facetas que rodean las creaciones, evocando planteamientos teóricos interdisciplinarios con el fin de conceptualizar y esclarecer prácticas cada vez más comunes en nuestra época.

En efecto, el poema - tanto como el poeta- como se verá en las páginas venideras, ha logrado entrar al cine, y a pesar de su a veces “incómoda presencia”, se ha desplegado hasta la televisión y el internet, ramificándose por todos los medios y dispositivos que se lo posibiliten. La poesía entonces, no desaparece frente a la llegada de los *mass media* y las tecnologías de la imagen, sino que subsiste en ellas -aveces solapadamente, otras veces en total manifestación- para reaparecer bajo otras modalidades. Tanto el cine como el poema, pasan a estar bajo el mismo manto, donde los poderes de ambas expresiones se confunden en una sola:

Esto quiere decir que tanto el cine, considerado como expresión absolutamente cinematográfica, como el poema, tenido en cuenta siempre y exclusivamente como literatura, eran objeto de una misma valoración que necesariamente los ponía bajo un común y significativo impulso estético, que compartía las características de los modos visuales de expresión y la fórmula retórica de la poesía.(Anson, 122, 2011)

No han sido pocos los autores que se han aproximado a esta zona de contacto entre poesía y cine: Pier Paolo Pasolini, Sergei Eisenstein, Andrei Tarkovsky, Jean Cocteau, Luis Buñuel, Salvador Dalí y Raúl Ruiz, son algunos de los grandes creadores que se han atrevido a ir más allá de las imágenes y las palabras, en búsqueda de ese “cine-poético” o de aquella “poesía filmada”. Junto con ellos, los proyectos de Man Ray, Artaud, Duchamp, Richter, Clair y otros, deben ser mirados con detención para ver los inicios de tales prácticas en el contexto vanguardista.

Pese a la importancia que revisten estos trabajos para dar cuenta de las relaciones entre tecnología y literatura, se hace necesario cuestionar el valor y el espacio de estas producciones hoy en día y el interés en su recuperación: ¿Qué valor se les asigna?, ¿cuál es el lugar desde el que se inscriben estas prácticas?, ¿qué posición asumen estos proyectos en el ámbito literario / fílmico?, ¿por qué preguntarse por las relaciones entre poesía y cine hoy en día?

Si para la literatura el material audiovisual - entrevistas, películas, video-poemas,- son vistos como materiales extras o de segundo plano, en el cine ocurre algo similar, donde las películas sobre poetas o el cine de poesía, casi no son contempladas como una propuesta auténtica, y por tanto, no poseen una categoría particular. La división trazada y aceptada sin más, tanto como el crecimiento de este corpus de obras, nos ha obligado a volver a observar tales lazos, incursionando en zonas de tensión en distintos planos como pretendemos mostrar más adelante.

### 3.- FORMAS DE INGRESAR AL CAOS: PERSPECTIVA Y AMPLITUD

Con el fin de dar algún lineamiento y organización, hemos delimitado algunas zonas de tensión que se abordarán en este estudio, por ser a nuestro juicio algunas de las más relevantes de observar. Entre ellas profundizaremos en tres: 1) la heterogeneidad de los formatos y medios utilizados en la creación y difusión, 2) la representación/inscripción (auto)biográfica del poeta en el audiovisual y 3) la presencia y creación del poema en la pantalla.

En el primer caso, accedemos a observar estos trabajos desde su aparente filiación/distancia con otros géneros filmicos/literarios. La presencia del poeta/poema en filmes, documentales, series, programas de televisión y videos, ya nos deja una primera vía tentativa para ver cómo varía esta presencia “poética” en la gama de formatos audiovisuales. De igual modo, la pregunta por los espacios de difusión - salas de cine, internet, dvd u otros- ocupa en este primer eje un espacio importante de exploración.

En la segunda vía es posible observar la reconstrucción de la vida y obra de los poetas, a través de la recreación de episodios biográficos y su vinculación con la sociedad y el tiempo vivido por el poeta. En estos casos se nos hace interesante indagar en la construcción de la máscara y la mitificación del poeta/artista a través de la pantalla, es decir, cómo se construye la figura y se promueve una de las facetas por sobre otras. También aquí se hace interesante observar las variaciones internas que van experimentando las obras en su construcción, diferenciándose de otros formatos contemporáneos, como el documental sobre artistas y personalidades o el video experimental.

La tercera vía corresponde al estudio del material poético y su traslado hacia la pantalla. En ella se optará por poner en el centro del estudio las relaciones entre cine y poesía por medio de los casos mismos, entendiendo estas búsquedas como parte de un proceso discontinuo e irregular, afectado por aspectos técnicos, creativos e ideológicos. Aquí indagaremos también en el video-poema y otras búsquedas del poema que utilizan el video como soporte y medio, pues consideramos que en ambos casos -cine y video- existe una



tratamiento de lo poético desde el sonido y la imagen, aunque sea mediante técnicas diferentes.

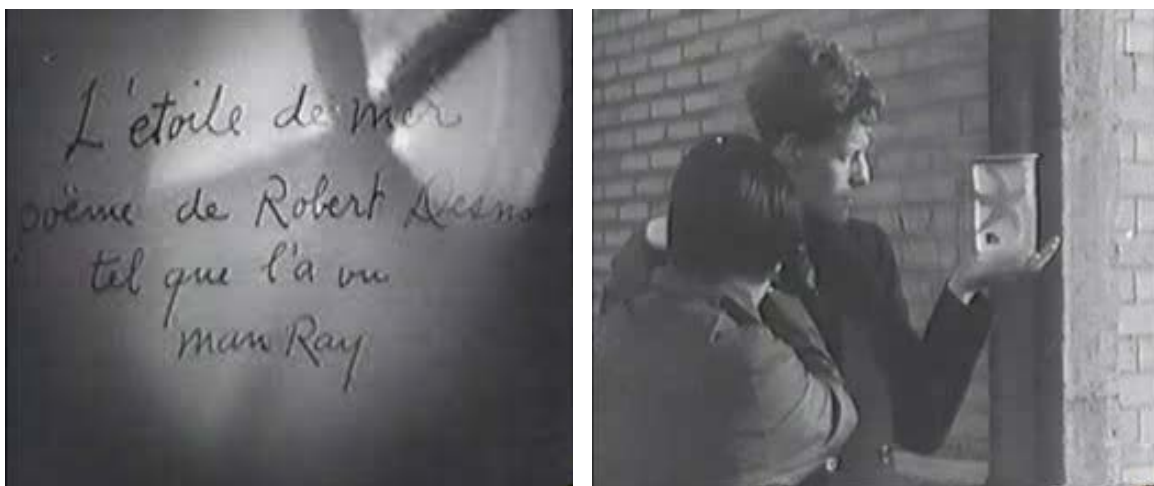
De estos tres posibles lugares o puntos de acceso señalados, nos interesa particularmente el último de ellos, por considerarlo uno de los menos enfrentados teóricamente. La ficcionalización audiovisual del poema, la re-creación y su presencia en las distintas pantallas, es un fenómeno que se resiste a caer en los parámetros de la adaptación como de la intertextualidad, excediendo tales conceptos para ofrecer manifestaciones en permanente renovación. En este sentido, mirar estos trabajos en una perspectiva amplia, trazando relaciones con el sistema literario y la crítica, sopesando la evolución tecnológica y estética que los trasciende, puede constituir una apertura para releerlos y asociarlos a otras expresiones creativas, como la poesía visual, el cine experimental, la performance, entre tantas otras.

El Ingreso hacia este núcleo de trabajos permite vincularnos con al video-arte y el cine experimental, lo que nos proporciona un margen de entrada hacia un territorio caótico de tendencias y géneros, ubicándonos próximos hacia ese panorama en constante mutación que llamamos *nuevos medios*. Desde aquí puede vislumbrarse como tales creaciones ingresan y se posicionan en el panorama artístico bajo las formulas de película poética, cine de poesía, documental poético, entre otras variantes utilizadas para nominar tales prácticas. Este trayecto -confuso y complejo aun de dilucidar- si bien se extiende desde hace varios años, es difícil de seguir y rastrear, principalmente debido a la dispersión de las piezas (obras perdidas, sin registro) y la escasa reflexión sobre aquellas.

En este contexto, nuestro recorrido por un terreno casi olvidado, desde la cual lentamente se van rescatando cuerpos-obras, devuelta a la vida a través de la mirada de la lectura, nos acerca hacia un espacio poco habitado académicamente, pero también nos invita a percibir las variaciones que produce la tecnología en el campo literario y la propia consciencia de su legado a través de la imagen cinematográfica.

En este transcurso el video-poema pasa entonces de ser un elemento más de la composición del documental o de la ficción cinematográfica a independizarse hacia nuevas formas que dialogan con varios géneros y se apropian de la experimentación como supuesto compartido. Si bien es cierto que el poema ha mantenido una presencia en el audiovisual desde el inicio del cine en Chile, han sido sus modos de elaboración, sus materiales y su presencia en nuevas plataformas los que ha permitido su reinención, presentando obras que dejan el azar de lado para atreverse a utilizar complejos lenguajes de expresión en la pantalla.

Algunos de los trabajos emblemáticos y más citados en el área, lo constituyen algunas de las muestras producidas en plena época de vanguardia, las que desde un comienzo dejan entrever distintas direcciones que asume el concepto “poético” al interior de las obras filmicas. Uno de los primeros trabajos en esta línea, será el que Man Ray realiza a partir de un poema de Robert Desnos, el cual quedará immortalizado en el film “L’Etoile de mer” realizado el año 1928. En este caso, es Man Ray quien visualiza e imagina el poema, llevándolo a la pantalla a través de una obra en que la fantasía y la realidad no se oponen, sino que se confunden en una misma expresión.



\*Fotogramas de *L'Étoile de mer* (Man Ray, 1928)

Otro de los casos interesantes y que ha sido bastante difundido como parte del cine poético y experimental de la primera vanguardia, corresponde a la película “Un perro Andaluz”, de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En este caso asistimos a una pieza donde lo onírico y su

mundo ilógico van entretejiendo imágenes en base a un concepto surrealista del arte y el cine, sublevando elementos del inconsciente que interpelan al espectador.



\*Fotogramas de *Un perro Andalúz* (Buñuel y Dalí, 1929)

También dentro de éste marco, han sido relacionados con el cine-poema los trabajos de René Clair y Marcel Duchamp. Tanto en Clair -principalmente en *Entr'act*, con la colaboración de Erick Satie y Picabia, ideado para su presentación junto a un ballet- como en Duchamp -a través de su *Anémic Cinema*-, asistimos a experiencias radicales respecto al cine convencional existente hasta ese momento. Las experiencias que promueven utilizan como estrategia de construcción la desarticulación lógica y temporal, la ruptura del eje narrativo y secuencial, y la experimentación transversal, desde los recursos técnicos hasta los motivos y referentes llevados a la pantalla.

En nuestro siglo, no han sido pocos los trabajos audiovisuales que se han adentrado en las vidas y obras de poetas: en un contexto amplio podrían citarse aquí obras audiovisuales desarrolladas en distintos rincones del mundo sobre autores como Charles Bukowsky, en *Bukowski, Born into this* (Dullaghan, 2003), *Walt Whitman (American Experience)* (Zwonitze, 2008), *Howl*, sobre Allen Ginsberg (Epstein & Friedman, 2010 ), y *Sylvia*, sobre la poeta Sylvia Plath ( Christine Jeffs, 2003 ).

En un contexto más cercano, contemplando el espacio geográfico latinoamericano que rodea a Chile, podemos señalar algunos títulos que se han encargado de propagar la obra y figura de los poetas del continente, entre los que señalaré el documental *A un viejo poeta del Perú* (1979) sobre Martín Adán; *El lado oscuro del corazón* (con poemas de Benedetti y Gelman) (Subiela, 1992); *Los libros y la noche*, sobre Jorge Luis Borges (Bauer, 1999);

*Señales de ruta*, sobre Juan Luís Martínez (2009), *Alejandra*, sobre la poeta argentina Alejandra Pizarnik (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2013 ) y *Solentiname*, sobre el nicaragüense Ernesto Cardenal (Modesto López, 2007)

Tales tentativas por llevar la poesía y sus cultores al audiovisual, aproximan a los grandes poetas de todos los tiempos a la pantalla, acercándolos a un público masivo que no siempre es asiduo a la poesía, difundiendo el legado cultural literario propio de cada lugar, humanizando y otorgando algunas claves del quehacer poético a través de sus principales voces.

A este sucinto panorama, debemos añadir otros trabajos que sin explícitamente manifestar una conexión con el imaginario poético, han recibido el calificativo de “poético” por la crítica. Este (ab)uso del concepto, que se viene realizando desde hace décadas, debe entenderse en su acepción más laxa, es decir como un rasgo que es aplicado a un objeto en base a ciertas características, entre las cuales generalmente se considera el carácter emotivo, simbólico y metafórico que transmiten las imágenes. Esta adjetivación de “poético” a tales filmes, no anuncia la presencia poética literalmente, sino que, en su lugar, se encamina más ha detectar las particularidades del director, el imaginario que cifra en las imágenes, y su modo único y particular de presentarlas.

Esta catalogación hacia algunas de las obras de Griffith, Eisensein y Tarkovsky -entre otras-, suele ser la de mayor complicación, ya que la relación de estas obras con el terreno de lo poético, no viene predeterminada, sino que es inferida por el espectador en relación a la crítica misma de la película y los comentarios del director, siendo un rasgo que deviene en el film al apreciar *-a grosso modo-* un modo genuino de expresar mediante imágenes y palabras las distintas dimensiones del ser humano:

es típico en las películas de Griffith , la inserción de escenas que no están ligadas a la acción del film; en estas escenas, por ejemplo, no participan los protagonistas principales del drama. se trata en este caso de un film de argumento, que se desarrolla a través de momentos de notable efecto visual. (...) se trata de films particulares, con una <poética> peculiar (Shklovski, 94. 1971)

En Chile, algunos de los casos más citados y de quienes generalmente se dice han logrado construir su propia poética, son algunos cineastas de la talla de Raúl Ruiz, Alejandro Jodorowsky e Ignacio Agüero. Estos y otros destacados obreros del arte cinematográfico, han sido capaces de elaborar un mundo regido con sus propias leyes y dinámicas, elaborando a través de la ficción audiovisual mundos impensados, ensanchando los límites de la imaginación, ofreciendo al espectador experiencias estéticas profundas desde el séptimo arte.

#### 4. HACÍA UNA IDEA PROVISORIA DE <<LO POÉTICO>>

En el transcurso de estas páginas, surge esporádicamente el concepto de <<lo poético>> en diferentes instancias, noción compleja de delimitar y que acapara ciertas ambigüedades en su distinción pragmática. La dificultad para definirla ya en el plano literario, atendiendo sólo a sus manifestaciones textuales más convencionales, tensiona su abordaje desde las obras audiovisuales, y nos obliga a repensar en su estatuto al interior de estos formatos.

En la mayoría de los casos, pensar en este concepto se vuelve problemático, principalmente dada la presencia de aquel pronombre reflejo que antecede al adjetivo <<poético>>. La partícula pro-nominal <<lo>>, de carácter neutro frente al masculino <<el>> o el femenino <<la>>, de algún modo singulariza y destaca un atributo, una característica o un rasgo diferenciador: apuntala y señala algo que posee esa cualidad, si es que puede llamársele de este modo. La definición que entrega el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española señala: “Lo: 1. pron. person. 3.<sup>a</sup> pers. m., f. y n. Forma que, en acusativo, designa a alguien o algo mencionado en el discurso, distinto de quien lo enuncia y del destinatario.” (DRAE, 2017)

<<Lo poético>> se moldea como rasgo, marca identitaria, o especie de hálito mágico e inefable que se descubre en algunos objetos. ¿Objetos y cosas poéticas?. Las artes de la argumentación nos permitirían justificar casi cualquier elemento en el que quisiésemos delatar algún aspecto que pueda servirnos de excusa para referir tal dimensión. Sin embargo, para el caso particular de este estudio, <<lo poético>>, visto y abordado desde el terreno audiovisual, es decir, en el plano de las imágenes y el sonido, posee ciertas constantes y particularidades que conviene reflexionar.

La definición citada de la Real Academia Española, enfatiza en que la partícula <<Lo>>, señala algo o alguien presente en el discurso, diferente tanto del emisor como de quien recibe el mensaje. Esta acepción, que parece bastante explícita y acotada, nos revela un aspecto general no menor en nuestra aproximación hacia lo poético en el audiovisual. <<Lo poético>> se encuentra en un “entre”, y no “en” algo o alguien específico. Esta

posición intermedia, por lo tanto, está supeditada a los dos extremos: por un lado la obra, en tanto material dispuesto por un emisor que intencionadamente emite un mensaje, en este caso a través de la pantalla, mientras en el otro polo está el espectador, en tanto receptor y maquinaria pensante que actualiza los posibles significados, informaciones y contenidos que se transmiten.

Este entre-lugar que hemos detectado, nos lleva a pensar que <<lo poético>>, aquel sustrato que nos hace otorgarle cierta aura benjaminiana a la obra literaria, no es una propiedad cosificada en un objeto o cosa, sino más bien una dimensión o una perspectiva que aflora en el encuentro de la obra con el espectador. La obra contiene en sí, de manera pasiva y tal vez solapada, aquellos aspectos que el espectador revivirá en su visionado, los cuales se irán activando en la medida que colabore y se entregue al gozo de la propuesta, aproximándose a los sentidos que intenta despertar el discurrir de las imágenes.

Por lo tanto, y para el caso exclusivo de la dimensión poética del audiovisual, es posible determinar que en los proyectos filmicos ficcionales, en los documentales y video-poemas que aquí se revisarán, aquello que hemos señalado como <<lo poético>> está en un espacio intermedio entre la obra y el espectador, es decir, tanto la obra como quien la recepciona participan de un desplazamiento sobre los códigos, proponiendo perspectivas que se abren a visualizar y palpar esta dimensión poética de la que hablamos.

Tanto la obra en sí misma, como quien está del otro lado en su visionado, participan de una re-significación de los referentes visuales, la cual se encuentra íntimamente ligada con aquella búsqueda poética. El desplazamiento de la obra va encaminado a reformular la experiencia cotidiana del lenguaje, impregnando de otros matices los elementos convocados, generando una nueva experiencia significativa mucho más relacionada con un nivel connotativo que el poeta imprime en su construcción estética. Por otro lado, el espectador debe desplazar también su mirada sobre los objetos y elementos que son dispuestos frente a sus ojos, pero a la vez debe ser capaz de trascenderlos e intentar develar las conexiones encubiertas que aguardan tras la materialidad evidente de las imágenes.

En este sentido, el director ha dejado a veces de modo evidente, otras totalmente camufladas, ciertas marcas que nos llevan a desplazarnos a un terreno donde la literalidad ha sido desechada, buscando espacios discursivos que safan de la usual referencialidad del lenguaje, invitándonos a sumergirnos en experiencias que, en tanto construcciones estéticas, develan desde su visualidad distintos acercamientos hacia el ser humano y su mundo interior. Pero, ¿es realmente este acercamiento a lo humano y la interioridad la poesía? ¿o estaremos prejuzgando desde una visión tal vez romántica o temporalmente retardada las obras actuales?

Claramente la discusión sobre qué es poesía, cuál es su radio de operación y la extensión de sus propuestas, amplifica el debate y propone nuevas aristas. Visiones desde muy distintos flancos pueden hallarse en la historia de la literatura sobre el tema, donde la diversidad de miradas va de su exaltación máxima como expresión de la interioridad humana, hasta asumir su completa inutilidad. El abanico se amplía con los años, y al día de hoy, atendiendo particularmente al sinnúmero de tendencias creativas que han surgido en la intersección con otras disciplinas ( arte, música, performance, cine) como también con otros soportes (más allá del libro) y materiales (tecnologías e instrumentos incorporados a la creación), su uniformación y estandarización bajo un mismo horizonte común se vuelve cada vez más complejo, lo que obliga a interrogar ontológicamente las nuevas manifestaciones para comprender y entrever en lo posible su vínculo con el terreno de la poesía.

Entre algunos de los autores contemporáneos que han pensando en la poesía y han manifestado aquella inefabilidad que poseen sus expresiones, tanto como la dificultad de apuntalar su esencia, el poeta y ensayista español José Corredor-Matheos ha señalado que:

La poesía viene envuelta en música, revelada en música, pero no podemos decir que sea música. Ni es, entre todas las otras cosas en juego, palabras. Sino que está en los resquicios entre las palabras, en los silencios, el silencio, en el vacío último. Es tan difícil hablar de lo que es inefable... Es decir, se puede hablar de aquello que la envuelve, de todo lo relacionado con cómo se manifiesta. Sí, todas las cosas relacionadas externamente con la poesía



constituyen un umbral, pero no son el espacio en sí. Por supuesto, creo que ese vacío último no es un enigma a descifrar. No hay enigma alguno. (Pont y Sala-Valldaura, 2009)

En la entrevista, el poeta se explaya y profundiza una mirada sobre lo poético que nos parece pertinente retener, sobretodo dada la distancia que existe entre el tipo de poesía que el autor tiene en mente a la hora de esbozar sus respuestas, y las prácticas que se irán profundizando en la investigación, donde se podrán sopesar en mayor medida los contrastes entre los conceptos y las distintas aperturas hacia lo poético en otras materialidades. En los párrafos posteriores, Corredor-Matheos insiste en merodear el concepto y propone algunas tentativas relevantes para nuestro marco de discusión sobre lo poético:

-La poesía no constituye una respuesta, ni seguramente una pregunta, sino un signo de admiración. La poesía nace del asombro y de la extrañeza. Pero, acaso, extrañeza no es palabra adecuada, porque supondría comparar con otra cosa, ya conocida, y en el momento de escribir la poesía, y de leerla, el poema no puede compararse con nada, porque nada hay entonces aparte de él (si la extrañeza no está en el origen de la poesía, el principio de cierto poema mío se basa en un error).

Y no hay indagación o búsqueda: sólo, tal como lo veo, una atención despierta por parte del poeta, una apertura y una aventura que se abre, en la que no eres protagonista. No hay protagonista, sólo identidad de todo con todo. Y ya no hay principio ni final: igual que el tiempo desaparece en un presente único, el espacio desaparece. Nos hallamos en un topos desconocido. Kafka escribió: "Yo estoy en alguna otra parte". (Pont y Sala-Valldaura, 2009)

Tanto el asombro, la extrañeza, la apertura y la aventura son destacados como ejes sobre los que la poesía se instaura. Tales aspectos, que de algún modo remiten a una visión que viene desarrollándose desde hace siglos sobre la poesía (véase Simonedes de Ceos, Aristóteles y luego Baumgarten y Vico), remiten a una mirada histórica que si bien aporta algunas aristas a la descripción del fenómeno poético, no logra aclarar del todo su radio de acción ni su finalidad como experiencia. Frente a la pregunta sobre una posible filiación a

cierta línea mística de la poesía española, el poeta desarrolla una perspectiva de la poesía como actividad de crecimiento y desarrollo espiritual:

Por supuesto, no se trata de una elección literaria. Creo que en la poesía no es posible la elección. Elige algo dentro de ti. Y la elección del budismo zen y el taoísmo guarda íntima, necesaria relación con mi atracción personal por estos métodos -métodos, más que doctrinas-. Pero en realidad me interesan todos los métodos que pueden llevarte, si eres fiel y constante, por el camino de la realización espiritual. (Pont y Sala-Vallaura, 2009, 67)

Esta elección a la que apunta el poeta en el comienzo de la cita, se vuelve sumamente interesante al desplazarnos al medio audiovisual, pues al tratarse de imágenes, estas despiertan en nosotros diferentes percepciones, avivan recuerdos, experiencias, datos y sensaciones sobre lo que se muestra. Sin embargo la mirada poética sobre tales imágenes no se produce de modo instantáneo ni automático. Es un proceso, que variará en intensidad, en forma y en perspectiva de acuerdo a la *performance* que ejecute el espectador, en este caso, sobre alguna película, documental o video. Su entrega hacia la materia estética, lejos de ser pasiva y cómoda, como de algún modo se suele estereotipar, exige de estrategias y técnicas, que desenvueltas en un campo de tensión permanente - en aquel “entre-lugar” del que hablábamos párrafos atrás, entre la obra y el espectador-, delatan el armamento conceptual, teórico y procedimental del cual se dispone para atrincherar <<lo poético>>.

En una dimensión diferente, el crítico Terry Eagleton en su libro *Cómo leer un poema* (Eagleton, 2010) añadirá su concepción, develando de algún modo cierta tendencia aún clásica frente a las nuevas modalidades surgidas en los últimos años. Para él “un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos. Esta definición tan anodina, antipoética hasta el extremo, podría ser la mejor que podemos lograr.” (Eagleton, 2010, 35).

En las páginas siguientes, insistirá en la misma idea, aunque aportará algunos aspectos convenientes de incluir en esta discusión, señalando que:

Un poema es una declaración conferida a la esfera pública para que intentemos entenderla. Es un texto escrito que, por definición, nunca posee un único significado. Por el contrario, puede significar cualquier cosa que podamos plausiblemente interpretar, aunque la clave está en lo que consideremos «plausible» (Eagleton, 2010, 43)

Su perspectiva si bien dista bastante de poder acercarse a las prácticas que se aúnan en nuestro corpus de trabajo, propone algunas ideas generales que sí se resultan aplicables a tales poéticas, por ejemplo la idea sobre la imposibilidad de un único significado, o del poema como declaración hacia lo público. Sin embargo, su visión está lejos de ampliarse a otros medios y formatos, pues la dominancia de lo verbal tanto como del verso en la forma que asume la poesía, derogan la oportunidad de ampliar su visión hacia otras manifestaciones.

En otra línea, resulta a lo menos curioso el ejercicio que realiza Marjorie Perloff al inferir desde la lectura de poetas contemporáneos, los rasgos que representan y atestiguan la significación de la poesía para ellos. Durante el evento organizado nada menos que por la primera dama de Barack Obama para celebrar el día de la poesía, una conjunto de futuros poetas leyeron sus trabajos, los cuales bajo la lupa incisiva de la académica y crítica estadounidense, han sido analizados y contrastados con el fin de entrever algunas reiteraciones y filiaciones entre sí. Sus resultados no dejan de ser controversiales, en tanto manifiestan una visión sumamente tradicional de la poesía y el arte poético, tanto desde la forma misma que asumen los poemas leídos, como desde los ejes temáticos que abordan propiamente:

What does the word “poem” mean to these aspiring poets? What conventions govern their poetic discourse? I find three constants: (1) poetry is assumed to be self-expression — the expression of one’s most private and often painful feelings; (2) poetry is text that is lineated (and when delivered orally, punctuated by pauses at line-ends); and (3) poetry exploits phrasal repetition, as in “eight months I carried” and “sit / in my belly” in the first poem and “Those were the days” and the “I did” and “which” clauses in the second. There is, evidently, no thought of using meter, of counting stresses or syllables. If it is divided into lines, these texts say, it’s poetry; if it’s not, it’s just prose. And repetition — or more properly refrain — underscores the personal feeling of a ubiquitous “I.” (Perloff, 2011)

La expresión de la interioridad, la formalidad estructural, como la reiteración, son señalados por la académica como aspectos que se manifiestan horizontalmente en estos aspirantes a poetas. Su visión por tanto, es heredera de una mirada bastante tradicional, reproduciendo el prototipo común de lo que se suele entender por poema desde hace siglos.

No obstante, esta recurrencia a la interioridad y al mundo del sujeto, es por sí misma sumamente particular, pues a ella recurren también hoy en día las tendencias contemporáneas e incluso las más experimentales de poesía, siendo un elemento mencionado desde perspectivas teóricas y creativas muy diferentes y que pareciese resistir entre las variaciones. Detrás de esta retorno hacia la interioridad en la que se desplazarían temáticamente ciertos poemas, se puede percibir también una concepción que lo valida como espacio expresivo, a la vez que admite una (in) cierta capacidad cognoscitiva del texto poético sobre el hombre y su naturaleza.

En algunos de los videos que en este trabajo analizamos, se puede observar el intento por reconstruir algunas de las voces importantes del panorama poético, ensayando formulas que van desde la exploración sobre la intimidad y las facetas más personales de los poetas, hasta la escenificación de su imaginario. Pero, ¿es equiparable el acercamiento del poema, con el del video hacia aquella misma materia, tan cercana como distante que es el ser humano? Lo poético en estos casos surge de modos muy diferentes, en ocasiones a través de planos muy sencillos, como en otros casos por medio de un montaje de mayor envergadura. Lo poético entonces emana desde seres, elementos y objetos que exploran el lado interior del sujeto, ofreciendo pistas sobre la condición del humano, sobre el funcionamiento psíquico y el mundo incomprendido del inconsciente.

En otros casos, lo poético surge al modo pasoliniano: se deja entrever, se insinúa desde una perspectiva de filmar, de configurar el relato. En estos casos lo poético deviene como una adjetivación tras notar ciertos aspectos en la proyección. Dichos aspectos pueden ser de muy distinta naturaleza y no obedecen a una linealidad o una formula exclusiva, sino que es el producto de factores impredecibles que confluyen: colores, sonidos, figuras, formas, movimiento, luz, por decir algunos.

Resulta interesante en este marco de estudio sobre lo poético en los registros de video, la concepción que ha esbozado Yuri Lotman. Para el teórico ruso, el poema constituye un multi-sistema, estructura por tanto compleja, en cual se pueden apreciar distintos niveles y capas en la composición. Su teoría resulta particularmente adecuada al internarnos en las poéticas audiovisuales, pues el acercamiento semiótico, donde la primacía de los signos y su papel significante cobra una relevancia casi total, parece ofrecer resultados interesantes en su aplicación sobre estas obras. Terry Eagleton comenta que

Para Lotman, un poema no es sólo una estructura o sistema de signos, sino un «sistema de sistemas». El texto poético es multisistemático, en el sentido de que cada uno de sus aspectos formales -métrica, ritmo, rima, significado, relieve sonoro y los demás- constituye un sistema distinto dentro de él. (Eagleton, 2010, 67)

En los registros de video-poesía, como en ciertas instancias de las películas y documentales aquí agrupados para su examen, esta noción del poema como poli-sistema, capaz de organizar y condensar en distintas capas la información, está íntimamente ligada con la construcción del montaje. Es mediante esta técnica que se puede apreciar los distintos niveles que están en juego frente a nuestra vista. El montaje configura de algún modo la convivencia de esos sistemas significantes y a la vez su orgánica temporal, hilvanando áreas y aspectos disimiles de difícil conexión entre ellos.

Pese a que hemos advertido algunos aspectos sobre lo poético, siempre resultan escasas las conclusiones y consideraciones que puedan tomarse por certeras. Su discusión a la luz de las nuevas prácticas unidas a la tecnología, delata dimensiones que prosiguen y se mantienen, como otras que son totalmente anquilosadas.

en resumen, la multilinealidad y el hipertexto no son incompatibles con un funcionamiento eficaz de la literatura en el espacio digital, sino que pueden ser explorados para cumplir funciones que en la lectura convencional se cumplen por procedimientos poco definidos y heterogeneos, pero imprescindibles, pues su ausencia hace también ineficaz la lectura (...)(Nuñez, 2016, 45)

Tal vez debemos conformarnos con aquella premisa tan general pero certera que Borges nos dejó en aquella conferencia titulada *¿Qué es la poesía?* (Borges, 2002), donde la

definía como un <<hecho estético>>, cuestión que desde su amplitud e inexactitud, admite la integración de expresiones tan diversas como las referidas en las citas precedentes.

Ahora bien, dentro de los formatos que se explorarán en este proyecto, es necesario anticipar que no todos se apropian del mismo modo del material poético. Aunque el procedimiento sea el mismo- por ejemplo al disponer del texto poético en un plano para su lectura por el espectador- los resultados nunca serán idénticos. Un poema escrito puede aparecer de muchas maneras, en distinta velocidad, cambiando el tamaño del texto, su disposición, alterando sus colores, jugando con las tipografías, su ubicación en el encuadre, etc.

Este sencillo ejemplo, se amplifica fácilmente si dejamos de pensar en palabras para inmiscuirnos por completo en el espacio de las imágenes. La forma como un documental integra un poema en el relato es totalmente diferente de las estrategias que usa un video-poema, por ejemplo, que está situado mucho más cerca del videoclip y maneja tanto parámetros como técnicas de mayor sofisticación. En las películas también la diferencia es palpable: el poema no es un espacio casual y esporádico, sino que hace sentir su presencia al espectador. Las recreaciones del poeta escribiendo en medio de la noche, y los cuartos semi oscuros que nos hacían percibir el polvo sobre los libros, ya comienzan a desaparecer y surgen nuevos modos de integrar los poemas en la trama, constituyendo un momento de igual relevancia que los otros que conforman la secuencia.

En este sentido, en este trabajo comprendemos el concepto de poético en un sentido amplio, capaz de manifestarse mediante el texto como también desde otros espacios como el de la imagen. La mirada sobre como dialogan la poesía y el video en las obras, nos permitirá ver que sus relaciones son diversas y que sus manifestaciones surgidas hace más de medio siglo, hoy van conformando un archivo audiovisual de gran relevancia para difundir el legado cultural.

2 - LITERATURA Y CINE

Muchas y diversas han sido las vías por las cuales se ha intentado atrincherar los vértices que conectan el campo literario con el séptimo arte. Libros, artículos, conferencias, junto algunos congresos y coloquios han sido algunos de los lugares donde la discusión sobre sus cercanías y distancias se ha desencadenado. A más de un siglo desde la aparición del cine, sus discusiones no cesan y -con un corpus mayor de obras realizadas- aun se advierten espacios de escasa claridad teórica entre sus vínculos.

Si bien tanto el cine como la literatura han sido emparentados desde finales el siglo XX, las premisas vinculantes del campo cinematográfico con el literario parecen no ser taxativas en sus expresiones, quedando un derrotero de amplio horizonte por redescubrir. Las áreas de estudio, que en la actualidad se manifiestan cada vez más abiertas a conectarse con otras esferas del conocimiento - bajo el supuesto aceptado casi por unanimidad del trabajo interdisciplinar e intermedial- han demostrado que aun son débiles y vagas las aproximaciones realizadas sobre este conjunto de conceptos. De igual modo, una mirada extraña recae sobre quienes se atreven a cruzar los delimitados campos de acción que han dividido las disciplinas artísticas, siendo la carencia de métodos y estrategias una de las complicaciones más recurrentes a la hora de posicionar objetos y campos de estudio híbridos como materia de investigación.

(..) adentrarse en la exploración de nuevos territorios es antes una necesidad que una licencia o una transgresión disciplinar. De otro modo ¿en qué facultad o plan de estudios podría formarse entre nosotros, por ejemplo, un investigador sobre cómic o novela gráfica, sobre cibercultura o sobre videojuegos?; y más aún, ¿quién habría de ocuparse de las relaciones mutuas de medios como estos entre sí y con la literatura, si persistiésemos en la actitud de mantenerlos extramuros de los sagrados recintos de la academia? (Gil, 2012, 20)

Sin embargo el camino no ha sido fácil de abrir. Muchos de los intentos que se han llevado a cabo han carecido de atención, de divulgación y de un espacio propio desde el cual posicionarse. Si bien es cierto que desde hace una década que vienen apareciendo programas de estudio en estudios intermediales/interdisciplinarios, hace un par de décadas atrás eran las mismas disciplinas académicas del área que en principios observaban todo este discurrir (inter) mediático como *harina de otro costal*:



mucho menos dispuesta se ha mostrado (...) la crítica, la historia literaria e incluso, la literatura comparada a incorporar a sus estudios problemas que bien podrían considerarse de su competencia, como el de los vínculos de algunos escritores con el cine, el tratamiento de las obras literarias han recibido en la pantalla y por supuesto, el controvertido dilema de la influencia del cine sobre la literatura. (Peña Ardid, 1992, 44)

Para autores que presenciaron la aparición del cine desde un comienzo, como Viktor Shklovski, las relaciones posibles que pudiesen derivar del vínculo entre cine y literatura, no tenían mayor relevancia ni parecían advertir nada promisorio por entonces: “el arte en general - y la literatura en particular- vive junto al cine y finge ignorarlo. Los films están hechos por personas desconocidas para nosotros. Las tentativas de utilizar la literatura con fines cinematográficos han acabado en un fracaso”. (Shklovski, 1971, 44-45)

A estas primeras conjeturas añadirá más tarde que ambas áreas no guardan relación alguna y que cada una sigue su propio recorrido: “la relación entre el cine y la literatura es más complicada. Se puede resolver verbalmente diciendo que la literatura no tiene nada que ver con el cine, y todavía es más sencillo afirmar que el cine <cinematografiza> la literatura” (Shklovski, 1971, 56). Esta enemistad que aparentemente existiría entre ambas artes, se ha instalado también entre autores contemporáneos, entre los cuales se ha afirmado que, en el estudio de sus vínculos “el nexo más evidente entre cine y literatura es tan simple como que ambos aspiran a narrar una historia, o más aún, necesitan contarla” (Cano Jáuregui, 2010, 19), cuestión que puede cuestionarse teniendo en vistas los trabajos de comienzos del siglo XX, donde la indagación fuera de las posibilidades narrativas ya habían mostrado sus cualidades como sus limitaciones en el llamado *cinema-puro*.

El posicionamiento y el punto de vista que instala una exploración con objetos materiales de naturaleza mixta -como los de esta investigación- puede ser abordado desde distintas posiciones teóricas, recurriendo a diferentes instrumentos para observarlo. Interesante resulta entonces percibir cómo puede ser enfocado un fenómeno en direcciones muy

diversas, como podría ser desde la estética (inter)medial o desde el análisis translingüístico:

si la estética de los medios se entiende como teoría y análisis de formas de percepción audiovisual (Schnell 2000), las rupturas a principio del siglo veinte ( que están logradas sobre todo al medio filmico) ofrecen los mejores ejemplos para esos cambios de la percepción y de los sentidos -(...) y que se puede experimentar y definir como deconstrucción de una mirada unificada y homogénea, como dispersión de codificaciones visuales y así como aceleración, fragmentación, dispersión y refracción de los procesos perceptivos. (Roloff 2005, 99)

Frente a esta visión medial, sensorial y deconstructiva, surgen otras posibilidades de abordar el film como documento cultural, rescatando su valor humano e histórico como se propone en la siguiente cita:

Si se considera al filme, en una visión translingüística, como enunciado, se verá al texto cinematográfico como social e histórico (Stam, Subversive 44); de la misma manera que Bajtin consideraba al discurso verbal como un fenómeno social (259). Así, tanto cine como literatura, más que referirse a un mundo exterior, representan los diferentes lenguajes y discursos de éste. (Bikando-Mejias 1997, 74)

Siguiendo esta última dirección, aproximarse al film como material discursivo entraña algunas ventajas para analizar los proyectos cinematográficos ligados a la literatura. Apreciar en su composición a poetas que han llevado sus obras a la pantalla, valorando tales proyectos como parte de la memoria cultural propia del país, permite clasificar los films más que como apuestas de experimentación, como material patrimonial, resguardando la identidad cultural del país y relegando a la memoria visual la obra y el legado de algunos relevantes creadores del campo artístico y literario.

Ahora bien, cualquier perspectiva que se adopte debe tener claridad ante el objeto que aborda. En nuestro caso, y examinando los orígenes del cine de poesía, es inevitable

trasladarnos a los primeros años, donde la concepción del film y de la literatura era diferente de la que se puede apreciar hoy en día:

La presentación de los primeros films de Lumiere en 1895 provoca algunos comentarios divertidos, no constituye un acontecimiento. Unos veinte años más tarde el cinematógrafo competía con el music-hall, el circo, el teatro y es la transformación, prodigiosamente rápida, de una curiosidad al comienzo sin futuro, en espectáculo (...) (Sorlin, 2010, 64)

Será recién entrando en las primeras décadas del siglo XX cuando el cine comienza adquirir cierto prestigio y posición frente a otras artes. Será también durante estas primeras décadas que la reflexión y teorización sobre el cine alcanzará un estatuto y una valoración relevante respecto a su situación como arte novísimo: “situación excepcional del cine respecto a las otras artes: es el único arte nuevo aparecido en los últimos 25 siglos.... surge de una invención técnica sin precedentes que se pone a punto en unos cuantos años.” (Lipovetsky y Seroy, 2009, 31)

En este marco se desencadenan interrogantes de diversa especie, siendo una de las principales el valor del cine como vehículo de historias, es decir como instrumento de narración y por tanto, un arte al servicio del relato. Al poco andar de estas especulaciones aparecen en el panorama ciertas ideas a favor de un *cinema puro*, un cine totalmente opuesto al que pretenden los fieles al relato lineal. La desarticulación de los parámetros diegéticos en la pantalla y la intromisión de nuevos mecanismos de expresión, serán apreciados como prácticas complejas de observar y clasificar en este nuevo cinema:

el cine nació en la época de la gran sospecha ante las historias, en un momento en que se pensaba que estaba naciendo un arte nuevo que ya no explicaba historias, que ya no describía el espectáculo de las cosas , que ya no presentaba el espíritu de los personajes, sino que inscribía directamente el producto del pensamiento en el movimiento de las formas. (Rancière, 2012,17)

Sin embargo ya en sus primeras desventuras, el llamado *cinema puro* fue atrincherado por la asimilación progresiva del relato clásico, donde la narración por mucho que intente safar

de sus condicionantes hacia otro modelo, no logra instalarse y se ve disminuida, incapaz de desarrollar un modelo que varíe los patrones clásicos de diégesis ante la gran pantalla:

Que el cine pudiera no ser narración o, que siéndolo, lo fuera específicamente filmica, no configurada a imagen de la narración novelesca, sino mediante una sintaxis autónoma, fue algo apenas entrevisto como posibilidad y rara vez practicado durante mucho tiempo. Los mismos intelectuales que aplaudían *Luces de la ciudad* -o buena parte de ellos- favorecieron igualmente una obra como *La edad de oro* (1930) de Luis Buñuel que constituye, aunque conserve huellas de la estructura del relato literario en algunos pasajes, uno de los intentos más claros de buscar una forma de narración enteramente libre de todo tributo al modelo novelesco que Griffith propuso e implantó para el cine (Gimferrer, 2012, 20)

Ya en el comienzo, el cine manifiesta un lazo casi inseparable de la literatura, pues de ella se nutrirá en sus primeras expresiones para mostrar su potencial. La adopción de la literatura como fuente principal de historias, conllevó a indagar no sólo en los mecanismos de estructuración del relato y la construcción visual de los episodios expuestos, sino también en la representación de la realidad que la cámara permitió ofrecer a los espectadores. Serán entonces las obras del periodo precedente a su origen las que proveerán de material al séptimo arte, el cuál vendrá evidentemente tiznado por propuestas de corte modernista:

La ficción no tiene límites y desde que fue inventado, incluso antes, el cine fue una máquina de vehicular historias sobre el modelo de la literatura moderna, la del siglo XIX (es decir, fue tomado de entrada por la ideología realista y los sobresaltos del simbolismo). (Aumont, 2016, 18)

El lugar preferencial que asume la narración en el desarrollo del cine, se debe principalmente a que provee a éste último de ciertos patrones asimilables por todo espectador, como son los componentes esenciales del relato: personajes, acciones, secuencias de hechos, nudos narrativos y desenlace. Tales parámetros extienden el espacio diegético de la novela al relato audiovisual, resultando familiar y de fácil comprensión para quien percibe una película frente a la pantalla:

La gramática que articula y que funda la estructura filmica se caracteriza por encima de todo por su accesibilidad. Legibilidad inicial de una trama organizada con claridad(...) legibilidad de género, cuyo objetivo es dar al espectador con antelación un marco de referencia estable y conocido. (Lipovetsky, 2009, 40)

Para Gilles Lipovetsky, es desde la irrupción del sonido que el cine comienza a naturalizar el relato realista heredado del modernismo, intentando plasmar, de modo cercano y certero, algunas de las múltiples facetas de la vida en escenas:

Desde la aparición del sonoro, el cine se puso a asimilar paulatinamente la exigencia del realismo. Los personajes poco a poco fueron acercándose a la vida. El ilusionismo mussoliniano, que se había complacido en dar una imagen sedante de la sociedad y una representación ideal de los individuos, cedió paso a películas que volvían a pisar la tierra: con el neorrealismo tuvimos campesinos, pescadores (...) (2007, 45)

Para la investigadora Dominique Chateau, el realismo en el cine nos abre tres dimensiones para abordar las obras filmicas, que en cualquier caso son útiles para avistar también otro tipo de películas no necesariamente de corte realista:

La controversia sobre el realismo cinematográfico, de hecho, moviliza tres perspectivas muy diferentes: la de la ontología ( de qué habla el film?), la de la semiótica ( cómo habla el film?), y la de la ideología ( qué ideas determinan el habla del film?). Un medio es un tamiz semiótico ( el de la representación para el cine) que especifica parcialmente lo que puede ser la ontología fundamental de un film: huellas de luz sobre la pantalla. (Chateau, 2010, 98-99)

Contar, relatar, crear ficciones. La imagen filmica se logra imponer como un medio familiar de transmitir historias y hacerlas visibles, transformando esta característica en un rasgo propio que jamás podría ser equiparado por otras expresiones audiovisuales:

cabe así sostener que, habiendo asumido el cine como función prioritaria el convertirse en instrumento al servicio de la ficción, se identificó desde muy pronto (y en paralelo a lo que había venido ocurriendo, al menos desde el siglo XVIII, con

la literatura) lo específico cinematográfico con su dimensión ficcional, relegándose sus otras manifestaciones por muy celebrados que hubiesen sido sus méritos artísticos (...) a posiciones marginales en el conjunto del sistema (Perez Bowie, 2008, 23)

Una de estas manifestaciones relegadas a los márgenes fue el cine de poesía, el cual, pese a sus búsquedas, ha permanecido ensombrecido y sin mayor atención. No obstante, el surgir de nuevos paradigmas que vislumbran el trabajo del cineasta hacia búsquedas más experimentales, ha permitido que en lugar de desaparecer, estos proyectos se mantengan e insistan en la realización de un cine en el que el predominio de la diégesis no es lo prioritario:

El nuevo cine produce, por volver a emplear la terminología de Umberto Eco, Obras abiertas, que se caracterizan por su ambigüedad, su indeterminación, su polivalencia, obras en movimiento que invitan al público a una intervención activa, a realizar un trabajo de apropiación por los mecanismos asociativos personales. (Lipovetsky, 2007, 46)

Junto a este tipo de expresiones distantes del modelo narrativo, y que constituyen por tanto, un alejamiento formal de los filmes clásicos, hemos de notar el surgimiento de otras temáticas que van apareciendo a la par con el desarrollo del cine y la historia. Tales temáticas empiezan a develarse en contraste al desarrollo tecnológico, científico y social que va alcanzando la sociedad occidental. De este modo “aparecen temas nuevos: la soledad, la incomunicación, el silencio, el tiempo, la pareja, la libertad, el recuerdo, la violencia, el callejeo” (Lipovetsky 2007, 47) son algunos de ellos, los que vendrán a exigir también nuevas formas de manifestación al interior de las películas.

La narración resulta un medio probado y aprobado en la elaboración audiovisual. Existen técnicas, métodos y estrategias para llevar un relato hacia la pantalla y trasladar en lo posible su argumento. Sin embargo la literatura no sólo está compuesto de historias, de relatos, de narrativas: Es esto y mucho más a la vez. El aporte de la literatura no puede cuantificarse pues, hoy en día escapan a toda estadística las obras, conceptos y modelos literarios que ya se encuentran en la red inagotable de la imagen filmica. El cine es

literatura, escritura visual, evidencia del instante, memoria del presente, posibilidad para el devenir: “(...) la literatura no es sólo una reserva de historias o una manera de contarlas, sino una manera de construir el mundo mismo en el que pueden suceder historias, encadenarse acontecimientos, desplegarse apariencias” (Rancière, 2012, 20)

Si es cierto que la novela ha venido condicionando el surgimiento del cine como señala Pere Gimferrer (2012, 89), podríamos desde nuestra posición reelaborar la premisa y afirmar que la poesía, al inmiscuirse en la audiovisualidad propia del cine, desarticula y altera los parámetros vinculados a los clásicos modelos de narración, para atreverse a experiencias que nos permiten trascender el relato y la trama. Como veremos, el poema y el mundo poético puede presentarse de diversas formas en la pantalla, pero su aparición generalmente intenta desestabilizar y proponer otros modos de entender y vislumbrar al ser humano, desprogramando y desmontando la visión normalizada de la realidad, acercándonos al esqueleto de las cosas, o al menos, induciéndonos a la reflexión sea a través de las palabras como de las imágenes.

¿Qué es el cine hoy en día? ¿Qué es la poesía? Hablar de estos conceptos en la actualidad se vuelve cada vez más complejo si consideramos la amplitud de sus manifestaciones. ¿Cuáles son sus límites? ¿Cuál es su campo de operación? Si tienen algo en común las dos artes, es que las experiencias que se desarrollan de ambos lados vienen a ensanchar su propio margen, a cuestionar sus límites y avizorar modelos que dialogan con otras esferas del arte y el conocimiento. El cine como tal, por un lado, se ha convertido en mucho más que un espacio de esparcimiento y relajo frente a la pantalla:

el cine es, en efecto, una multitud de cosas. Es el lugar al que vamos a divertirnos con un espectáculo de sombras, dispuestos a que esas sombras nos afecten con emociones más secretas de lo que llega a expresar la dócil palabra “entretenimiento” (...) El cine también es un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y en las que esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina. Y también es el concepto de un arte, es decir, una línea de reparto problemático que aísla, en el seno de las producciones de la técnica de una industria, aquellas que merecen ser consideradas como habitantes del gran reino del arte. (Rancière 2012, 14)

Desde la otra dirección, hablar de poesía en el cine es inevitablemente pensar en otro lenguaje, es estar en un lenguaje que nos traslada y nos detiene a la vez, permitiéndonos experimentar otra experiencia del tiempo. Es lograr también que las imágenes como las palabras, dejen a la vista una sensibilidad distinta, prevaleciendo la dimensión estética aunque sin descuidar el plano del contenido. En este sentido el cine de poesía es un cine que nos propone volver a pensar las palabras, volver a pensar en las situaciones y hechos, volver a pensar en nuestra realidad y nuestra rutina, en suma, es un tipo particular de cine que nos propone re-pensarnos en distintas facetas de nuestro ser. A través de los ojos del cineasta, los seres y objetos que se nos muestran vuelven a parecer novedosos, exigiendo una atención mayor y una disposición más activa por parte del espectador:

El cineasta será entonces este artesano modesto y valiente a la vez: simplemente determinado a abrir los ojos - los suyos, los del espectador- pero constatando que,



para eso, debe también tomar posición. Porque abrir los ojos exige primeramente desarmarlos, liberarlos de todo prejuicio y de todo estereotipo, para luego rearmarlos, devolverles este poder de la mirada, por lo tanto de pensamiento, que falta a nuestro consumo habitual de imágenes. (Didi-Huberman 2015, 118)

Ambas artes y sus intersecciones, constituyen un modo de expresión irreductible de decirse en otro lenguaje, siendo su particularidad expresiva el carácter indecible, oscuro e indeterminado de sus manifestaciones. Sin embargo se hace interesante notar que pese a la complejidad para observar las prácticas poético-visuales, existen desde el comienzo en el cine algunos de los rasgos ontológicos de la poesía operando en su interior. Para Tyniánov, las analogías que se derivan de esta relación son variadas y muestran que hay una tendencia natural del cine hacia cuestiones que la poesía ha practicado desde siempre, como la sinestésia de los sentidos o la estimulación del plano afectivo-emocional:

En la confrontación del espectador con el texto filmico la poesía supone un reto tanto temático como narrativo. Para algunos, como el ruso Tinianov, si hay que establecer alguna analogía entre el cine y la literatura, ésta irá destinada a la poesía, y no a la prosa. La natural inclinación del cine por la abstracción de conceptos, el estímulo de los sentidos y la provocación de sentimientos, hace que la poesía esté inscrita como un lenguaje incontestable, pero cuya decodificación supone una voluntad de dosificación por parte del autor. (Manzano, 2008, 27)

Sin embargo, estas artes no sólo tendrían en su raíz algunas similitudes, sino que compartirían además su carácter presencial e instantáneo, pues no es sino en la presencia del espectador o del lector que éstas se actualizan para manifestarse y desplegar su ser:

la ciencia del cine no difiere, en lo profundo, de la esencia de la poesía, Ni un poema ni una película son hechos prenaturales cuyos mecanismos no se puedan analizar racionalmente; pero si son hechos que solo existen en el momento mismo de producirse - en la escritura o en a filmación - o de actualizarse por sus destinatarios - por el lector o por el espectador-, y que se definen por la turbadora calidad de plasmar en forma cohesionada - al nivel que sea - una acumulación de datos instantáneos y fugaces, que sólo pueden ser retenidos, y, lo que es más, sólo pueden ser objetivados (...) si se lleva a cabo la operación de escribir o la de rodar. (Gimferrer, 2012, 144)

También hemos de considerar, aprontándonos a las experiencias que suelen transmitir, que en ambos casos -tanto el poeta como el cineasta- antes que escritores o hacedores de una realidad, son asiduos observadores y lectores, que deben avistar minuciosamente al mundo y las cosas que rodean al hombre, atendiendo a su naturaleza para captarla y luego retransmitirla. En este caso, tanto el poeta como el cineasta son medios, que se apropian de imágenes, seleccionándolas y reorganizándolas para servir las al espectador:

Le poète est lecteur de la nature et il imite par l'expressivité du langage poétique son poëin qu'il nous restitue par la puissance évocatrice du poème. ainsi, le poète (re)compose, ou plus simplement déchiffre et transmet au lecteur, par l'intermédiaire d'images riches d'un monde, l'être poétique de la Nature - à laquelle l'homme appartient sans vraiment le savoir. (Brun, 2003,29)

En este margen, las imágenes transmitidas por el cine poético se disponen frente a un espectador que si bien se detiene en la apreciación de ellas, tiene que recurrir a diversas estrategias para acercarlas y hacer de aquellas imágenes algo asimilable, pues “el lenguaje poético gratifica al espectador, pero también le exige un esfuerzo porque su actitud ha de ser menos pasiva ante el relato filmico”. (Manzano 2008, 28). Pese a la complejidad que pueda suponer este cambio de actitud, tales obras parten del supuesto que son algunas directrices inscritas en la película, más los contenidos ya presentes en el espectador, los que llevan a una aproximación a la poética de las obras. En palabras de Patrick Brun: “Le poétique est une création du spectateur à partir d'une puissance expressive du langage. il repose sur un travail de l'artiste, mais suppose l'imaginaire sensible du spectateur.” (2003, 29-30)

En cualquier modo, las relaciones múltiples y variadas que se aprecian en las creaciones originadas en este vértice interdisciplinar, nos permiten ver una historia detrás de las obras, una historia de los conceptos asociados a tales trabajos, y la búsqueda de una autentificación, elementos que irán perfilando un espacio de relaciones que continua mutando con la aparición de nuevos proyectos, y que ensancha cada vez más los límites de los géneros, exigiendo su inclusión y su lugar en el universo del audiovisual.

## 2.2 - ANTECEDENTES/ PRECEDENTES: POEMAS Y POÉTICAS EN LA PANTALLA

(...) A menudo nos encontramos enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas que sigue siendo difícil dominar, organizar y comprender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables.

Georges Didi Huberman

Si la historia de la video poesía y de la poesía en el cine ya estuviese escrita, sin lugar a dudas los proyectos filmicos desarrollados a comienzos del siglo veinte, en plena época de vanguardia, estarían en las primeras páginas. Y aunque su concepción y el modo de exponer estas prácticas híbridas entre lo poético y el cine distan en muchos aspectos de las perspectivas más actuales, su legado audiovisual, así como la teorización fuera de cámara que esbozaron sus creadores, siguen constituyendo piezas claves para escabullirse dentro de este pantanal. El valor de sus proyectos como de sus reflexiones, continúa avivando a las nuevas generaciones a aproximarse al cine y sus infinitos modos de relacionarse con la literatura, reanudando discusiones aparentemente concluidas, re-examinando su génesis y su desarrollo hasta nuestros días.

Pese a las grandes diferencias pragmáticas (los modos de elaboración y el uso de ciertas estrategias de filmación) y conceptuales (definiciones y concepciones del cine y la literatura) que pueden existir entre los autores de comienzos del XX, en la mayoría de estos casos hablamos de otro cine, o al menos de un cine distinto al que los parámetros comerciales y hollywoodenses han forjado hasta la actualidad. Hablamos de un cine que escapa a la narración convencional, de un cine que no reitera las formulas que resultan en el mercado, de un cine que en su propia búsqueda se constituye y se define.

Sigfried Kracauer por su parte, ha sintetizado algunas de las intenciones que animaban a los directores del periodo, las cuales están estrechamente vinculadas a nuestro estudio y

ponen a la vista un deseo constante por romper con los parámetros que comienzan a consolidarse en la nueva industria:

- 1) deseaban organizar cualquier material sobre el que eligieran trabajar de acuerdo con ritmos que eran producto de sus impulsos interiores, en vez de imitar esquemas procedentes de la naturaleza
- 2) deseaban inventar formas, más que registrarlas o descubrirlas
- 3) deseaban transmitir a través de sus imágenes, contenidos que fueran una proyección exterior de sus visiones y no una consecuencia de esas imágenes en sí mismas (Kracauer, 1989, 232-233)

A la fecha, se han escrito textos relevantes sobre el cine de vanguardia y poco sobre las producciones en sí que constituyen esta categoría de filmes. Bajo la etiqueta de vanguardia -que todo lo abarca- suelen aglomerarse ideas muchas veces disímiles que obedecen a distintas miradas sobre el cine y el arte, y que por tanto, expresan intereses y búsquedas de diverso alcance. En efecto, en este apartado intentaremos poner en orden algunas ideas sobre aquel cine surgido en las primeras décadas del siglo pasado, con el fin de comprender el desarrollo de aquel cine poético o de poesía y cómo se ha modificado hasta nuestros días.

En innumerables ocasiones se ha hablado del cine de vanguardia, añadiendo una serie de calificativos a sus producciones, perfilando distintos elementos como parte de su naturaleza, extendiendo rasgos y características que no resultan del todo apropiadas para referirse a estas creaciones. Si bien la época de vanguardia se ha definido recurrentemente bajo los paradigmas de experimentación y transformación, conviene no asignar a todas las manifestaciones artísticas los mismos rasgos, considerando, por ejemplo, que el desarrollo y las transformaciones heredadas de estos años se producirían de un modo independiente en la música, la novela, la poesía y el cine. Del mismo modo, la generalización y el uso extensivo del concepto de *vanguardia* puede resultar desmedido desde nuestro punto de vista, pues recordemos que durante este periodo se sucedieron una larga lista de movimientos artísticos buscando distinguirse de los otros grupos, por lo que hacer vista

gorda de sus esfuerzos por singularizarse, es reducir sus manifestaciones a algunos rasgos compartidos, obviando aquellos que los identifican y los convierten en únicos.

Desde este punto de vista, vale preguntarnos ¿es equiparable, por ejemplo, *La sangre de un poeta* de Cocteau con un *Emak Bakia*? ¿Se puede apreciar *Un perro andaluz* con los mismos criterios que un *Anemic cinema*? ¿Un *Entreáct* con *La concha y el reverendo*? A nuestro parecer se trata de obras que comparten la ruptura y beben de ese impulso creativo ocurrido en los primeros decenios del siglo XX, pero que se logran diversificar -y a la vez singularizar- en cuanto ponen en práctica su estética y hacen visible su propuesta. De ahí que nos valga repensar estos trabajos no sólo en su similitud sino también en su diferencia, y cómo desde esta divergencia se evidencia una búsqueda que será reciclada posteriormente por algunas prácticas audiovisuales contemporáneas como la video-poesía.

Las propuestas de los cineastas de vanguardia (...) constituyen las primeras manifestaciones de <<cine puro>> y evidencian el ideal de acercar el arte cinematográfico al modelo de la lengua poética con su capacidad de superar ( o anular) los nexos lógicos entre los significantes de la lengua para hacer aflorar los significados <<irracionales u ocultos >> (Pérez Bowie, 2008, 22-23)

Para establecer una primera diferenciación basándonos en los grandes movimientos del periodo, podemos identificar obras adscribibles a la corriente dadaísta y otras cercanas a la surrealista, permitiendo ver grados o variaciones, dentro de todo este universo de transformaciones que constituyeron la vanguardias de comienzos del siglo XX. Al aproximarnos ya en una mirada muy somera notamos diferencias palpables entre unos y otros filmes: tiempos, elementos, modos de filmación, colores, ritmos y técnicas que hacen de cada película una pieza única. La explotación de ciertas técnicas y el privilegio de algunas de ellas por sobre otras, serán determinantes en el resultado final de los trabajos, y dejarán a la vista estéticas y búsquedas de diverso alcance.

Algunos autores han notado, estimando los grados de distancia que tienen estos proyectos frente al cine convencional, que el surrealismo estaría más cercano en tanto no abandona del todo las convenciones espaciales y temporales, mientras el dadaísmo se distancia de

este en cuanto dejaría de lado la subordinación hacia lo narrativo y las leyes que organizan y dan continuidad al filme, hilvanando imágenes hacia otros modelos de expresión que subvierten los patrones clásicos sobre los cuales se construyen las películas, generando obras que exceden los límites del género para presentar búsquedas y fórmulas más atrevidas, que muchas veces deben cargar con el peso de la indiferencia tras la incompreensión de espectadores y críticos:

the difference between Dada and Surrealism films thus lies in their different strategies of defamiliarizing social reality. Surrealist filmmakers largely rely on conventional cinematography (narrative, optical realism, characters) as a means to draw the viewer into the reality produced by the films. The incoherent, non-narrative, illogical nature of dada films, which constantly defamiliarize the familiar world through cinematic manipulation, never let the viewer and film from the beginning, which accounts for the viewer not being deeply disturbed by these films. (Kuenzli, 1987, 10)

En una primera vertiente se hace necesario distinguir y caracterizar mínimamente las películas desarrolladas bajo una visión surrealista. En ellas podremos distinguir ciertas constantes que singularizan y condensan una visión del arte y la literatura como expresión y manifestación del inconsciente, relevando imágenes de esa otra realidad escindida del ser humano, a la que sólo el lenguaje de los sueños tiene provisoriamente acceso. Tanto la ilusión de realidad, como la mezcla permanente con el entramado de imágenes que derivan de nuestros instintos reprimidos son conjugados en estas películas que van más allá de los límites de lo real para ofrecernos visiones repletas de magia y fantasía.

Dentro de estas primeras resonancias surrealistas en el cine nos encontramos con propuestas como las de Luis Buñuel con Salvador Dalí en *Un perro Andaluz*, con *La sangre de un poeta* de Jean Cocteau o *La concha y el reverendo* de Germaine Dulac y Antonin Artaud. En ellas se pueden entrever ya una intención clara de relevar a la pantalla elementos del plano onírico, realizando un trabajo de las imágenes desde el plano del inconsciente, bajo el uso de recursos y objetos simbólicos, como de figuras y formas que suelen ser motivos comunes en la ensoñación. Tras la cámara se busca visibilizar la mirada

de una realidad onírica, en ocasiones confusa, pero que entrega pistas para generar un relato o una narración más menos comprensible por parte del espectador.

En este tipo de películas resulta interesante la convivencia entre las imágenes y acciones surrealistas que llevan a cabo los personajes, con las imágenes que percibimos en nuestra realidad, creando una atmósfera donde se mezclan ambas posibilidades, anulando por momentos la sensación de fantasía que pudiera producir una imagen bajo el efecto difuminado en los bordes de la pantalla, jugando con la idea de la ensoñación y la visión onírica.

Desde otro espacio podríamos ubicar aquellas obras realizadas por Fernand Leger, Marcel Duchamp, Man Ray, Rene Clair, entre otros, que se han caracterizado por romper toda posible lectura lineal y transparente para generar nuevas modalidades de apreciación y de inscripción en la pantalla. Se trata de obras afiliadas a una corriente dadaísta, principalmente debido a que son obras que desautomatizan nuestra expresión e indagan en la experimentación con la audiencia, revistiéndose de otras lógicas que no siempre se dejan apresar por el observador. Para algunos autores, las propuestas más interesantes del cine de vanguardia estarían relacionadas con esta posición radical desde la cual se inscriben las obras dadaístas, las cuales se presentan como fenómenos radicalmente distintos a las películas convencionales, tanto por la ruptura en la cadena de reproducción como por los elementos que incorporan en su confección:

tres filmes condensan, concentran, la esencia de la vanguardia en el cine: *le retour à la raison*(1923) de Man Ray, *Entreacto* (1924), de René Clair y *Le Ballet mécanique* (1924), de fernand Leger. Los tres exceden la categoría de filme en todos los niveles: no son concebidos ni proyectados en los marcos institucionales del cine (sala, ticket, session, etc.), no respetan el objeto-filme ( película sometida a procedimientos reglamentados de exposición y de copias, de ensamblado, etc.) ni la institución de la representación en el cine ( impresión de realidad, efecto de movimiento) ni sus modalidades textuales (fragmentación subsumida en la unidad-continuidad del conjunto), no son fijos en cuanto a su duración, formato, velocidad ni montaje (...) (Albera, 2009, 96)

A estas rupturas con la cadena de (re)producción, pueden sumarse también las rupturas del horizonte de expectativas que estos proyectos generan, distanciando al espectador y sumergiéndolo en una serie de cuestionamientos frente a la exposición que discurre frente a sus ojos. Es esta distancia frente al espectador la que promueve finalmente un interés hacia las obras, su complejidad misma es la que convoca, su lejanía la que incentiva el acercamiento.

A diferencia de las propuestas de corte surrealista, en donde se pueden hallar indicios y algunos parámetros que permiten configurar una trama, en los proyectos audiovisuales de los dadaístas la diégesis no constituye un espacio relevante, pues los parámetros de tiempo y secuencialidad se ven desplazados frente a estéticas experimentales. Los juegos con la cámara y su movimiento, la incorporación del sonido, el ritmo y las innumerables intervenciones que sus creadores añaden, son algunos de sus rasgos más reiterados a la hora de referirnos a su composición.

Sin embargo ¿cómo se manifiesta la poesía en estos proyectos vanguardistas? Una primera respuesta nos permitiría afirmar que, tanto en las búsquedas surrealistas como dadaístas, se condensa una visión poética en su interior, la cual sin llegar a ser explícita se adentra en todas las producciones. En la mayoría de los casos, nos encontramos frente a obras que obedecen a una poética, en sentido amplio, pero que no necesariamente dejan traslucir dicha poética de modo evidente, sino que más bien la integran dentro del trabajo con las imágenes.

En el caso dadaísta la poesía surge desde una visión innegable de la sorpresa, de lo inesperado, de lo provocativo. Sus proyectos son intentos constantes por constituir un desajuste ante el espectador que espera una película y una trama correctamente elaborada. En las obras surrealistas, si bien no está presente este ímpetu por deconstruir la experiencia pasiva y cómoda del espectador, si se percibe un interés por ahondar en lo poético desde el punto de vista de la sensabilidad, apelando al sujeto, su mundo interior y su realidad mental. Poético es aquí todo aquello que trasngreda nuestras leyes de la realidad y nos



permitan avistar un más allá - entre los sueños, en el inconsciente- que nos deje desnudar nuestra visión del mundo.

Los caminos de ambos movimientos de vanguardia serán, como se ha visto, completamente diferentes, ahondando en distintos polos, trabajando los significantes de modo particular en cada caso, ofreciendo proyectos que se leen o aprecian desde distintos marcos conceptuales. Sin embargo se trataría tanto en el caso de los surrealistas como de los dadaístas, de aproximar una experiencia poética a la pantalla, hacerla visible, con los límites y posibilidades que conlleva, considerando las restricciones que desde la cámara se imponen como también sus enormes oportunidades por descubrir y recorrer.

El caso de Jean Cocteau con *La sangre de un poeta* es un ejemplo claro de las ventajas que ofrece el cine para plantear las propuestas surrealistas. La mezcla permanente de lo mágico e inaudito se reúnen dentro de una trama que aun conserva una secuencia temporal de las acciones, pese a las rupturas y las distancias que pueda establecer en términos de verosimilitud con la realidad.



\* A la izquierda, portada de la película; En la derecha, una de las escenas del filme.

Se trata de una puesta en escena en la cual Cocteau deja en manifiesto su imaginario sobre la vida y el mundo interior del poeta, a través de imágenes de claro tinte surreal, apoderándose de una estética rupturista para los años 30, de gran espectáculo visual y con efectos que para entonces resultan adelantados y de gran ingenio.

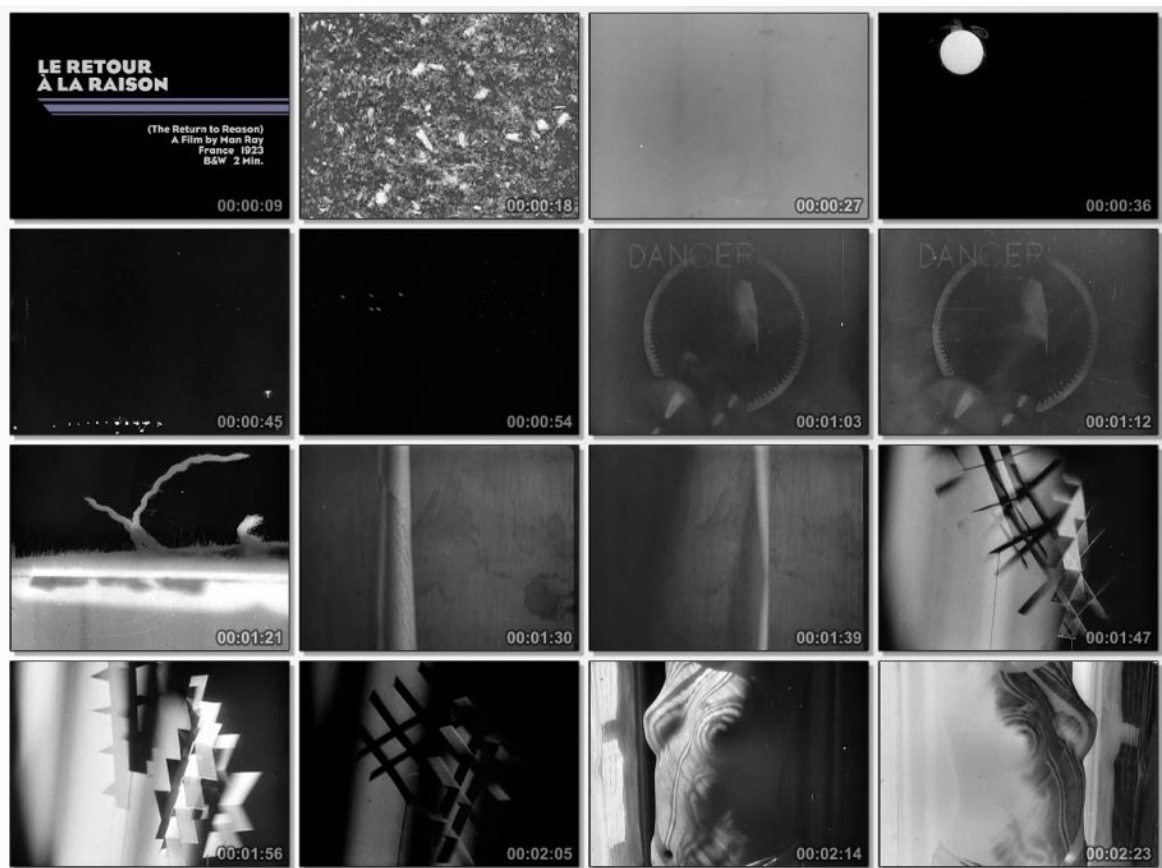
La escasa presencia de diálogos, el uso de la música como (dis)continuidad, de objetos desnaturalizados de su función cotidiana, se cruzan en una puesta escenográfica que sirve de universo para las acciones, y aportan en la creación de una atmósfera ideal, donde el poeta divaga entre sus miedos y preocupaciones, transparentando y visibilizando su relación con la muerte y con la palabra, temas íntimamente ligados a la obra del autor.



\*Escenas de la película *La sangre de un poeta* (1932) de Jean Cocteau

En el caso de *La sangre de un poeta*, la actuación evidentemente expresiva es constantemente empalmada a la música y los sonidos, articulando un laberinto de imágenes que aventuran ideas sobre las profundidades de una de las figuras más enigmáticas y problemáticas de abordar en términos conceptuales como es el poeta. Por otra parte, la mezcla de técnicas aparentemente sencillas como el *stop-motion* y el uso del montaje, traslucen la creatividad del director en busca de distintas posibilidades en la pantalla, produciendo momentos de gran intensidad y fascinación para el espectador.

En contraste al filme de Cocteau, un film como *Le retour a la raison* de Man Ray o *Rhythmus 21* de Hans Richter supone una búsqueda mucho más distante de los parámetros convencionales del cine. La completa disposición del director para valerse de otros principios en la confección de sus obras, alteran de inmediato las expectativas de cualquier empresa desentrañadora, capturando la atención por medio del extrañamiento. La mecánica que guía su confección dista de los parámetros que comúnmente acepta el cine, difuminando o extirpando al personaje, rompiendo su construcción temporal y la secuencialidad, transformando las relaciones de forma y fondo, complejizando su exposición ante el público.



\* Fotogramas de *Le retour a la raison* (1923) de Man Ray

En ambos trabajos mencionados, tanto Man Ray como Richter acuden a diversas materialidades para su expresión en la pantalla, hacen uso de múltiples velocidades y

tiempos, configurando a través de montajes y sobreimpresiones distintos juegos figurales, componiendo a partir de líneas, trazos y figuras simples una película que nos exige explorar otras cualidades de la imagen en movimiento y aventurar otro tipo de hipótesis distantes de aquellas que extendemos a las películas convencionales.

En este caso, es la experiencia misma del filme Dadá la que nos lleva en un discurrir de sensaciones que antes de razonar, solicita nuestra atención sensorial y disposición para el goce incomprendido e instantáneo que la película propicia.

Sin embargo, se hace necesario preguntarse ¿qué nos queda después de ver un film de esta categoría, alejado de los parámetros usuales y con una complejidad mayor a la hora de dar cuenta de la experiencia acontecida? ¿En qué posición, y bajo que parámetros es posible ubicarlos?

Para los dadaístas, el futuro y la posteridad de sus obras no constituyeron jamás un interés inmediato. En su lugar, cada obra y cada creación aspira a la desarticulación de la lógica racional que usamos a diario. Cada película es un intento por desprogramar nuestra mirada de las cosas, una búsqueda por sublevar ideas ocultas y avizorar nuevas formas de expresión. Interesante es también el apunte sobre las “máquinas de palabras” que estas películas generan, al jugar con las formas del lenguaje en la pantalla bajo distintos procedimientos visuales:

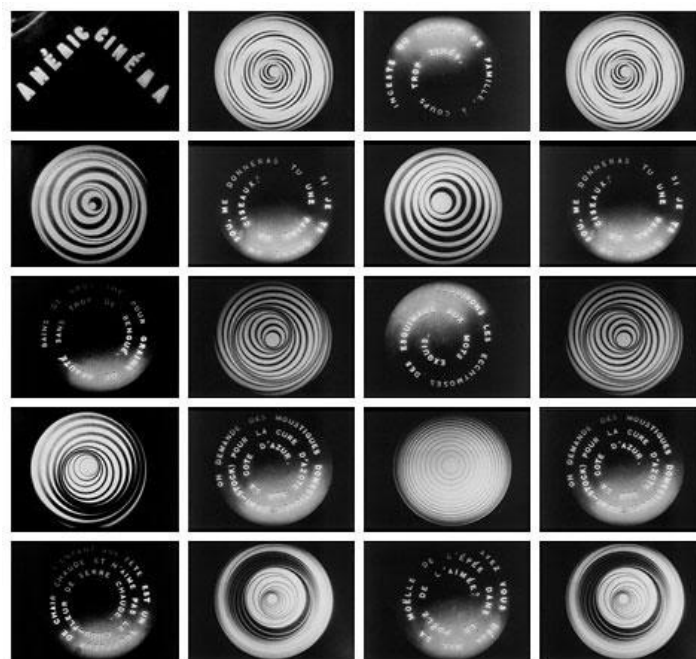
The dada machine is not so much a metaphoric machine, as it is a metonymic machine which solicits the imaginary participation by an act of displacement, requiring the viewer to look and think in several dimension at once. Secondly, as the examples from Duchamp, Man Ray, and Picabia make apparent, dada machines are word machines, they explicitly semiotize the relations that exist between the parts. (Kuenzli, 1987, 25)

Es de notar que en ambos casos, tanto en los intentos dadaístas como los surrealistas, insistirán, cada uno por su vía, en la generación de nuevos contenidos y significados, pero también en otras formas de experimentar las sensaciones procesadas por el ojo y el oído,

desarticulando las normas habituales que se consideran al mirar una película, afectando en distintos planos la experiencia del espectador/creador. De ahí que muchos autores señalen la exploración sinestésica y a nivel de los sentidos que promueven los filmes en quien las observa:

(...) desde Benjamin y McLuhan se considera como idea básica estético-medial que las formas mediales de percepción creadas por el ser humano repercuten en la capacidad natural, la sensibilidad y el idioma corporal del ser humano. Así cobra más importancia la pregunta de cómo las nuevas formas de percepción acogen, transforman o reestructuran residuos antropológicos. En este sentido, son instructivos los experimentos intermediales de los surrealistas. Se trata de experimentos que intentan explorar, arriesgar y supervisar de nuevo los límites de ver, oír y sentir, sobre todo en cuanto a las rupturas de las tradiciones y convenciones culturales, sociales y artísticas. (Mechthild, 2005, 99)

De este modo, ambos movimientos arriesgaron una temprana transgresión cinematográfica, superando los parámetros establecidos y proponiendo modos diferentes de utilizar la cámara. En los capítulos siguientes observaremos qué elementos han sobrevivido a través del tiempo y han llegado hasta las obras audiovisuales chilenas, principalmente a través de obras que ponen en diálogo el área de la poesía con el cine.



\* Fotogramas de *Anémic Cinema* (1926) de Marcel Duchamp

Recorrer las distintas obras audiovisuales relacionadas con los poetas y poéticas surgidas en Chile nos obliga a considerar como supuesto inicial que estas manifestaciones de video-poesía y de cine poético se vienen dando desde hace algunos años, y que tales manifestaciones han experimentado un proceso de mutación desde su aparición hasta nuestros días, el cual continúa expandiéndose en la actualidad, ensanchando sus propios márgenes.

Este proceso de mutación por cierto, se encontraría atravesado por otras transformaciones del país, que afectan directa e indirectamente el desarrollo de las artes cinematográficas y los proyectos poético-audiovisuales. En este apartado sólo señalaremos tres, siendo que existen muchas más variables que condicionan la aparición de las poéticas de pantalla. Una de ellas corresponde al cambio político-social que experimenta Chile durante el Golpe de Estado vivido entre las décadas del 70 y 80. Dicha situación no sólo desarticulará la posibilidad de tender puentes y lazos creativos entre los nacientes institutos, facultades y talleres de cine de entonces, sino que boicotará la posibilidad de crear entonces un auténtico cine nacional, suspendiendo esos anhelos hasta años posteriores, en donde la violencia, la represión y la censura no intervengan de modo tan decisivo en la creación artística.

Una segunda transformación que nos parece pertinente considerar entre otros de los factores que repercuten en la producción poético-audiovisual, es el desarrollo y la implementación tecnológica del país por aquellos años. Atendiendo a la cronología, es recién al finalizar los años noventa que se verán fuera de la elite nacional una serie de artículos tecnológicos, aparatos de grabación y reproducción, junto a otros sistemas digitales que antes no estaban disponibles en el mercado para el público corriente.

Esta democratización en el acceso a los medios técnicos será relevante desde finales de 1990 en adelante, donde buena parte de las producciones recaen en particulares y no en grandes compañías cinematográficas, masificándose el uso de cámaras no profesionales y

registros con aparatos analógicos -e incluso telefónicos- que se extenderá desde entonces hasta hoy en día.

Un tercer punto que quisiéramos notar, es la celebratoria entrega de premios nóbeles a dos poetas nacionales -Pablo Neruda y Gabriela Mistral-, produciendo con ello un (in)cierto orgullo hacia nuestros cultores poéticos, el cual luego se expande parcialmente a otros autores, debido a la suma de reconocimientos internacionales y locales, como a la propagación crítica y académica de sus obras. Dichos galardones posicionan a Chile entre las naciones con más proyección poética de Hispanoamérica, generando variadas estrategias para instalar algunas de las grandes figuras literarias en el imaginario patrio e internacional.

Pese a que pueda sonar totalmente cliché - y en parte lo es- , Chile es uno de los países que más poetas ha visto desarrollarse en Latinoamérica. La fertilidad de la tierra, la posición geográfica, el clima y una sensibilidad única desarrollada del otro lado de la cordillera, son algunas de las muchas excusas para intentar dar cuenta de una situación que sería absurdo buscarle explicación. Lo cierto es que el crecimiento y la expansión de los poetas tanto dentro como fuera del país y el continente, ha generado un sinnúmero de objetos y elementos que promueven el imaginario literario en distintas escalas: desde la impresión de libros y antologías, la creación de obras plásticas inspiradas en poetas/poéticas, los afiches y lienzos de las lecturas, camisetas y artículos de vestir, revistas, fanzines, los registros de videos y las performances en vivo, la grabación de audio, películas, documentales, entrevistas, entre tantos otros.

De todos ellos, el cine y el audiovisual poseen una posición privilegiada en la difusión del imaginario poético, pues el hecho de trabajar simultáneamente con el sonido y la imagen, llegando a una gran cantidad de público por medio de diversas plataformas, abre al mundo las expresiones de la literatura local, y muestra, tanto a través de la presencia viva de los autores como de su semblanza por medio de otras voces, distintos matices de la riqueza literaria de la nación.

No obstante, debemos reparar en que el cine no sólo será un medio del cual los poetas aprovecharán innumerables técnicas y motivos, sino también un espacio de promoción tanto para exaltar a las figuras canónicas de la tradición literaria como a las nuevas proezas de la poesía. Sus potencialidades permiten acaparar públicos disímiles y difundir simultáneamente, en distintos idiomas y espacios geográficos, la vida y obra de los más reconocidos poetas.

En este sentido, se vuelve pertinente considerar el cine como un espacio propicio para la propagación ideológica de intereses, gustos y figuras, pues como señala Jacques Rancière en *Las distancias del cine*, “El cine también es un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y en las que esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina” (2012, 14).

Los primeros atisbos cercanos a los film poéticos y al biopic de poeta, comenzarán llevando hasta la pantalla a figuras de clara proyección y reconocimiento; hablamos en este caso de Pablo Neruda y Nicanor Parra, ambos poetas hoy reconocidos mundialmente, pero que durante la década del 60 y 70, no gozaban de la misma resonancia internacional. Anteriores a estos registros pueden hallarse algunos otros, como por ejemplo *El circo más pequeño del mundo* (Ivens, 1963), filmado en Valparaíso con la colaboración del poeta Jacques Prevert, *Érase una vez* (Chaskel y Ríos, 1965), animación basada en la historia de un poeta, por nombrar algunos.

Es de notar que tanto en el cine-poético como en los video-poemas que iremos analizando, la poesía se manifiesta en formas diferentes. Pese a que en ambos medios prima lo audiovisual, existen diferencias importantes entre ellos, como la duración temporal, y los medios que utiliza cada uno para intentar llegar a provocar en el espectador ese sentimiento poético. El video-poema está de principio a fin trabajando en la búsqueda de esa conexión poética, mientras que las películas poéticas tienen sólo momentos que logran alcanzar esta dimensión. En la película lo poético surge desde una forma particular de narrar, de mostrar y hacer ver, mientras el video-poema expone el poema en la pantalla como si fuese una totalidad cuya única misión es la de transmitir el poema mediante las imágenes y el sonido.



Estas y otras disgresiones serán más evidentes una vez que logremos perfilar cada uno de los formatos y los ejemplos que hemos escogido para ello.

Para comenzar nuestro recorrido, veremos en primer lugar una de las voces que ha sido más difundida en las pantallas como fuera de ellas, y que es un nombre indispensable si se habla de poesía en el delgado país del sur de América: hablamos claramente del indiscutible Pablo Neruda.

### 3.1 - PANORÁMICA TEMPORAL DEL POEMA Y EL POETA EN LA PANTALLA

*Yo soy Pablo Neruda* (Mantell, 1967) muestra el recorrido del vate por Santiago e Isla Negra, presentándolo en una faceta cercana y cotidiana. El recorrido es conducido por un narrador en tercera persona, y el relato es entretejido por poemas declamados por la voz del poeta. Si bien la película no es una propuesta arriesgada en términos de formato, es una pieza que logra materializar visualmente aquella poética sobre las cosas que exploró incansablemente Neruda, trazando los primeros intentos por visualizar y sonorizar algunos de sus difundidos poemas.

La perspectiva que adopta el documental, está prevalentemente conducida por un narrador de perspectiva objetivista, asentando su carácter explicativo y didáctico. Las imágenes que se presentan también seguirán dicha lógica, operando supeditadas al discurso verbal. Pese a ello, si contemplamos los factores técnicos de producción como las condiciones sociales de la época, la fórmula empleada por el director resulta útil pensado en un público amplio, de gran diversidad étnica y con distinto nivel sociocultural como es el que cotidianamente accede a la oferta televisiva.

En el año 1972, se estrenaría la que hasta el día de hoy es una película perdida de Raúl Ruiz. Se trata de *Poesía popular, la teoría y la práctica* (Ruiz-Sarmiento, 1972) co-dirigida junto a Valeria Sarmiento. La sinopsis del filme añadida en [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl) y en otros portales sobre cine, es recogida desde el *Itinerario del cine Documental Chileno 1900-1990*, realizado por Alicia Vega, en donde se añade una sucinta descripción respecto a las temáticas que son abordadas en el registro:

Se muestran dos acciones paralelas. Por una parte, está una experta en poesía popular, que desde el Conservatorio expone teóricamente las características de tal arte. Por otro, desde un barrio humilde, un poeta popular escribe en un muro mientras llueve, luego remarca las letras con un cuchillo, para que la lluvia no borre el poema. Se habla de la realidad de los poetas populares, analfabetos muchos y maestros de la improvisación. Película perdida. (Vega, 2006)

Años más tarde verá la luz *Cachureo* (Cahn, 1977), título escogido para el documental sobre el antipoeta Nicanor Parra. Al igual que el *Yo soy Pablo Neruda*, se trata de una propuesta de corte documental en blanco y negro, donde la calidad de las imágenes no es todavía óptima y la propuesta no corre demasiados riesgos, oscilando entre las imágenes del poeta frente a la cámara y otras inserto en el diario vivir y compartir con la gente. Confluyen en el documental distintos episodios donde el poeta es presentado leyendo ante el público, en la soledad de su espacio íntimo, compartiendo y discutiendo con otras personalidades de la época, ensamblando distintas virtualidades de su personalidad en las imágenes.

La voz del poeta y sus poemas leídos en sitios públicos, aproxima a la obra de un autor que desde el comienzo impugnó las formas tradicionales del arte lírico, posicionando el habla popular como una opción tangible de acceder a la poesía. Resulta interesante notar también que, durante el documental, el poeta se dispone conscientemente frente a la cámara para el registro, alternando estas grabaciones del yo con diversos materiales de archivo que se aglomeran en el filme.

Entre los temas sobre los que el antipoeta reflexiona, se encuentra el carácter irónico de su obra, el origen en su poesía en las poéticas cortesanas del medioevo, su relación con el lenguaje coloquial tan desvalorado y sus temas más reiterados. Así mismo, el director hilvanará tanto episodios explicativos, lecturas de poemas y breves *gags* que darán conexión a los momentos (espacios y tiempos) mostrados.

En ambos casos vistos, se presentan un buen número de poemas de los autores, lo que resulta interesante para nuestro acercamiento hacia la visualización del poema en las películas. Si bien no hay intentos riesgosos por llevarlos a la pantalla, ni se perciben acercamientos originales por visibilizarlos, la generosa presencia de poemas en ambos documentales, posiblemente se encuentre vinculado con el interés de promocionar y hacer patente al público general sus creaciones líricas.

### 3.2 - Poesía en la televisión y el cine. Difusión y expansión de la imagen

Al tipo de obras audiovisuales señaladas anteriormente, se sumarán varias propuestas del mismo carácter, las cuales pese a sus distanciamientos, no dejan de asociarse preferentemente con el formato documental. Sin embargo, la amplitud de la oferta televisiva, y con ello la competitividad del medio, irá potenciando el desarrollo de nuevos espacios televisados, en los que se abogue por los distintos públicos e intereses.

Desde este nicho propiciado por la televisión veremos cómo surgen proyectos que serán de gran utilidad para adentrarse en el imaginario tanto de poetas y artistas, como de diversas personalidades de la cultura. Serán entonces series y programas de conversación, entrevistas televisadas, animaciones, recreaciones ficcionales, paneles y otros formatos los que paulatinamente irán tendiendo puentes de contacto entre la poesía, los poetas, la televisión y la industria audiovisual.

Algunos de los proyectos audiovisuales que se estrenarán en la década del 90, volverán a centrar su atención en Neruda, como el caso de *Farewell, isla negra* (Garrido, 1990), *Neruda déjame cantar por ti* (Egaña, 1997) y *Neruda, todo el amor* (Agüero, 1998). También se estrenarían durante esta década un documental sobre Gabriela Mistral, *El ojo limpio* (Meneses 1995) y dos interesantes programas de televisión, como son *El Show de los libros* (Skarmeta, 1993) y *La belleza de pensar* (Warken, 1995)

Si bien estos últimos dos espacios vienen a posicionarse bajo el formato de la entrevista y el diálogo por sobre la documentación bibliográfica, sus propuestas permitirán al público nacional aproximarse a autores no sólo del ámbito literario, sino también artístico y cultural, quienes escasamente tienen cabida para presentar y exponer su trabajo en los medios de comunicación.

Ambos espacios pese a presentar discontinuidades y cortes durante sus años de transmisiones, tras sufrir distintos cambios de casas televisivas y horarios, lograron mantenerse en pantalla, ofreciendo un panorama cultural que ningún otro programa ha

logrado equiparar. *El Show de los libros* con más de 10 años de transmisión (1992-2002) se enfocó específicamente en el mundo de la literatura, aproximándola al espectador cotidiano de televisión, llevando dramatizaciones, conversaciones y las novedades editoriales en un lenguaje ameno, de fácil digestión para el espectador.

*La belleza de pensar* por su parte, en un formato más estricto (sala oscura, libros y otros materiales sobre la mesa que une-separa al entrevistador del entrevistado) tiene entre sus méritos cientos de entrevistados del mundo de la cultura y de la literatura de todo el mundo, ofreciendo un acercamiento profundo (una hora de programa) de las principales ideas que mueven a las personalidades que asisten. Las conversaciones, el cruce y el diálogo de los textos que están sobre la mesa -como aquellos que devienen en la comunicación- se convierte en un registro inmediato tras ser captado por la cámara, transformándose en archivo audiovisual. Tales trabajos ya están siendo relevantes para entender el contexto desde la voz, para comprender el pensamiento - desde una mirada íntima y espontánea- que dio origen a la obra y los diversos puntos de vista sobre la sociedad y la realidad.

Desde finales de la década del 90 hasta el 2010, las películas que tratan sobre poetas tienen su etapa de mayor fervor, alcanzando un gran número de trabajos que constituyen el grueso del corpus de esta exploración. La mayoría reubica figuras no del todo canonizadas, por medio de trabajos donde aun dominan los formatos documental y ficcional. Estas tendencias irán lentamente abriéndose hacia exploraciones de carácter más experimental, asumiendo otros modos de elaboración de la experiencia audiovisual.

Durante esta época ocurren dos situaciones complementarias que revelarán un incremento de estas obras. Por un lado, se alza una camada de trabajos que apuntalan al género lírico, insistiendo en distintas vías: películas sobre poetas, documentales sobre grupos literarios, series sobre grandes escritores, experimentaciones poético visuales -por destacar algunas- son las más difundidas. Entre estos trabajos podemos incluir *Topología de un pobre roto* sobre el poeta Rodrigo Lira (Dinamarca, 2000), *Desesperado, Furioso* sobre Armando Uribe (Guzmán 2004), *Archivo Zonaglo* sobre la obra plástica del poeta Gonzalo Millán

(Aguirre, 2008), *Reflejos elementales* sobre David Rossemman-Taub (Moreno, 2008), *La colorina* (Guzzoni, 2008), basado en vida y obra de la poeta Stella Díaz Varín, *Señales de Ruta* (Díaz, 2010) sobre el poeta Juan Luis Martínez, *Pablo de Rokha o el amigo piedra* (Meza, 2010), *Locas Mujeres* (Wood, 2010) sobre Gabriela Mistral, entre otras cuantas de las que se tiene registro.

Por otro lado, debemos sumar a estos nuevos aires desde el cine hacia la poesía, el rol que cumplen las redes digitales, y el espacio de internet como un universo donde confluyen intereses y creaciones promovidas bajo un código compartido de difusión y circulación. Se trata entonces de la poesía y todas sus arremetidas en la nueva era digital, la de las redes sociales, la de la cámara digital, la de software de video y la de las mil posibilidades de invención tecnológica y virtual.

### 3.3 - Poesía en la red: Experimentación e hibridación

A la vertiente documental que se extendió con mayor firmeza durante el último periodo, explorando tentativas nuevas respecto a sus precedentes (abordando grupos literarios, arquitectura y ciudad ligada a ciertos autores, poemas y recillas literarias entre otros temas, introduciendo giros y mayor experimentación que en las producciones precedentes), deben añadirse las plataformas surgidas desde internet, que dejan a la vista una masiva presencia de archivos audiovisuales de muy distinta naturaleza y procedencia, y que establecen un diálogo con la poesía del país.

Junto a estos archivos - de carácter documental, ficcional, entrevistas, series- también se hallan gran variedad de registros audiovisuales, *performances* y otras instancias poéticas no del todo identificadas y que resultan difíciles de esquematizar. Entre estas últimas están los videos que muestran la apropiación singular de registros poéticos -con fines estéticos, recreativos o experimentales- por parte de subjetividades, en contextos individuales o grupales, generando materiales que dialogan con la poesía por medio de la videograbación autónoma. En este caso, se trata de desconocidos que suben sus archivos de video, en los cuales graban una lectura de un poema o intentan una puesta en escena performática, sin mayor pretensión ni interés que compartirlo y dejarlo a discreción de los comentarios del espectador.

Entre estos últimos se puede apreciar que son distintas subjetividades (no declarados artistas ni directores) los que hacen uso de la poesía para generar videos de diverso uso y alcance: desde una declaración amorosa a una lectura dramatizada, desde un ejercicio de fonación a una reflexión profunda del contenido del poema. Desde una pedagógica declamación hasta un desvarío sobre una obra poética en particular. Los casos son infinitos y demuestran que, lejos de alejarse, el poema forma parte de la red digital y es objeto de uso en diversas prácticas en nuestra época, expandiendo su campo más allá de las fronteras del papel y sus métodos de lectura, re-inventando otros modos de entender las relaciones de la literatura con las tecnologías contemporáneas.

3 - TRES VÍAS Y UN MODELO DE ESTUDIO:  
POESÍA CHILENA EN LA PANTALLA



## TRES VÍAS Y UN MODELO DE ESTUDIO:

Estudiar las propuestas de cine y video que se han producido en Chile en torno a sus poetas es también estudiar como la poesía ingresa en el audiovisual, dentro de un microsistema literario complejo y en permanente movimiento. Estudiar cómo el poeta es visto, y cómo su obra, generalmente desarrollada por medio de la palabra escrita, es llevada a otro plano - para algunos irreconciliable- como es el de la imagen, es interesarse en la proyección y la vigencia que tiene en los sistemas simbólicos complejos -como el cine- la figura del poeta y su legado, acercándonos al imaginario social y cultural que ha venido esculpiendo el séptimo arte.

Acceder a estos videos, sin ver más allá de ellos lo que los une o los distancia, sin apreciar los lazos que acercan o alejan a cada obra del resto, sin apreciar las recurrencias técnicas y estilísticas, sin reflexionar sobre las figuras y voces convocadas en cada uno, arrojaría un panorama ilusorio, pues sólo nos podría develar partículas de una atmósfera mucho mayor, como la que sombríamente ata la literatura y el cine.

En este apartado se estudiarán los proyectos audiovisuales bajo tres lineamientos generales, que según nuestro punto de vista, delatan las zonas donde la figura del poeta como su obra han encontrado mayor cobijo. Se trata de tres áreas de exploración que nos servirán para ver cómo tanto los poemas como la figura del poeta van siendo abordadas y reelaboradas de diversos modos de acuerdo a los patrones genéricos que dominan y los riesgos que asume el director de la obra.

Entre estas directrices que servirán para englobar las obras audiovisuales desarrolladas tanto sobre el poeta como sobre las distintas poéticas surgidas en el país, señalaremos como primera vía el formato documental, entendido en su especificidad, es decir, como documental *de poeta*. Válganos esta salvedad para singularizar tales obras, pues a nuestro entender, la figura del poeta entraña inevitables distancias respecto a otras figuras artísticas, políticas o dignas de documentar, lo que condiciona también la producción de tales creaciones. Un narrador puede hablar del mundo de sus novelas, un cineasta de los

mundos imaginarios que crea en sus películas, pero ¿y el poeta? ¿Puede escapar de su condición? Desde nuestra mirada, el poeta habita en una realidad irrenunciable, que es desde la cual escribe y desarrolla su obra. Sus temores, sus alegrías, sus éxitos y fracasos, sus miedos, sus ideas y su historia, son todo material para el poema. No hay un límite: hablar tanto de la poesía como del poeta es acercarse a una visión irreductible e insustituible de la realidad.

Una segunda vía que buscaremos profundizar, estará dedicado a las películas de ficción que contemplan al poeta o su poética. En este caso nos deslizaremos hacia trabajos cinematográficos que han considerado en su elaboración tanto a importantes figuras poéticas del país, como otros que se han servido de poemas y poéticas para su construcción. En este caso, más que la imagen misma del poeta, se vuelve interesante que estatuto se le asigna al mundo poético en la ficción, qué usos tiene el poema y el poeta en su representación audiovisual y su presencia en el panorama filmico.

Como tercera vía, hemos decidido involucrar un formato mucho más reciente y escurridizo que los anteriores, como lo es el Videopoema. A través de esta vía haremos frente a una serie de proyectos que suelen ser complejos de categorizar, pues sus obras muchas veces se han distanciado radicalmente de otros formatos y su exposición suele estar mediada por plataformas de internet, festivales y blogs personales. En este caso las preguntas sobre cómo es visibilizado el poema ante nuestra vista, qué estrategias se utilizan en la adecuación a la pantalla y con qué otros formatos dialogan estas prácticas, servirán de guía para estudiar tales manifestaciones.

Pese a que no lo consideramos explícitamente como uno de los lineamientos a seguir, consignaremos en un cuarto punto entre paréntesis para algunos espacios donde el mundo poético ha manteniendo una intermitente presencia. Observaremos entonces otros tipos de videos presentes en internet, que poseen una conexión con el mundo poético, para luego mirar algunos de los programas de televisión que se han dedicado develar tanto obras como personalidades.

Será entonces, a través del *documental (auto) biográfico de poeta, la ficción sobre poetas y poéticas, el videopoema* y la cuarta dimensión que acabamos de acotar anteriormente, como podremos aproximarnos hacia una mirada aún parcial, pero transversal de algunas obras y espacios donde la figura del poeta se desplaza, deteniéndonos en los múltiples polos que la imagen devuelve tanto del poema como de su hacedor, tanteando parte de las constantes que asumen los proyectos audiovisuales dedicados a explorar las dimensiones de lo poético.

## Tres vías y un modelo de estudio: Poesía Chilena en la Pantalla

### Poetas & Poéticas en el audiovisual

#### I - Documental poético

- 1) Yo soy Pablo Neruda ( Mantell, 1967)
- 2) Cachureo (Cahn, 1977)
- 3) Nostalgias del Far West (Carrasco et al. ,2007)
- 4) La colorina (Guzzonni y Giesen, 2008)
- 5) Señales de ruta ( Díaz, 2010)
- 6) Topología de un pobre topo (Dinamarca, 2000 )
- 7) Veneno de Escorpión azul ( C. Albert et al. , 2001)
- 8) Pablo de Rokha o el amigo piedra (Meza, 2010)

#### II - Ficciones sobre biografías de poetas o poéticas

- 1) Reflejos elementales (Moreno, 2008)
- 2) Violeta se fue a los cielos ( Wood, 2011)
- 3) Pre-Apocalipsis (2010, Goncalves)
- 4) Poesía sin fin ( Jodorowsky, 2016)
- 5) Neruda (Larraín, 2016)

#### III - Videopoemas

- 1) Saavedra (2009)
- 6) Disidente: Madrid/ Uribe (derejo, 2012)
- 7) La desaparición de una familia (Diaz,2010/ derejo,2012)
- 8) Orquesta de poetas: Declaración de principios (OdP, 2015)

3.1

DOCUMENTAL AUTO/BIOGRÁFICO DE POETA

## Documental auto/biográfico de poeta

*Yo soy Pablo Neruda* (1967) *Cachureo* (1977)- *Topología* (2000)- *La colorina* (2008) - *Pablo de Rokha o el amigo piedra* (2010) — *Nostalgias del far west* (2007) - *Señales de ruta* (2010) - *Veneno de escorpión azul* ( 2013 )

Cuando la cámara enfoca la figura sombría del poeta con el fin de ahondar en su condición, intentando captar el hacer diario del ser de carne y hueso que habita tras los poemas, transluciendo el cotidiano -y particular- mundo donde brotan sus gestos y se extiende su ser, es cuando la imagen realza su carácter testimonial y documenta, siendo rastro y evidencia del pasado.

Documentar la vida de un escritor resulta intrigante dado que su oficio es casi fantasmal, tangible para un otro sólo en la medida en que se materializa en obra, lo que ocurre generalmente por medio de la publicación de libros. En nuestra abstracción más elemental, nos figuramos su oficio a través de un personaje inserto en un mundo de páginas e imaginación, un escritorio, luz, bolígrafos o plumas y libros desparramados por la habitación -para terminar de construir el retrato romántico del poeta-. Su imagen asociada generalmente al de un ser distraído, absorto en un libro o en la meditación de alguna cosa en apariencia irrelevante, en ocasiones cercano al loco o al profeta, se ha ido actualizando de este imaginario arcaico que mantenemos, aterrizando y revistiendo de otros matices la vida y el trabajo de quien se dedica a la escritura poética. Las imágenes documentales en cierto sentido colaboran en ello, desestructurando la visión retrógrada que mantenemos y ofreciéndonos modelos más actuales que amplían nuestra comprensión y derogan poco a poco nuestros estereotipos previos.

Al recibir el premio Nobel, la poeta Wislawa Szymborska, reflexionó sobre las imágenes documentales en el texto leído para la ocasión, titulado *El poeta y el mundo*. En dicha tribuna, la escritora polaca contrastando las películas biográficas sobre artistas y científicos, apunta a una de las complejidades a las que se enfrentan las elaboraciones audiovisuales basadas en poetas:

Lo malo son los poetas. Su labor es de una lamentable falta de fotogeneidad. Uno está sentado a la mesa o tendido en un sofá, con la vista clavada en la pared o en el techo, de vez en cuando escribe siete versos, uno de los cuales tacha al cabo de un cuarto de hora, y pasa una hora más en la que no ocurre nada... ¿Qué espectador aguantaría semejante cosa? (Szyborska, 1996)

Mirar con un interés propiamente documental, siendo el objeto de la cámara un sujeto que escribe, y desarrolla su labor a través del lenguaje, es también, en cierto sentido, una apertura actual, un gesto por comprender procesos creativos de inevitable carácter subjetivo y mostrarlos en su intimidad como ocurre con la actividad poética. Mirar documentalmente estos espacios en apariencia poco atractivos, es atreverse a cruzar los versos y entrar en el imaginario que posee el sujeto del cual la poesía emana. El documental entonces, siempre va a un más allá, sobrepasa el reportaje y supera la entrevista, coquetea con la ficción y se entremezcla con lo histórico, para entregarse de momentos en el diálogo, en la retención de movimientos y miradas, en la búsqueda de ese ser impredecible que hay tras el lenguaje poético. De ahí que continuamente el documental exprese sin decir, comunicando sin palabras una realidad ante nuestra mirada, encontrando la imagen perfecta para graficar el silencio y la intimidad de cada escritor: leves ventajas de la imagen sobre la palabra.

En el *documental (auto/biográfico) de poeta* cada impulso o gesto cobra relevancia, cada movimiento puede constituir una señal. Cuando es la vida el objeto y el punto de fuga, cuestiones irrelevantes pueden cobrar importancia: movimientos, voces, referencias, palabras o muecas, todo puede hablarnos de ese yo y su universo, tan próximo como lejano del nuestro. La fuerte carga semiótica del discurso poético en el documental puede hallarse en otro plano, pues si bien la presencia y expresión del poeta en la mayoría de los casos busca notarse sencilla y de fácil escucha, siempre existen espacios donde es posible leer en doble banda, atendiendo a la voz, al lenguaje y los guiños como distintas modalidades expresivas del hablante.

La cineasta Tizziana Panizza ha sido una de las pocas interesadas en estos derroteros, deslizando algunas pesquisas sobre este tipo de documental. En su acercamiento al documental sobre el poeta Jorge teillier, *Nostalgias del Farwest*, ha reunido algunas de las cintas de rasgos documentales, siendo una de las escasas aproximaciones a una genealogía del documental de poeta en Chile:

el documental biográfico de poetas ha sido un tema recurrente en la historia del cine en Chile, quizá tanto como el de vivienda social. Aquí, algunos casos: Gonzalo Rojas: *Monógamos Sucesivos* (2004) de Pablo Basulto; *Al Fondo de todo esto Duerme un Caballo* (2007) de Soledad Cortés; *Pablo Neruda: Neruda en el Corazón* (1993) de Gastón Ancelovici; *Diario de un Fugitivo* (2005) de Manuel Basualto; *Neruda: El hombre y su obra* (2004) de Luis Vera; *Gabriela Mistral: Mi Valle del Elqui* (1970) de Rafael Sánchez, *Locas mujeres* (2011), de María Elena Wood; *Gabriela del Elqui, Mistral del Mundo* de Luis Vera; *Pablo de Rokha: El Amigo Piedra* (2010) de Diego Meza; *Rodrigo Lira: Topología del Pobre Topo* (2000) de Hernán Dinamarca; *Vicente Huidobro: La Tumba Abierta* de Vicente Huidobro de Rodrigo Moreno (2004); *Nicanor Parra: Nicanor Parra 91* (1991) de Gloria Camiruaga y Lotty Resenfeld, *Retrato de un Antipoeta* (2009) de Víctor Jimenez; *Stella Diaz: La colorina* (2008) de Fernando Guzzoni y Werner Giesen (Panizza, 2012)

Los documentales citados en este apartado, adquieren diversos matices, pues si bien comparten transversalmente su vínculo con la poesía, se singularizan en cuanto cada vida es única, siendo la particularidad, y por ello la diferencia, un rasgo casi natural en el caso del poeta respecto a los demás. Las personalidades de cada uno de los autores que estos documentales dejan a la vista, aproximan ideas a un oficio y una forma de vida relacionada a la poesía desde sus experiencias más cercanas, expresando parte del imaginario que mueve la creación de sus respectivas obras.

Respecto a su organización, los documentales suelen alternar entre la profundización/ problematización de la figura del poeta y el recuerdo/rememoración de su legado como dos formas de encararlo. Las divergencias a la hora de poner en actividad ambas operaciones, han permitido la ampliación y divergencia de estos registros, donde cada director escoge sus métodos a la hora de conectar la obra con el poeta, de unir su pasado con su hoy, su pensamiento con sus actos.



Tales formulas y métodos -muy disímiles en cada director- se enfrentan a la figura del poeta bajo perspectivas sumamente diversas. Algunos de ellos por ejemplo, muestran tendencias claras hacia el homenaje, promoviendo su rescate patrimonial y posicionándolos en el campo artístico, destacando su valor cultural. Otros en cambio, promueven una nueva mirada hacia los autores, problematizando su historia, ahondando en sus conflictos vitales, indagando en sus relaciones con el entorno familiar, cultural y literario, promoviendo nuevas miradas que den cuenta tanto de autores como de obras que no han tenido la adecuada exposición y recepción del público. No obstante, los documentales aquí convocados comparten el uso de algunas técnicas específicas para su composición. El reciclaje de materiales anteriores, tales como fotografías, entrevistas, cartas, y lo que se encuentre disponible al momento de la grabación suelen ser un nicho ideal para comenzar a pensar en alguna forma y vislumbrar un modo de decir.

El documental como modelo - al menos en los casos estudiados- suele ser sincrético, en tanto que alberga y pone en contacto elementos absorbidos de distinta fuente para disponerlos en una sola obra. Este carácter aglomerador del documental de poeta, se ha desbordado incluso en algunos proyectos audiovisuales, como en el caso del cortometraje *Señales de ruta* sobre el poeta Juan Luís Martínez, donde la copia física dispone de un abundante material de consulta sobre el poeta, facilitando el acceso a obras poéticas y plásticas como a referencias críticas que se aluden en el documental mismo. En este sentido el documental no sólo es memoria de un tiempo registrado por la cámara, sino también archivo, y con ello fuente de información esencial para recorrer el legado del escritor.

Vías de estudio del documental de poeta y amplitud de la visión:

Para acotar los ribetes por donde se desplazarán nuestras pesquisas, hemos resumido a tres las vías de análisis para estudiar los documentales de este apartado. En primer lugar, apuntaremos a observar 1) *el tratamiento del poeta*, en relación a la construcción global de su imagen o su mitificación. Con ello queremos tener nociones de cómo se elabora la imagen del poeta, qué interés mueve al director y si su figura repliega otras imágenes biográficas o apuesta por proponer nuevas perspectivas.

En segundo lugar, nos interesa particularmente - dado que es la excusa general para desarrollar esta investigación- reflexionar sobre 2) *la presencia y (re) construcción de poemas* en los documentales. Nos parece interesante en este sentido ver si efectivamente hay una presencia en los documentales, cómo o de qué manera se ligan con el entramado general, y si constituyen momentos relevantes, si dan continuidad o aportan nuevas formas creativas de incorporarlo.

Por último intentaremos dar vistas de 3) *los materiales de construcción* utilizados en estos documentales. Conocer y comprender los distintos elementos que confluyen en la composición documental, tales como archivos fotográficos, videos personales, entrevistas, entre otros, y cómo son modelados e integrados entre sí para dar continuidad, será la tercera cala que intentaremos realizar en este primer grupo de obras audiovisuales.

## Prehistoria de un género: Neruda en la pantalla

### 1) Documental: Yo soy Pablo Neruda

Dirección: Harold Mantell / Año : 1967 / tiempo: 28 min.

*Yo soy Pablo Neruda* (Mantell, 1967) fue emitido en la navidad del año 1993 por la cadena de televisión RTU en Chile (Actual CHV). Bajo la conducción de la voz del narrador (Mauricio Reyes, voz de locutor y presentador con intachable dicción) el espectador experimenta un recorrido por los distintos sitios y lugares que el poeta frecuentó, acercándonos a su figura a través de sus espacios más habituales y en situaciones de completa cotidianidad.

La conducción del narrador nos lleva fácilmente a través de las imágenes que van graficando las vivencias y experiencias del ganador del Nobel, en un periodo donde el poeta ya comienza a gozar de reconocimiento tanto nacional como internacional. Si bien la sensación que se percibe es que el guión fue confeccionado primariamente y luego las imágenes han sido convocadas en base a él, constantemente se aprecia coherencia entre los hechos y las situaciones que se narran con las imágenes comentadas en la voz del narrador.



\*Fotogramas extraídos del documental *Yo soy Pablo Neruda* (Mantell, 1967)

Durante el relato de la vida de Neftalí Reyes, son intercalados una serie de poemas, los cuales se exponen en la pantalla, directamente por medio de la voz del narrador, o a través de lecturas de archivo del mismo poeta. Los poemas escogidos vienen también a

complementar el mismo eje que el documental profundiza, es decir, aportan y complementan la visión ligada a la realidad y las cosas que una parte de la poesía nerudiana trabaja.

Como se apreciará, las condiciones tecnológicas no permiten una elaboración de mayor producción, y los referentes que entonces existen del documental tampoco en estos años demuestran grandes giros. Sus intentos al igual que otros documentales de esta primera camada, más bien tienen relación con la promoción y la difusión de estas figuras en el país, apuntando más al reconocimiento por parte del espectador, su inclusión e integración en el imaginario de la gente, así como su vínculo con el panorama cultural nacional.

En las imágenes, se aprecia la figura del vate por distintos puntos geográficos, principalmente en la ciudad de Santiago y en el balneario de Isla negra. En el primer caso a través de algunos de los sitios más característicos de la capital del país, se percibe al autor en una constante relación con su entorno, visitando y dialogando con la gente en el mercado, en el zoológico y en lugares públicos por los que siempre se desplazaba. En cambio, a través del ingreso de la cámara en su casa del litoral central, llena de objetos y de particularidades, notamos la proximidad hacia su intimidad, donde el poeta parece distenderse y expresar cuestiones relativas a su actividad escritural y su fascinación por el arte y la naturaleza.



\*Fotogramas extraídos de *Yo soy Pablo Neruda* (Mantell, 1967)

De este modo, Mantell compone su propuesta abarcando tanto la dimensión social y popular del poeta, en contacto con la gente en sitios abiertos, lugares populares y donde el poeta encuentra la naturaleza de la idiosincrasia, la identidad y la autenticidad de lo nacional, como también explorando su intimidad, recorriendo su casa, acercándonos a su imaginación por medio de sus objetos y su relación con las cosas.

Respecto a la presencia poética, podemos apreciar que en el documental no se realizan cortes cuando se introducen los poemas: las imágenes son del mismo estilo, la voz es del mismo ser que narra, y en ocasiones, son pronunciados por boca del poeta. Pese a que cuantitativamente hay una importante aparición de ellos en el discurrir del relato, no logran tener una relevancia ni un atractivo por si mismos para el espectador, dado que su integración es horizontal, al mismo nivel del relato, sin lograr que estos se destaquen o puedan alcanzar momentos de mayor creatividad.

Sin embargo, hemos de destacar como aspecto positivo, que aquí los poemas tienen una directa conexión con el correlato que se lleva a cabo por el narrador, hermanando los apuntes biográficos con la creación lírica del poeta de *Canto general*. De este modo, el espectador que desconoce su figura, podrá notar la total consecuencia entre los postulados biográficos que el narrador va hilvanando con su poesía, construyendo un entramado perfectamente cohesionado entre su vida y obra.



\*Fotogramas extraídos de *Yo soy Pablo Neruda* ( Mantell, 1967)

Pese a que en *Yo soy Pablo Neruda* no hay una propuesta de gran aventura a nivel compositivo, como tampoco se distingue una propuesta estética mayormente elaborada, sí hay un intento por definir su figura y dar algunos lineamientos generales para descubrir el poeta tras los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Es necesario notar que entonces Pablo no ha recibido el premio Nobel, y por tanto su eco internacional aun no se expande totalmente. En este margen este documental viene a ayudar a difundir de modo didáctico y ameno su obra entre lectores aficionados y espectadores no del todo informados sobre su biografía, abriendo la vida del poeta a un público incipientemente mayor del que accede a los libros, y que ya desde comienzos de los años 60 -cuando llega la televisión al país- accederá a una oferta programática y cultural de mayor variedad y extensión de la accesible hasta entonces.

Válganos mencionar la profusa cantidad de documentales que se han desarrollado en torno a la figura del poeta desde entonces, y que lamentamos no poder abordar en extensión en esta investigación. Entre ellos mencionaremos *Neruda en Valparaíso* (1996) basado en el libro de Sara Vial con producción española; *Neruda déjame cantar por ti* (1997) dirigida por Ana María Egaña; *Neruda, todo el amor* (1998) documental de Ignacio Agüero ; *Neruda, el hombre y su obra* (2004) de Luis Vera; *Cantalao, el sueño de Neruda* (2014) de Gonzalo Brusco ; *Las casas de Pablo Neruda*. (2002) dirigido por Manuel Basoalto. Tales proyectos audiovisuales, por nombrar algunos documentales de un listado que aumenta con los años, han explorado distintas facetas del poeta, escudriñando aspectos diversos de su poética y su vida. Cada uno de ellos aporta nuevos matices a una figura clave en el panorama poético de todos los tiempos, y permite acercarnos a su enigmática personalidad, su visión del arte y la poesía, como a su ser íntimo, su rol político-social y a su desbordada creatividad.

En los capítulos sucesivos retornaremos las miradas audiovisuales que se han sostenido sobre Pablo Neruda, esta vez desde la vereda de la ficción, acercándonos a las imágenes que se han forjado desde el terreno imaginativo sobre el poeta y su inmensa obra.

## El antipoeta documentado: Nicanor Parra tras la cámara

### 2) Documental: Cachureo

Director: Guillermo Cahn / Año: 1977 / Tiempo: 28 min.

Otro de los documentales de poeta de esta primera época es *Cachureo*, obra creada sobre la figura del Antipoeta Nicanor Parra. *Cachureo* toma su nombre de algunos trabajos que excedían la obra poética del autor, y constituyen una serie de materiales que de igual modo permiten un acercamiento a su poética. Su nombre refiere a objetos de distinta naturaleza, en su mayoría en desuso o antiguos, que suelen tener algún valor para su dueño y siguen siendo almacenados o descuidados en algún lugar. Con esta referencia, podemos sospechar que el documental es un conjunto de “cachureos” del autor, compendiados y reunidos bajo el esquema documental.

Los *cachureos* que construyen la obra, son ante todo, materiales de archivo, entrevistas inéditas, actos performáticos o *happenings*, poemas no publicados y otros objetos cercanos al *ready made* de Duchamp. Los múltiples acercamientos nos encaminan a construirnos una idea de la poética que Parra practica, merodeando sobre el sentido y la profundidad que pueden adquirir algunos de los recursos claves en su escritura, como la parodia y la ironía presentadas al interior de su discurso poético.

El documental se inicia con el poema *Discurso fúnebre*, del cual se extraen algunas estrofas, las que son combinadas con imágenes del poeta como un difunto, cubierto de telas blancas en el nicho del descanso:

Sepulturero, dime la verdad,  
cómo no va a existir un tribunal,  
¡o los propios gusanos son los jueces!  
Tumbas que parecéis fuentes de soda  
contestad o me arranco los cabellos  
porque ya no respondo de mis actos,  
sólo quiero reír y sollozar. ( Cahn, 1977)

Al poema le seguirá una lectura en vivo, con carácter performático para el poema *El Cristo de Elqui*. En ella se aprecia la cercanía de la poesía con el público, así como también la efectividad que tiene el lenguaje coloquial e irónico del antipoeta con quienes le oyen. Al finalizar la escena, el director añadirá un plano general con Parra en el centro, que hablará a la cámara más seriamente sobre su poesía, su relación con los elementos religiosos y con el hombre y la existencia.

También el documental incorpora una serie de dramatizaciones, en las cuales los actores escenifican su visión de la poesía, lo paradójico y lo gracioso que aveces se presenta en su obra. Estas escenas son acompañadas de música de carácter alegre, lo que potencia su apreciación como *happenings*. En una de ellas se escenifica una pareja, donde ella insta al macho a que la acaricie y toque sus pechos, a lo que el actor reniega, afirmando que “no me gusta tocarlos a la fuerza” (Cahn, 1977). En otra ocasión, ya cerca del final, el director pone en diálogo a dos actores que materializarán aquella habla popular de la cual Parra hace uso constantemente.



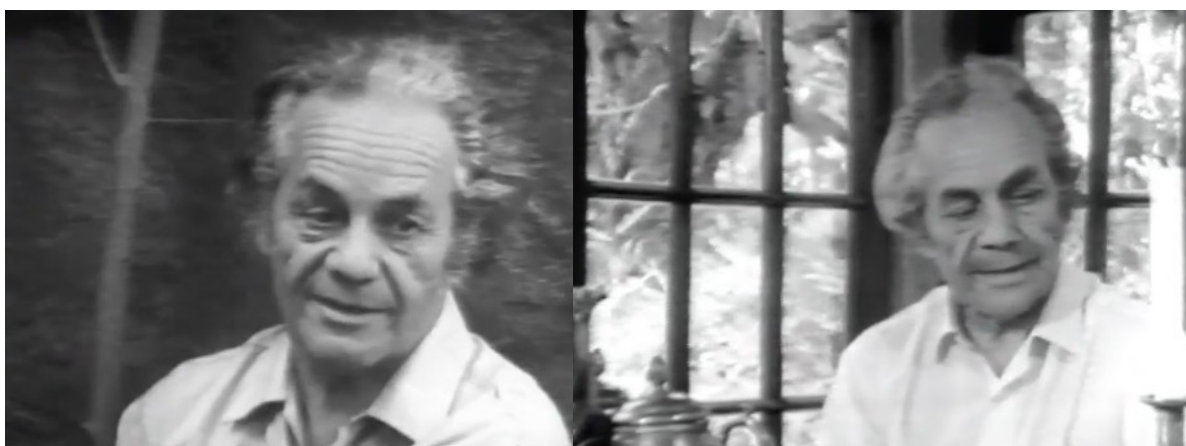
\*Fotogramas extraídos de *Cachureo* (Cahn, 1977)

A diferencia del documental anterior sobre Neruda, en este caso el director parece querer aproximar miradas a su obra por sobre su vida. Es así como se compone un documental en los límites de lo real y lo ficticio, presentando lecturas poéticas, performance, y valiosas entrevistas del periodo que ayudan a dar luces y claves sobre el origen y las posibilidades



que tiene el lenguaje cotidiano trabajado por el antipoeta. Por tanto, no será protagonista la vida de Nicanor Parra precisamente ni la sucesión de sus aspectos vitales, sino más bien el lenguaje usado por el poeta y su valor en conexión con la realidad político-cultural.

Frente a la cámara, el poeta se muestra en su faceta más reflexiva, teorizando y expresando las ideas que nutren su creación. En este sentido, se aprecia una voluntad natural de transmitir a la cámara ideas sobre su poética. Son imágenes captadas con ese interés primario, y no imágenes recogidas para su incorporación. En ellas el poeta explica el uso del lenguaje popular tan presente en su obra, lo que el director graficará con planos sobre personas hablando en ese lenguaje coloquial, lleno de jergas y palabrotas. De igual modo el antipoeta vuelve a sus inicios al reflexionar sobre el carácter irónico de su poesía, sobre sus orígenes en la poesía cortesana medieval, y sobre el carácter social del texto poético.



\*Fotogramas extraídos de *Cachureo* (Cahn, 1977)

Además de sus propios comentarios y aclaraciones, el director incorpora poemas leídos por el mismo poeta, lo que permite avistar en la práctica sus planteamientos:

Parra “despeina” la forma de enfrentarse al texto, incorpora la iconografía popular, los chistes, los juegos de palabra, y los transforma en discurso. Guillermo Cahn tiene la lucidez de registrar lecturas que realiza el mismo Parra, así como obtener su testimonio frente a un país que vivía sus días más violentos y tristes. (Horta, 2011)

Respecto a la configuración y los elementos que confluyen en la creación del documental, Horta destaca la entrevista y el registro como dos modelos utilizados por el director en la composición:

“Cachureo” se vale de dos dispositivos para registrar la vida y la obra del poeta: la entrevista y el registro, junto a la articulación de dispositivos visuales en relación a la obra recitada por el propio Parra, ésta última bajo una concepción cuasi surrealista. Así, el documental busca indagar en el peso intelectual del poeta, controvertido y polémico, cuya obra se desenmarca de los cánones propios del anquilosamiento del texto, propios de una forma de enfrentar la poesía. (Horta, 2011)

Como veremos, el documental seguirá tras las huellas parrianas, aprontándose a su figura y su legado en distintos periodos de su vida. De este modo, el registro de la cámara intentará apresar las convicciones que mueven al antipoeta en su creación, los recursos que utiliza en su expresión poética, como también su visión más cotidiana y aterrizada sobre la poesía y la realidad.

Esta temprana aparición documental de Parra, también se ha visto replicada en otros registros audiovisuales, los cuales van revisitando la obra del antipoeta y de algún modo actualizando su imagen como también la vigencia de su poesía. Sin embargo, este es uno de los primeros antecedentes no sólo de Parra en el video, sino dentro de los registros documentales sobre poetas. En este sentido, saber valorar a la distancia estos intentos, y asignarle un valor meritorio, sea como producto cultural o educativo, como registro vital o parcial de su historia, como reflexión y ejercicio de pensamiento sobre su misma poética, es una deuda que recién hoy intentamos saldar con mayor empeño, asignándole un lugar dentro del desarrollo de los proyectos audiovisuales sobre los poetas y sus poéticas.



\*Fotogramas de Cachureo (Cahn1977). Arriba Parra escribiendo uno de sus Antipoemas. Abajo una de las recreaciones incluidas para evidenciar el lenguaje popular y coloquial usado en Chile.

¿Exploraciones psicoanalíticas?. Pesquisas en torno a Rodrigo Lira.

3) Documental: Topología de un pobre topo ( sobre Rodrigo Lira)

Director: Hernán Dinamarca / Año: 2000 / Tiempo: 58 min.

Posterior a los anteriores, presentado el año 2000 ante el público, *Topología (en video) de un pobre topo* es un documental de la vida y obra de Rodrigo Lira, poeta que desde los 70 y durante los 80, alcanzaría la atención y admiración de sus pares poetas principalmente, como del público asiduo a la poesía conversacional y cotidiana, como la de Lihn o Parra.

En este proyecto Rodrigo Lira reaparece como una imagen olvidada en la poesía chilena. Su escasa obra publicada en vida y su descuidada atención crítica, mantuvieron alejada su presencia y la exposición pública de su literatura. En ese sentido, el documental dirigido por Dinamarca es ante todo una recuperación de una figura casi fantasmal en el panorama literario nacional, y querámoslo o no, constituye un archivo y registro histórico de gran valor para tener alguna referencia sobre su legado en la actualidad.

El documental se inicia con una reunión, con carácter de velada poética donde están otros poetas, entre ellos el destacado Enrique Lihn. La cámara intermitentemente se acerca y se distancia del rostro del poeta, quien mira, de reojo, el lente que lo captura. Una de las primeras escenas corresponden a una participación del poeta en el programa de talentos *¿Cuanto vale el show?* en el que lee con un estrafalario atuendo un pasaje de Shakespeare, comentando al finalizar su presentación, el profundo interés en la poesía y su afición a la declamación de textos.





\*Fotograma extraído de las escenas iniciales de Topología del pobre topo (Dinamarca, 2000)

Estas primeras escenas, que revelan un Poeta en el espacio público, contrastan con el tono que devendrá en los minutos posteriores, cuando el director se interne en su persona y sus posibles trastornos mentales, alejándonos de su poesía y de su contexto cultural para llevarnos en un viaje a fondo hacia los conflictos vitales de su ser, los problemas de su personalidad y la incomprendida vida del poeta de *Declaración jurada*.

Para el narrador Alvaro Bisama, en una de las pocas -sino la única- reseña sobre el documental, esta *performance* en la televisión sería lo más notable de la Topología de Dinamarca: “En rigor, lo mejor de Topología (en video) del pobre topo es la efimera actuación televisiva de Lira y las tomas -repetidas hasta la saciedad- de una lectura poética en casa del mismo Lihn en tono sepia” (Bisama,2001)

Su crítica es lapidaria respecto a la apuesta audiovisual que ha intentado el director, señalando que, fuera de la escena citada anteriormente “El resto es basura porque lo que quiere hacer Hernán Dinamarca es construir la santidad de un poeta muerto por medio de la transformación del mismo en un caso clínico y sin ninguna , pero ninguna, habilidad artística.” (Bisama, 2001)

El documental de Dinamarca no intenta imprimir un recorrido vital del poeta, sino más bien husmear en su condición vital y revisitarlo, tanto desde su voz como de grabaciones donde participa. Como no hay un narrador que conduzca el relato, se conectan los diferentes planos por medio de la presencia de imágenes que acompañan los poemas leídos por Lira, siendo las entrevistas a su madre y su terapeuta quienes trazan de algún modo el itinerario temático que se mostrará en pantalla.

En su organización, el documental se enfocará en una primera parte en construir su figura, perfilando su personalidad, su condición como ser humano antes que como poeta. La segunda parte se esfuerza por dar luces de su suicidio y su último periodo de vida. En su desarrollo, las imágenes van profundizando aspectos vitales del poeta, por medio del contrapunto de las entrevistas de su madre y el psiquiatra que lo atendía en su última época. En ellas se da cuenta de una figura compleja de abordar, con un carácter afable y ameno, pero de constante cuestionamiento existencial. Las opiniones tanto de su madre como de quien le brindaba atención psicológica, ofrecen hebras por las cuales explorar las distintas facetas de su personalidad y dar cuenta de un periodo caótico de su vida.



\* Fotogramas extraídos de Topología de un pobre topo (Dinamarca, 2000). A la derecha, el psiquiatra que atendía al poeta. A la izquierda, la madre del poeta.

El documental, fuera del mérito de abordar uno de los grandes poetas olvidados del lado pacífico de la cordillera, decide internarse en los problemas existenciales del poeta,

cuestión que pese a ser desestimada y criticada por algunos, permite al público entrar en el universo de contradicciones que entraña su imagen y su obra. Dar cuenta entonces, de escenarios familiarmente complejos -enfermedades, la falta de amor, y el desarraigo son algunas de las aristas que trabaja el psicoterapeuta como hipótesis para hallar el por qué del suicidio- es también parte del proceso de humanización de su figura, y desde nuestra posición no constituye una ofensa ni una tergiversación de su ser. En su lugar, preferimos entenderla como una escenificación transparente, que se vanagloria con lo positivo pero que no adula lo negativo/conflictivo.

Respecto a la presencia de su escritura en la pantalla, hemos de notar que en este caso suponen una dificultad extra, al tratarse de textos con un alto uso de la ironía y la parodia y que necesitan en muchos casos de la voz del poeta para encontrar sentido. El director ha optado en este caso por suplir estos rasgos de su poesía a través de otros recursos, por ejemplo, utilizando la música como elemento a favor de ello, quitando solemnidad y añadiendo más juego a la hora de su expresión. La inclusión también de una lectura performática, puede señalarse como uno de los aciertos a la hora de mostrar su poesía, o al menos, la relación pragmática del poeta con su obra.



\* Fotogramas extraídos de Topología de un pobre topo ( Dinamarca, 2000). Lectura en casa de Enrique Lihn.

Pese a estos intentos, no logra apreciarse un trabajo por materializar su poesía en la pantalla. Los escasos trabajos a los que se aluden no pasan desapercibidos, pero tampoco tienen una relevancia dentro de la narración que el director construye. En este sentido sí acordamos junto con Bisama que en el documental

Su obra es mutilada, interpretada, musicalizada sin la sutileza de fijar un sujeto. Topología (en video) del pobre topo es una obra de autor pero no de Lira sino de Dinamarca. Lira no está nunca en el video y sabemos más de él por el comentario de Yolanda Montecinos que por los 53 minutos restantes. (Bisama, 2001)

No obstante, hasta ahora, Dinamarca ha sido el único que se ha atrevido a llevar a la pantalla a un poeta complejo como Lira, y hasta ahora es el único material audiovisual que nos conduce tras algunas de las huellas hacia su ser y su obra. Si bien acá hemos visto que las indagaciones de la cámara apuntan más en la construcción de las patologías y en la mitificación sobre todo de su personalidad, su rememoración por parte del director constituye en sí un gesto que ya tiene un valor, al traerlo de regreso para repensar mejor su figura y su legado póstumo.

La topología de Dinamarca, entonces, pese a no ser un documental bien logrado, propone una problematización del poeta, y se aventura a mirar el lado oscuro que comprende la imaginación del escritor. Tal mirada hacia los pantanos oscuros dentro de la mente de los escritores, podrá ser vista también en otros proyectos audiovisuales, como el emprendido en *Violeta se fue a los cielos* (Wood, 2011) o *La colorina* sobre Stella Díaz Varín (Guzzoni y Giesen, 2008), donde apreciaremos las particularidades de cada enfermedad como su presencia misma en la vida de los poetas retratada en la pantalla.





## Reconstrucciones de una voz inadvertida: *La Colorina*

### 4) Documental: *La Colorina* (Stella Díaz Varín)

Director: Fernando Guzzoni y Werner Giesen / Año: 2008      Tiempo: 66 min.

Al igual que el documental sobre Rodrigo Lira, *La Colorina* rescató la imagen de una de las voces más intensas de la poesía chilena. Su rescate se da en una etapa avanzada del cáncer con la que convivió Stella Díaz Varín sus los últimos meses, y nos acerca a una mujer fuerte, de un carácter intenso y de claras convicciones sobre la literatura y la política.

A través de *La colorina*, los distintos prismas de su vida y obra son captados pese a las dificultades -explícitas en el documental- para acercarse a su personalidad y su modo de ser. Las imágenes nos hacen accesibles las múltiples virtualidades que hay tras la mujer, la que es perfilada en el documental como una poeta punk desde sus primeras apariciones en el mundo poético y bohemio de aquellas décadas.

En la apertura del video confluye la música rock con cierto diseño y estética punk, en el que se caricaturiza y recrea en animación su imaginario al estilo de la ilustración de comics. A este comienzo luego le seguirá la declamación de uno de sus poemas por el poeta Bruno Vidal en un lugar en ruinas. Subsiguientemente devienen breves tomas de los entrevistados, dando luces y sombras de una poeta hasta hace unos años muy poco leída y difundida.



Los comentarios iniciales bosquejan la visión del otro, la mirada de los que la rodeaban y conocieron en diversos periodos de su vida. Dispuestos en alternancia, estos discursos van articulando un relato organizado, no cronológico, sino más bien contextual respecto a su época más activa en el mundo literario junto a la generación del 50 en Chile, develando algunas anécdotas y relaciones con poetas de reconocimiento en el panorama.

Entre el variado repertorio de entrevistados que el documental reúne, nos encontramos con autores relevantes como Raul Zurita, Armando Uribe, Alejandro Jodorowsky, Delia Dominguez, José Miguel Varas y Soledad Fariña, mientras entre los autores más jóvenes de entonces que se vinculaban con la poeta se presenta a Héctor Hernández, Diego Ramirez y Piero Montebruno.



\* Fotograma de *La colorina* (Guzzini y Giessen 2008). Imágen de Alejandro Jodorowsky comentando su relación con Stella Díaz Varín en la década del 50.

En su composición, como señalamos, se incluyen entrevistas a terceros con diferentes lazos y vínculos con la poeta, junto a fragmentos en los que el director acude a su hogar para entrevistarla. En ellas se aprecia el cambio en la disposición para las grabaciones, donde a veces se encuentra disponible y animada a hablar, y en otros casos no hay un interés o no se encuentra en su apartamento, por lo cual la grabación no llega a concretarse. Respecto a estos desaires de los que eran víctimas los directores, Fernando Guzzoni

comenta en entrevista al Diario The Clinic que “Le fuimos a golpear la puerta de la casa, le dije que quería hacer un documental sobre ella y como que se extrañó. Yo le empecé a vender la pomada, le dije que tenía un libro auténtico de ella, y ella no lo tenía. Le dije que se lo iba a regalar” (May, 2008).

Respecto a este proceso de grabación, uno de los directores añadirá en una entrevista posterior al diario La Tercera que “Muchas veces nos dejó plantados o estaba borracha y no quería conversar. Fue muy complejo lidiar con eso, y quizá habríamos podido mostrar más el proceso de escritura de una autora medio olvidada y que nunca dejó de escribir”. (Bahamondes, 2016)

No obstante, se especula que su decisión de acceder a seguir con las grabaciones se debió al comentario que realizan los directores sobre las grabaciones de Jodorowsky para el documental, donde habla de ella y su amorío de adolescentes:

en la película queda claro que lo que gatilló el “sí” de la poeta fue que Guzzoni le mencionó que habían hablado con Alejandro Jodorowsky. Al oír eso, Stella no puede disimular su sonrisa. Entonces aparece Jodorowsky en el documental y cuenta que la conoció cuando tenía unos 20 años. La vio entrar a un bar, dice, con la cara pintada de colores, tomando cerveza, fumando pipa y luciendo su pelo colorín. “Es una poetisa boxeadora”, cuenta que le dijeron. “Yo me puse a temblar. ¡Cómo me gustó!”, dice Jodorowsky, y agrega que esperó que se fuera del bar, se subió a la misma micro que ella y cuando se bajó, él también lo hizo y se tomaron una cerveza, ella le mordió la oreja y se enamoraron. (May, 2008)

Pese a que se presentan variados poemas en el transcurso del documental, su elaboración no logra ser atractiva en términos visuales, y su presencia resulta no del todo acomodada en el transcurso del relato. Sin embargo, existe una buena selección -por ejemplo el poema “La víbora” de Nicanor Parra, citado en la propia voz del antipoeta- lo que nos aproxima más a su obra y su contexto creativo, trasluciendo la importancia de su poesía en distintos periodos de su vida.

*La colorina* se constituye en un personaje importante en el documental, en la medida que es un punto de conexión entre distintos autores en aquellos años, principalmente los relacionados con la generación del 50. Desde allí se alza su voz y cobra cierta relevancia, vinculada a situaciones con el mismo Neruda, y luego en sus desencuentros con Lafourcade. Para Letelier su presencia a través de la obra de Guzzoni y Giesen

le inyectó furia y excentricidad a las correrías que en los cincuenta protagonizaron Alejandro Jodorowski, Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lafourcade y Enrique Lihn, entre otros, fue una figura que a través de su pelo color fuego, su actitud rebelde, su tatuaje en el brazo y su capacidad para beber, generó un mito a su alrededor. (Letelier, 2008)

También son relevantes en una segunda parte sus memoraciones. Recuerdos y emociones que expone el director sobre rencillas literarias, anécdotas con otros escritores, y otros hechos derivados de su visión política y social. En términos personales, se deslizan consideraciones sobre su condición de alcohólica, la cual para muchos de los entrevistados fue una de las razones por las cuales no llegaría a sus manos el premio nacional de literatura.



\* Fotogramas de *La colorina* (Guzzini y Giessen 2008). A la derecha, junto a su sobrino.

En otras escenas, dejará ver su relación con la política, en aquellos años donde las etiquetas eran más complejas que hoy día. De este modo comenta algunos de los allanamientos a su

casa, como su atropello que le dejaría la mitad del cuerpo quebrado, sin dientes, con un tec cerrado en el suelo. Estos relatos nos permiten entender la violencia de la cual muchas veces fue víctima la poeta en tiempos de dictadura y que se cuela constantemente tanto en su obra como en su discurso extraliterario.

El documental cierra con el poema inicial y con la misma música, esta vez desde sus últimos días. La mirada retrospectiva de su figura nos lleva al cierre del film ya en sus últimos años, cuando la poesía no era más que memoria de otra época en la cual Stella brilló y supo decir, con su propia voz, lo que ningún otro lenguaje le permitía, lo que sólo la palabra le llevó a comprender.

## Filmar el vértice: poesía y ficción en Nostalgias de Teillier

### 5) Documental: Nostalgias del Farwest (sobre Jorge Teillier)

Director: Colectivo Cabo Astica (Ricardo Carrasco, Gonzalo Duque, Vicente Parrini,  
Sergio Navarro y Felipe Tirado)                      Año: 2007    Tiempo: 25 min.

Bajo la excusa del viaje a su tierra natal, *Nostalgias del Farwest* constituye una aproximación hacia la poética madura de Jorge Teillier, a través de un viaje a su lugar de nacimiento, desde donde surgen y prevalecen los sentimientos de melancolía y extrañeza. Melancolía al sentirse en un lugar que ya no es, en la tierra de niño que hoy mantiene pocas marcas de entonces y extrañeza por el estar, en la soledad de ese sitio que fue familiar, pero que al paso del poeta se vuelve ajeno, sólo accesible para la memoria a través de ciertas marcas que el tiempo no borraría.



\* Fotograma inicial de *Nostalgias del Farwest* (Carrasco et al. , 2007)

Desechando las fórmulas tradicionales y más usuales del documental, el proyecto emprendido por el colectivo Cabo Astica intenta explorar la poética de uno de los altos valores de la tradición literaria chilena. Trascendiendo la objetividad y la exposición exhaustiva de datos, superando el registro cronológico y atendiendo a lo impredecible e

inesperado, el documental se posiciona en el vértice de la ficción y lo documental, en los límites de la fantasía pura y el registro vital. Decidida a navegar en las fronteras del cine y la poesía, su propuesta nos abre a otros modos de elaborar la memoria ligados a la imaginación poética, hilvanando el pasado con el hoy, la poesía con los hechos, la palabra con la memoria.

Es necesario notar que el documental fue estrenado durante el año 2007, pero se compone de imágenes obtenidas 20 años antes, en el invierno de 1987, fecha en la cual el poeta retornaría, tras 20 años a la ciudad de Lautaro, su tierra de origen. Por tanto, visto desde la actualidad, la distancia temporal entre nuestro visionado hoy en día (2017) y la ciudad original habitada antes de su partida el año 1967, sería de 50 años. Estas coordenadas se vuelven interesantes, en alguna medida, cuando nos permiten atravesar distintas dimensiones temporales y observar los cambios producidos en los años tanto en la ciudad en sí, como en la mirada del poeta sobre ella.

En efecto, Teillier en el documental visita una ciudad que ya no es, y nosotros, como espectadores, visitamos una ciudad que tampoco es tal en el hoy, sino un bosquejo del Lautaro de 1987. En este sentido, la mezcla de las diferentes temporalidades que presenta *Nostalgias del Farwest* a través del viaje del poeta hacia su tierra que ha dejado de ser y ya no es como la recordaba, es replicada en el proceso de decodificación de nuestro visionado como espectadores, con la diferencia que, para nosotros, tanto la ciudad como el poeta ya no son lo que fueron en el tiempo que se hicieron las grabaciones de video incluidas en la cinta.



\* Fotograma de *Nostalgias del Farwest* ( Carrasco et al 2007). Estación de trenes de Lautaro.

Esta doble desaparición determina también nuestro acercamiento que, tal como el viaje del autor de *Los dominios perdidos* hacia su tierra mágica, constituye para nosotros, en tanto observadores, un acercamiento a su imaginario, su añoranza del ayer y su poética que rememora otro tiempo, es decir, un viaje por la búsqueda de su identidad a través de la geografía que lo acogió en su juventud.

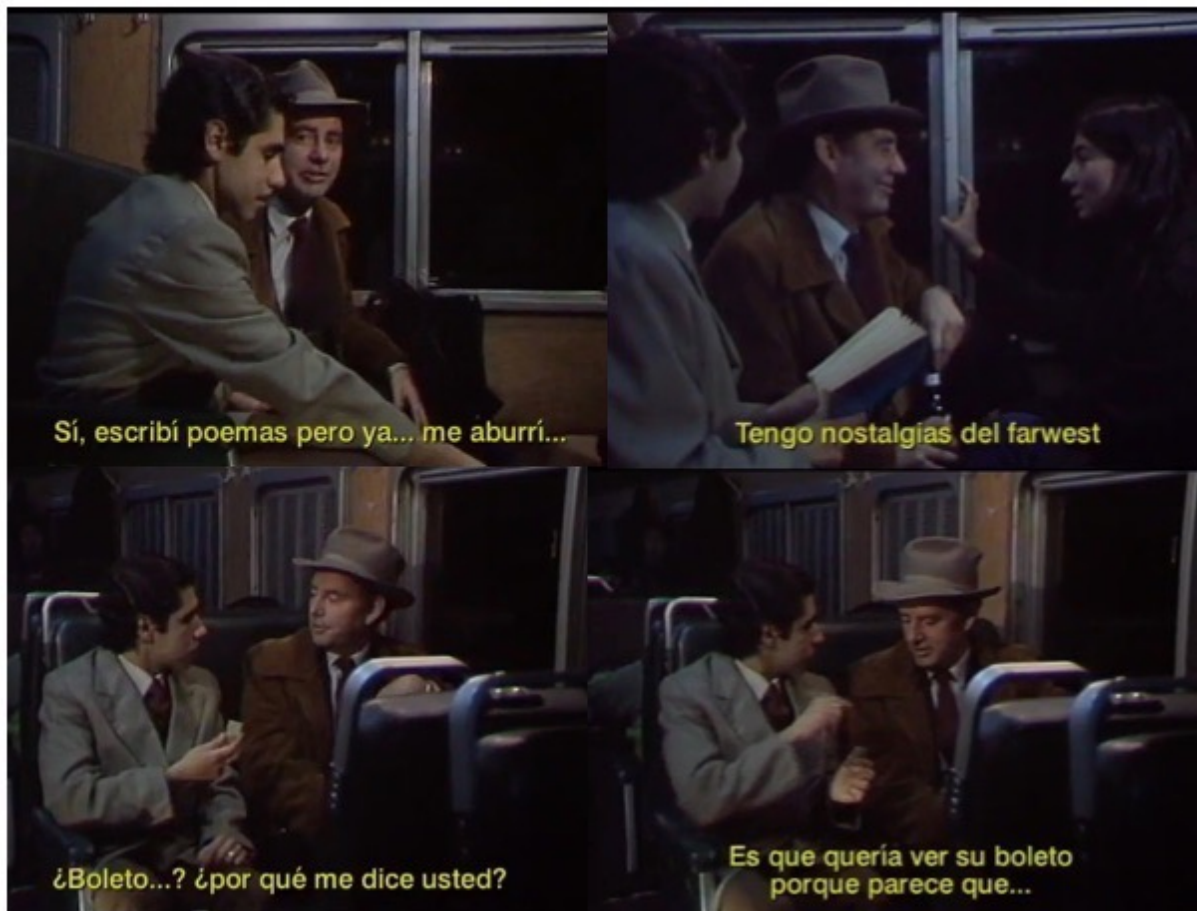
Si bien el documental se preocupa de trenzar su vida y su poesía, será la mirada la que prevalecerá, dónde lo poético aflora no tanto en sus textos, sino en el modo mismo de experimentar el ahora, en la experiencia cotidiana y en la forma que adquiere la cámara al capturar esa “otra dimensión”, como lo señala Tiziana Panizza en su acertado artículo comentando este film:

La existencia de “otra dimensión” sugiere un mundo paralelo a este que es habitado por el poeta y que para comprenderlo “desde este lado” los cineastas deben “hacerlo aparecer” bajo la articulación de mecanismos o procedimientos filmicos no convencionales. Entrar en ese otro mundo, tal vez regido por otras leyes, sería posible mediante un empoderado lenguaje audiovisual. (Panizza, 2012)

La excusa del viaje a la tierra de niñez resulta un mecanismo adecuado en tanto permite a los directores dejar aflorar distintos monólogos y comentarios del propio Teillier, accediendo a su imaginario como a sus recuerdos más relevantes vividos en ese lugar. La perspectiva del registro está desde el inicio asociada al viaje, y tendrá un efecto de sublimación en el poeta al dejar fluir sus sentimientos y emociones en los distintos espacios que recorrió durante su infancia.

Resulta interesante también, algunas escenas ficcionales pensadas por el equipo, donde intervienen actores como seres casualmente encontrados. Por ejemplo, en el viaje en tren hacia su tierra, el poeta conversará con una mujer y con un profesor que también es poeta. La aparición/desaparición de este personaje de una escena a otra, nos permite pensarlo





\* Fotogramas de *Nostalgias del Farwest* ( Carrasco et al. , 2007).

como duplicidad, es decir como el doble de Teillier en su juventud, coincidiendo en un tiempo que parece sin tiempo, con dos yoes de épocas diferentes encontrándose en el viaje. Esta duplicidad que se ha llevado a cabo en otras películas del mismo género -véase por ejemplo *Los libros y la noche* sobre Jorge Luis Borges- es interesante en tanto, el poeta se espeja y muestra un otro pasado, superado e imposible de revivir, suspendiendo la identidad del escritor y obligándonos a preguntarnos por la imagen de Teillier a través del tiempo y la imagen actual que se propaga.

Por otro lado, y atendiendo a los parámetros previos que guionizaron el cortometraje, se aprecia que lo poético no fue una inclusión forzada sino más bien un devenir dentro de los bordes que delimitarían la filmación. En este sentido, las formulas utilizadas apuntaban a dejar ver la poesía, en la experiencia misma del autor y su diario actuar. Respecto a este proceso creativo llevado a cabo por los directores señala Panizza:

La búsqueda se centró en ciertas formas “cinético-líricas” que no están en el terreno de la descripción o lo biográfico, sino en el de la poesía como experiencia (atmósferas,

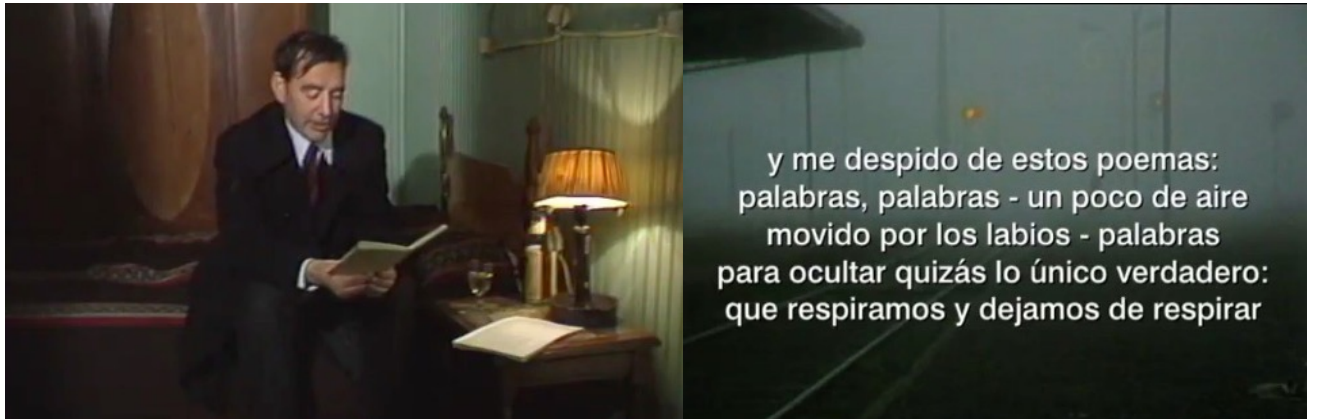
emociones, tratamiento del tiempo y fragmentación del espacio), una trayectoria fenomenológica que debía deponer los cánones clásicos de la narrativa documental. En ese proceso creativo ciertas operaciones formales hicieron posible la aparición de momentos de extraño lirismo, sobre lo que los mismos realizadores afirman: “se dio el poema y nosotros estábamos ahí para registrarlo” (Panizza, 2012)

Es de notar que el documental, sin proponérselo explícitamente, acaba trasluciendo una poética de la desesperanza. El recorrido por lugares casi vacíos, lugares que antaño fueron cuna de felicidad y desarrollo para el poeta, y que hoy se encuentran en ruinas, tiñe las imágenes de cierto temple melancólico, donde el poeta no añora ni se lamenta en pantalla, sino que silenciosamente revive el que era 20 años antes en aquellos lugares.



\* Fotogramas de *Nostalgias del Farwest* ( Carrasco et al. , 2007).

Ya en la etapa final del documental, se presentarán algunos poemas desde una suerte de pensión donde pasará la noche en su añorado Lautaro. Desde una habitación, sentado sobre un mueble, el poeta es captado en plano general leyendo algunos de sus textos y comentándolos, donde añadirá: “el único pueblo donde no creí nunca que iba tener que perder casa, iba tener que venir a vivir a una pensión... un pueblo fantasma... yo soy un fantasma..” (Carrasco et al. , 2007)



\* Fotogramas de *Nostalgias del Farwest* ( Carrasco et al 2007). lectura de poemas en el hostel.

Ya al finalizar, se presentarán algunos fragmentos del poema “Despedida”, en un texto que permite ver de fondo la estación de trenes, absorbida en la niebla, acompañado de algunos acordes musicales que conducen el documental hacia los créditos finales.

## El documental como archivo y memoria en *Señales de ruta*

### 6) Documental: Señales de ruta (sobre Juan Luís Martínez)

Director: Tevo Díaz / Año: 2000 / Tiempo: 30 min.

Al igual que varios de los documentales contemplados en este apartado, *Señales de ruta*, centrado en la figura del poeta viñamarino Juan Luís Martínez, estrenado primariamente en el año 2000 en formato VHS y re-estrenado diez años más tarde en versión DVD, viene a compensar la ausencia de visibilidad de una de las últimas armas de la poesía chilena.

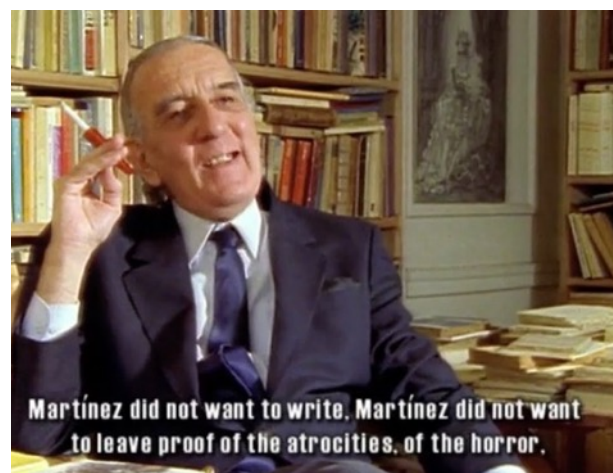
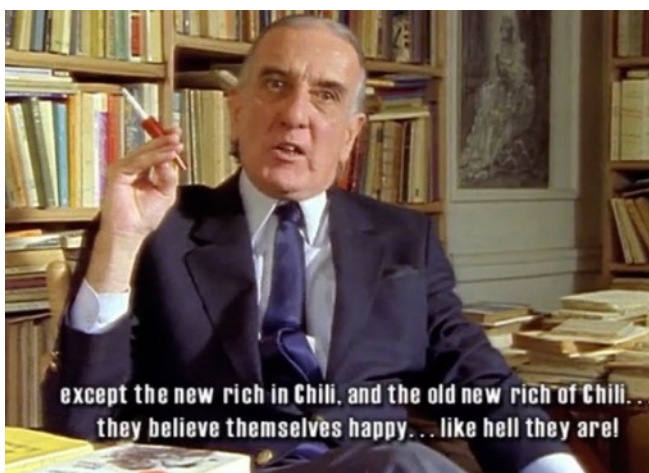
Con una serie de documentos extras que no sólo ayudan a aprontarnos a su obra, sino que son de utilidad en cuanto archivo y compendio, el reestreno del DVD *Señales de ruta* da acceso a una parte casi desconocida de la obra, proponiendo a través de un menú interactivo un conjunto de posibilidades para ingresar a su legado visual, oral y escrito, como también a otros testimonios críticos sobre su trabajo.

*Señales de ruta* corresponde al título usado por Pedro Lastra y Enrique Lihn para la publicación del libro «Señales de Ruta del Poeta Juan Luis Martínez» (1987), título extraído de uno de los versos del poema “La desaparición de una familia”, elaborado audiovisualmente en el documental con la propia voz de Martínez. Pero *Señales de ruta* también es el documental mismo, en tanto se constituye en un conjunto de entradas y accesos a un imaginario que ha ido desentrañándose recién en las últimas décadas.



\* Fotograma inicial de *Señales de ruta* (Díaz, 2010). Imágenes de derrumbe y desprendimiento de tierra en el fondo.

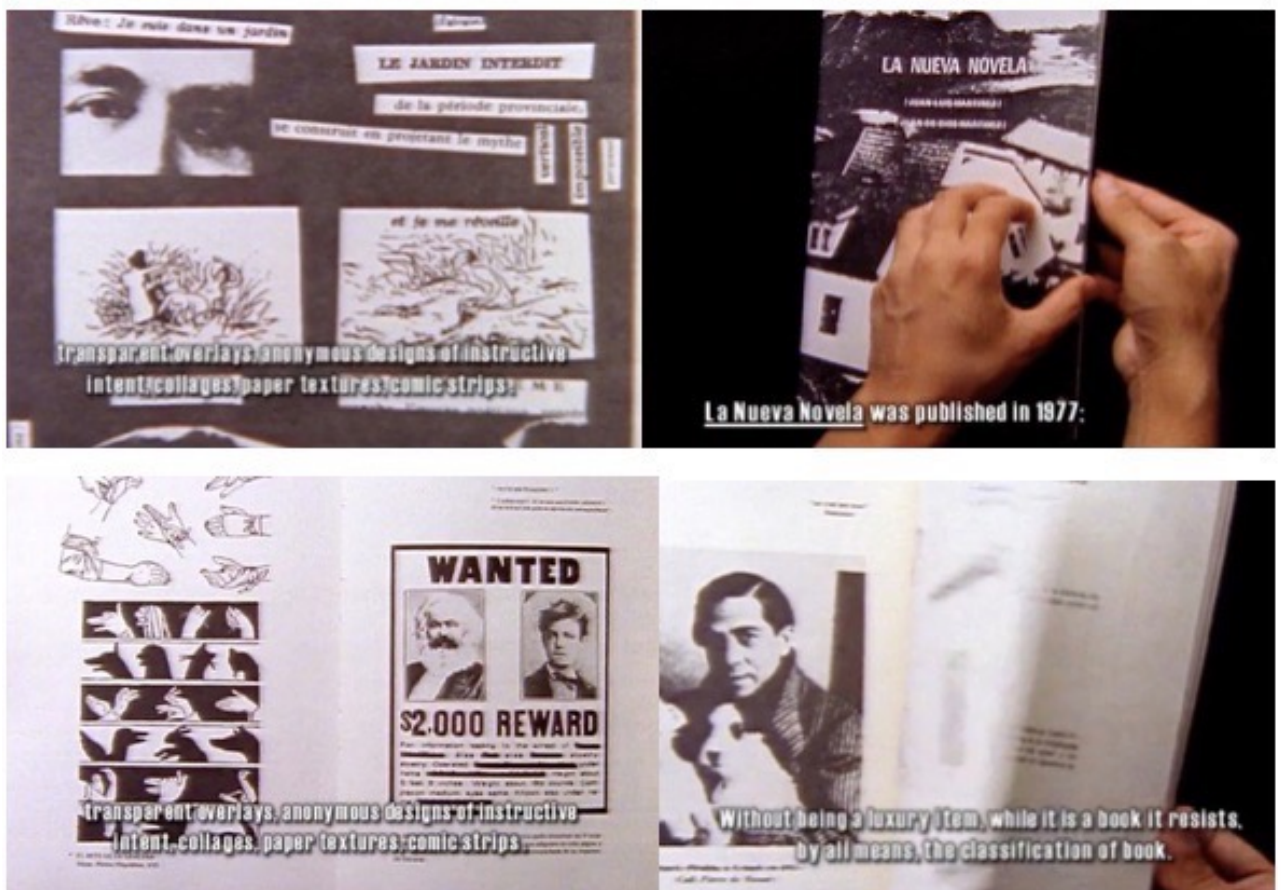
Bajo la voz distinguida y clara de un locutor, quien opera como narrador, conectando y otorgando coherencia al relato plasmado en la pantalla, el documental se inicia con la imagen de un derrumbe - ¿del poeta? ¿de la poesía chilena? ¿de la tradición?- que también había sido retenido por el poeta en la portada de su libro “La nueva novela”. Acto seguido se inicia la primera de las tres escenas grabadas en formato entrevista, titulada “la paradoja”. Entre el plano general y el primer plano, el poeta Armando Uribe reflexiona, con su habitual parsimonia hiperbólica, en el (no) lugar de Martínez y su poesía en el contexto chileno.



\* Fotogramas extraídos de *Señales de ruta* (Díaz, 2010). En las imágenes el poeta Armando Uribe.

Respecto a la presencia de las obras del autor al interior del cortometraje, notar que estas ocupan un lugar primordial y notorio en el cuerpo del documental. La cámara se encarga de presentarnos su libro *La nueva novela* en un plano total, recorriendo la página como si el espectador fuese el lector que está ante el libro. Más tarde también se presentará el libro-objeto *La poesía chilena*, dando algunas pistas sobre sus materiales como del significado de este trabajo en el contexto artístico literario, obras que se entremezclan con otros elementos visuales que el director selecciona, entre ellos los paisajes del mar y del desierto que invitan al espectador a participar activamente en la elaboración de sentidos:

«Señales De Ruta» está ubicada en el Habla de la poesía de Martínez: los textos narrados en el documental (que son todos de otros autores, así como Martínez citaba y citaba, varias veces sin confesarlo), van mezclándose, alternándose, al igual que las entrevistas; también van intercaladas las secuencias que muestran los libros del poeta, los paisajes de Chile, a saber, campo y marina (tal como nos enseñara la tradición pictórica nacional). Y como si esto no fuera suficiente, también aparecen algunos poemas de Martínez, recitados por él mismo y por otros, en compañía de imágenes de archivo (de Leopoldo Castedo y Sergio Bravo), de la biblioteca del poeta y de algunas de sus obras visuales. Es ésta una obra audiovisual que invita al espectador a salir(se) de su pasividad, entrando en la obra del poeta Martínez, así como éste invita al lector a ser autor en/de «La Nueva Novela (Poblete, 2011)



\* Fotogramas extraídos de *Señales de ruta* (Díaz, 2010). Detalles de el libro *La nueva novela*.

No es fácil construir imágenes que den cuenta de un poeta que se borra a cada trazo, que tacha su nombre y deja su obra de mayor trabajo sin publicar. Tampoco es fácil reconstruir una imagen de un poeta a quien se le apodaba como “el loco” Martínez. Por ello el director

apunta a reconstruir la imagen del poeta y su poesía desde dos voces aparentemente antitéticas, como sería la voz del poeta Volodia Teitelboim, más ligada a una visión marxista y comunista, frente al escritor Miguel Serrano, tachado como un escritor de derecha y pro-nazismo. En el caso de Teitelboim sus afirmaciones se encaminan a desvelar la poética martiniana, trazando relaciones con las matemáticas y otros medios, realzando la lucidez del poeta en su obra. Serrano por su parte, extiende ideas sobre la existencia, sobre lo poético como lo vivido y lo experimentado: la poesía como actitud vital. Si bien sus posturas políticamente irreconciliables no son expuestas en pantalla de modo explícito, el juego que se gesta entre personajes opuestos bajo el denominador común del poeta, deja interesantes reflexiones, donde se profundiza en el ser del poeta, su poesía, y su relación



con el lenguaje.

\* Fotogramas extraídos de *Señales de ruta* (Díaz 2010). En imágenes los escritores Volodia Teitelboim y Miguel Serrano (izq.).

La reedición de *Señales de ruta* diez años después de su primer estreno, no sólo aporta mejoras en la calidad de la imagen y el sonido, sino que también, como señalamos en el comienzo, permite la entrada a una plataforma con obras, imágenes e información sobre el autor. En este sentido

el contenido del DVD ofrece una vasta gama de posibilidades al espectador además del propio documental: fotografías, obra visual, audio, libros, entrevistas. Todo ello postproducido en un menú redondo, que recuerda la forma de «La Nueva Novela» (es una metáfora). Sumado a lo antes dicho, está el archivo-de-prensa

sobre Martínez, al interior del disco. Se trata, por tanto, de un DVD que no es mero soporte de un documental, sino de un archivo, así como el nombre del sello editorial de Martínez. Sin duda alguna, éste es el Archivo Martínez más completo, al menos hasta la fecha. Un Archivo en el sentido primario y fundamental de la palabra: “lugar en que se guardan documentos”.( Poblete, 2011)

El documental como archivo, como espacio de almacenaje, lugar de confluencia y de resguardo de los más disimiles materiales - fotos, videos, grabaciones sonoras, entrevistas, recortes, obras, etc- y a la vez lugar de (re) construcción y exposición de una poética. La trascendencia del simple registro de video y en su lugar la confección de una memoria - a veces esquiva- a través de las imágenes es lo que halla en este disco: un resguardo, una copia en la nube digital de todo el universo del poeta.

Volveremos a retomar este aspecto archivístico más adelante, al mirar en panorámica algunas posibles coincidencias y divergencias entre las obras y las categorías en que las hemos asignado durante esta investigación.



Capturar el vacío que queda al partir: Diario de muerte de Millán

7) Documental: Veneno de escorpión azul. (El diario de muerte de Gonzalo Millán)

Director(es): Catalina Allbert/ Violeta Castillo/ Matías Hinojosa. Voz en off : Alejandro Zambra. Año : 2013 Tiempo: 23 min.

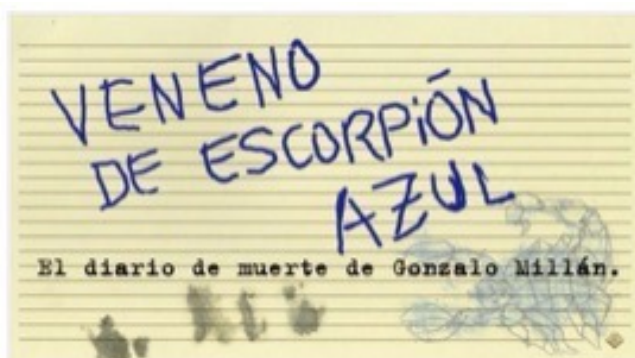
Uno de los temas que por antonomasia ha rodeado al poeta y su escritura, a lo largo de todos los tiempos ha sido la muerte. En este caso, el documental se adentra en la última etapa de la vida del poeta Gonzalo Millán, cuando es diagnosticado de un cáncer avanzado, imposible de tratar a tiempo, volviendo a sus últimos días antes de la partida final.

Es en este margen temporal que se sitúa el documental, desde el conocimiento de la enfermedad hasta su desarrollo total, cobrando la vida del poeta. El título escogido para este proyecto audiovisual corresponde al medicamento que comenzó a ingerir en esta última etapa, un concentrado de veneno que tendría propiedades sino curativas, al menos paliativas de los dolores que la expansión de la temible enfermedad del cáncer causa en sus víctimas.

Pero el título del documental también es el mismo nombre que su último libro, aquel que comenzó a escribir el mismo día que se enteró de la presencia del cáncer en su organismo. En el libro *Veneno de escorpión azul, diario de vida y de muerte*, publicado por la Universidad Diego Portales en Chile durante el año 2007, el poeta ha dejado testimonio de su último periodo, sus días previos a la ausencia que dejaría en su familia y en la tradición poética chilena.

En el libro está la consciencia de Millán de que esta sería su última obra, su última publicación, su último registro en vida. Por ello escribe, sin impedimento, escapando de los formatos, escribe, marca las hojas, deja tinta en cualquiera de sus manifestaciones. Poemas, comentarios, descripciones, relatos del día a día, todo se mezcla en el diario. Al respecto, Macarena Roca escribe:

Este texto heteromorfo reúne imágenes y divagaciones que nos exhiben un sujeto cuyo eje central de la escritura es la presencia irrevocable de la muerte; y desde ésta, la voz de la escritura avanza en medio de una variedad de registros los cuales se montan, tras el paso de los días, como fragmentos que hacen (ab) uso de las posibilidades del enunciar. Su escritura revela todo un mecanismo de metaforización: se verbaliza lo que no tiene nombre, se formaliza mediante la discontinuidad, la detención e interrogación en la que el sujeto se encuentra. La hibridez genérica, constituyente del diario de Millán, y el fragmentarismo en su disposición y composición, articula un espacio de ensayo y error, un ejercicio mortuario. (Roca, 2010)



**\*Fotogramas extraídos de Veneno de escorpión azul (Albert, Castillo, Hinojosa, 2013)**

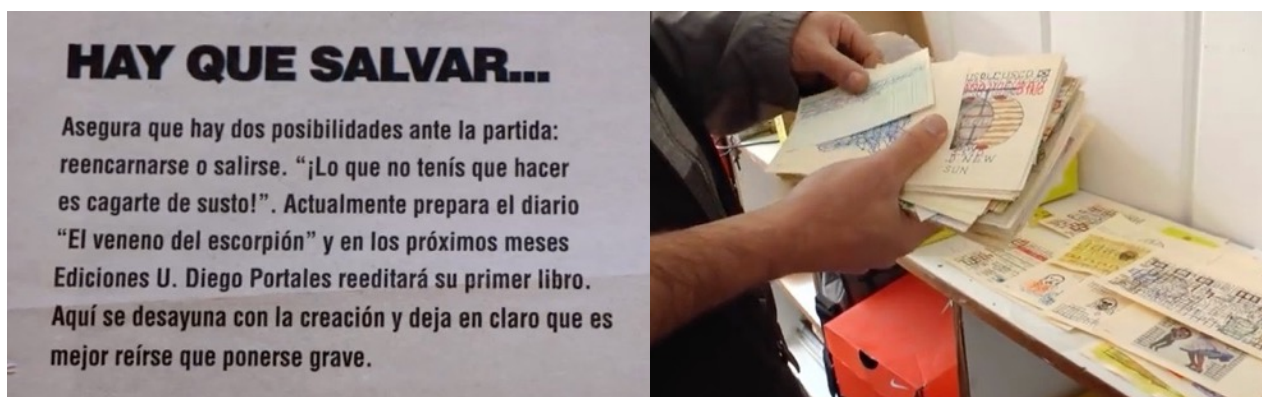
En el documental se aprecia la presencia de distintas textualidades, entre ellas algunas propias de su diario, que son leídas por el narrador en off, en voz del escritor Alejandro Zambra. Se alternan frases, comentarios y versos que el poeta ha ido dejando como rastro, como memoria, como huellas de ese camino sin retorno en el que se embarca.

Las imágenes de las cuales se compone el eje narrativo del documental, alternan entre las entrevistas a la viuda, María Inés Zaldívar, su hijastros Rodrigo y Diego Aguirre,

quienes nos acercan a su día a día a través de las imágenes de la casa que habitaba, los muebles, objetos, habitaciones y salas en las que estuvo los últimos días. También la aparición de los amigos, encarnados tras la cámara en los escritores Rodrigo Rojas, Pia Barros y Carlos Decap, nos abren a una visión más personal del poeta, ahondando en su mirada de las cosas y en la forma de sobrellevar la enfermedad que terminó con la vida de Millán.

Las formas de salvaguardarse en este último periodo, invadido por la enfermedad, también son convocadas en el documental. Aparte del veneno ya citado, se comentará sobre las galletas de marihuana que comenzará a ingerir, dado el daño que le produce fumarla directamente. El consumo de estas galletas le produce un alivio provisorio, al que el poeta recurrirá hasta el día de su partida, y que en el documental son puestas en escena como una nota que aliviana el tono trágico que conlleva el mismo proceso de expansión de la enfermedad.

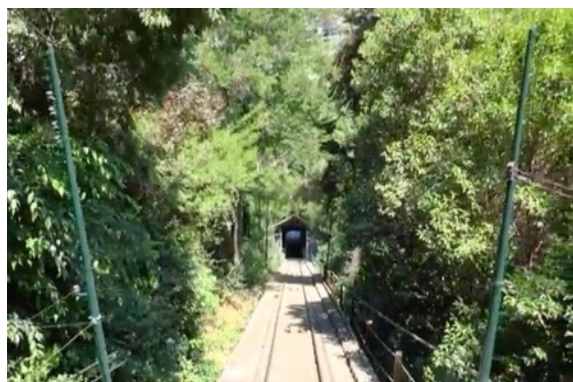
También es interesante notar la presencia del archivo *Zonaglo*, archivo de sus postales visuales, en las cuales trabajó por 20 años. En ellas se reúnen tarjetas de distinto carácter, incluyendo citas, dibujos, textos, rayas y distinto tipo de intervenciones a mano alzada. En el documental se dejan entrever unas cuantas tarjetas de mano de uno de sus hijastros, en las que se percibe como la manifestación y la presencia de la muerte ya se instalaba entre las ideas que rondaban su imaginario en aquel último periodo.



\*Fotogramas extraídos de *Veneno de escorpión azul* (Albert, Castillo, Hinojosa, 2013) En imágenes el *Archivo Zonaglo* (der.) y una nota en la prensa donde comenta sus últimos proyectos.

Sin embargo, es interesante destacar que este es un documental sobre el diario poético de Millán, y no sobre el poeta mismo. Por tanto el documental toma como antecedente su libro, y su operación es la de escenificar a través de otras voces su último periodo, alternando las expresiones más adecuadas de su libro para la comprensión del espectador. Entonces hay aquí un ejercicio interesante como realización audiovisual, por ir más allá de libro y traspasarlo, para ver desde el otro lado al poeta que se ha escrito en ese texto último y que de algún modo se despide a través de aquellos diarios.

El documental entonces aborda ese diario de vida y de muerte de Millán, para llegar así al poeta, en sus últimos pensamientos e impulsos de escritura. Es un documental donde la presencia de la poesía no está materializada en pantalla, y sólo surge en momentos metafóricamente, como el ascenso final del ascensor para dejar la tierra a lo lejos, o la imagen final de los pimientos y el sonido de la naturaleza en el cerro San Cristóbal, donde fueron lanzadas sus cenizas.



\*Fotogramas extraídos de *Veneno de escorpión azul* (Albert, Castillo, Hinojosa, 2013) Imágenes del ascenso y de el cerro San Cristóbal, donde se esparcieron sus cenizas.

Los directores a través de *Veneno de escorpión azul* han querido dar su propio entierro al poeta, recordando sus últimos días y comprendiendo las razones de su silencio final, donde no le interesaban las visitas ni la exposición social, sino sólo terminar de dejar un testimonio, aunque sea de modo exiguo, sobre su última época, la cual este documental ha sabido captar y dar visibilidad.

Reconstruir el imaginario: Pablo de Rokha, vida y obra.

8) Documental: Pablo de Rokha, el amigo piedra

Dirección: Diego Meza. en coproducción con La Cresta Prod. y Deboom Studio. /

Año 2010. Tiempo: 106 min.

Pablo de Rokha o el amigo piedra es el título de la autobiografía que dejó antes de partir el poeta de Licantén, y es el nombre con que Diego Meza ha titulado este documental que entre sus méritos se anota el de indagar en profundidad algunas de las facetas menos conocidas del poeta. En efecto, a través de las voces de familiares, amigos, poetas e investigadores entramos en contacto con uno de los grandes rostros de la poesía chilena y de los menos explorados, acercándonos tanto a sus convicciones poéticas como políticas, su entorno íntimo y sus conflictos vitales, ofreciéndonos una imagen más compleja sobre el autor de *Los gemidos*.

La personalidad y la creatividad rokhiana son revisitados a través de un documental de larga duración, donde los entrevistados aportan desde sus distintas relaciones y lazos en vida con él, profundizando especialmente en su vasta obra y en los hechos y situaciones que constituyen los puntos álgidos de su biografía. La realización de este proyecto bajo el formato audiovisual, ha dejado entrever la deuda con el legado y la difusión del autor de la *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile*, y compensa en parte la distancia que se ha interpuesto entre su obra y el público.



\*Fotogramas extraídos de Pablo de Rokha, el amigo piedra. (Meza, 2010) Imagen inicial del documental y del poeta Gonzalo Rojas.

Pablo de Rokha no es un poeta fácil de seguir, suele ser complejo en su discurrir y en su expresión misma, lo que sólo puede ser superado disponiendo de algunos parámetros de ingreso a su producción. A través de sus lecturas se percibe una poesía fuerte, que como un río lleva las palabras arrastrándolas a su paso, en una acumulación de elementos que se torna de momentos incesante, confusa y caótica, pero a la vez atractiva, intensa y delirante.

Entre los convocados por el director, destaca la presencia de Lukó de Rokha, hija del poeta, quien nos permite acceder a una visión más personal y familiar del poeta. Naín Nómez, académico e investigador de su obra, contextualiza y aporta en la construcción del marco epocal y literario donde surge y se inserta la poesía rokhiana, al igual que el poeta Gonzalo Rojas, quien destacará tonos y matices que brillan con mayor notoriedad al interior de su poética. Por otro lado, el escultor y amigo del poeta Roberto Polhammer, comenta en detalle sus desencantos con la izquierda y la política, aunque también sus comentarios dan vistas de una imagen total del ganador del premio nacional de literatura. A este conjunto se agregan las intervenciones del crítico y escritor Camilo Marks, junto a las reflexiones e intervenciones que manifiesta el poeta Armando Uribe.

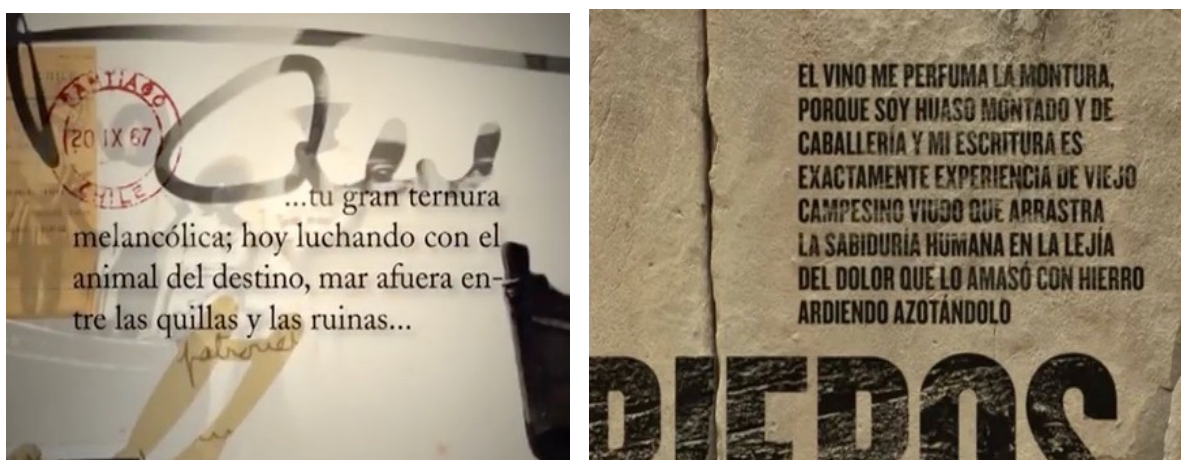


\*Fotogramas extraídos de *Pablo de Rokha, el amigo piedra*. (Meza 2010). En imágenes Roberto Polhammer, Naín Nómez (Izquierda), Camilo Marks y Armando Uribe (Derecha)

En *Pablo de Rokha el amigo piedra*, su visión del mundo es expuesta en pantalla, tanto como su visión de la religiosidad, de la sociedad y de la justicia. Tampoco quedan al margen sus intereses políticos, su relación con el comunismo, ni sus diferencias con Pablo Neruda, al igual que sus momentos de mayor sufrimiento, luego de la muerte de su esposa Winnet y sus hijos Carlos y Pablo.

Sin embargo no es sólo la selección de los convocados a participar lo que acá hace el documental. También está presente una técnica y un modo de hilvanar, de hacer relato. En este sentido, es preciso destacar la facilidad con que el audiovisual nos guía hasta el final de más de cien minutos de duración, en un viaje ameno, con contrastes y matices, a ritmo sostenido y articulado sobre una cuidada curaduría de fragmentos visuales. Serán gestos, frases y actos de habla de los interlocutores, que bajo la edición y el montaje consiguen integrarse y conformar un tejido interesante, tanto en su discurso como en su forma.

La poesía del premio nacional de literatura se presentará en el documental de diferentes modos. El director rescatará aquí tanto la lectura de poemas por boca de los personajes entrevistados como también la inclusión de poemas textuales, dispuestos en la pantalla para su lectura. Estos últimos aparecen generalmente ubicados entre las transiciones de las entrevistas, acompañados de alguna sonorización apropiada. Valga destacar que estos poemas obligan al espectador a leer, y no mirar, exigiéndole realizar la actividad de decodificación textual durante el acercamiento al documental.



\*Fotogramas extraídos de *Pablo de Rokha, el amigo piedra*. (Meza, 2010). Extractos de poemas

Ambas formas son interesantes de sopesar, en tanto corresponden a momentos dentro del documental donde la poesía ocupa un rol principal. Considerar la lectura de poemas rokhianos a la que somete el director a los entrevistados, bajo un discreto primer plano, captando la voz y la imagen de los poetas que en este caso leen sus textos -entre ellos Armando Uribe y Camilo Marks-, trasluce diversas formas de lectura y grados de cercanía con sus obras.

En este sentido, el director ha logrado captar las peculiaridades del habla misma de sus entrevistados, para utilizarla en favor de la construcción rítmica interna del documental: articula un relato, mezclando los matices que cada cual aporta, tanto desde su saber como desde su decir, retrayendo sus obras bajo diferentes modos de pensarlo y evocarlo. En la pantalla se aprecia que cada voz tiene una forma de decir, un tiempo, una velocidad, unas palabras, un estilo. Desde esa genuina visión piensa y nombra de un modo diferente, evocando facetas y aportando prismas a su figura y la construcción memorial de su ser y obra.

Por otro lado están los poemas textuales, dispuestos en pantalla. En ellos vemos que la disposición sintagmática de los versos es modificada, escenificando de algún modo el poema escrito, aprovechando los movimientos y el espacio visual donde inserta el texto. Acompañadas de sonidos específicos o en ocasiones música directamente, los poemas dispuestos en las transiciones logran apresar al espectador en su intento de decodificación, integrándolos dentro del proceso de construcción de su imaginario, conociéndolo más allá de lo que se dice sobre él, acercándonos a través de su obra, o en otros términos, diciendo junto a él.

Como contrapunto a las exaltaciones de su figura, veremos algunos comentarios que equiparan en parte esta balanza. Así Marks afirmaría que a Pablo de Rokha “no lo ha leído nadie... es una poesía para el pueblo, pero no leída por el pueblo” (Meza, 2010). A esta imagen le continuará un plano general en su tumba, donde un profesor que estaría enseñándole a sus alumnos, paradójicamente no retiene más que su nombre. También



aparecerá en escenas posteriores su nieto Emiliano frente a una escultura en su homenaje, pero extrañamente realizada con madera.

El contraste con el poeta mayor, Pablo Neruda, también se presenta en el documental. Polhammer da cuenta de la diferencia que existe entre uno y otro, enunciando que Neruda es un poeta de la exaltación, de la celebración, en cambio Pablo de Rokha “reclama, reclama y despotrica y derrepente se suaviza y alaba” (Meza, 2010). También este contraste es puesto en pantalla al destacar el conocimiento y reconocimiento por el público de la obra nerudiana, versus la casi nula recepción y la escasa apreciación de la poética rokhiana.

Dentro del abanico de imágenes que el director dispone ante nuestra vista, también se agregan aquellas que dan cuenta de la inmensa obra del poeta, reflejada en las piezas de coleccionistas de su obra, que en este caso aparecen en pantalla, comentando el valor de la misma. De este modo aparecerán en pantalla imágenes de los manuscritos, con correcciones y marcas que dejó Pablo, así como también las ediciones físicas de su gran obra, incluso un libro con ejemplar único será expuesto en pantalla.

De algún modo ese Pablo de Rokha que heredó ese apodo de su rígido rostro, de su postura imperturbable, de su apariencia inamovible, es visto de carne y hueso frente a algunos de los episodios trágicos que tuvo que soportar en vida. La muerte de su esposa Winnet, luego de su hijo, el poeta Carlos de Rokha, y finalmente de su hijo Pablo, van dando paso a una personalidad más lúgubre, a una soledad cada vez más extendida en su día a día, de la que surgirá- a decir de Nómez- una poética madura, de gran valor estético y poético, donde la muerte será el eje central de sus pensamientos.

El documental tiene un ritmo dinámico, logra trenzar muchos aspectos haciendo del visionado de la película una experiencia entretenida y educativa. A través de una puesta en escena lúdica y que supo captar y mezclar los matices de los entrevistados, de Rokha es re-visitado y descubierto en muchas facetas que el espectador desconoce. Lo mismo ocurre con los comentarios sobre el contexto y sobre las temáticas que van dejando a la vista los

entrevistados, aportando con materiales, ideas y posiciones distintas para comprender la obra de poeta de Licantén.



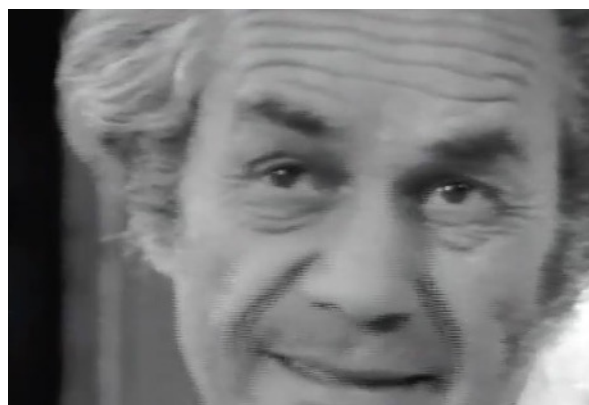
\*Fotogramas extraídos de *Pablo de Rokha, el amigo piedra*. (Meza 2010). Ediciones originales del poeta (arriba) y algunos poemas dispuestos visualmente para su lectura en pantalla.

### 3.2 - Ribetes y modalidades en el documental de poeta: miradas duales.

#### 1. Indagaciones sobre el poeta y la obra en los primeros documentales de poeta.

Como hemos podido notar a través de los documentales aquí reunidos, el modo en cómo cada uno de ellos realiza una apropiación de la imagen del poeta y la manera en la cual la expone al espectador, puede variar de sobremanera entre caso y caso. Los métodos para adentrarse en su figura- (auto)biografías, entrevistas, registros (audio) visuales, testimonios, entre otros- como las estrategias de aproximación a su legado y su vida, han abierto un abanico de posibilidades en el documental que hoy en día puede ser leído como parte de una búsqueda, que desde hace más de medio siglo viene insistiendo en registrar tanto la obra como la figura del poeta en Chile.

A través de los documentales en los que nos hemos detenido, es posible observar las variables tecnológicas que han condicionado su producción a través del tiempo. De este modo, podemos distinguir entre ellos, los proyectos realizados antes de la década de los noventa, en los cuales las imágenes aun se aprecian en blanco y negro, careciendo también de una producción y post producción más elaborada. Es el caso de *Yo soy Pablo Neruda* (Mantell, 1967) y *Cachureo* (Cahn, 1977), ambos proyectos de algún modo marcan los primeros derroteros del género documental en su vertiente poética, perfilando desde el inicio un modo de acercarse al poeta, una forma de transmisión al público y un modelo de construir imágenes en base a los escritores abordados.



\*Fotogramas de *Yo soy Pablo Neruda* (Mantell, 1967) y *Cachureo* (Cahn, 1977)

En efecto, en estas dos cintas, nos encontramos con dos modos de abordar la figura del poeta y de construir sus recorridos de vida. En el primero de ellos, Pablo Neruda es revisitado desde los ojos de Mantell, cineasta estadounidense, quien convocará a un narrador-locutor para que relate los episodios y situaciones que recorrerán el vate. En su documental, Mantell parece intentar desde el título conseguir reconstruir una imagen nerudiana, internándose escuetamente en sus proyectos escriturales para ahondar más en sus aspectos vitales. Su figura en este proyecto, al que por cierto seguirán muchos otros, tanto de carácter documental como ficcional, es recreada desde nuestro punto de vista para espectadores foráneos, que recién se aproximan a la vasta obra del poeta del *Canto general*. Las cámaras en este caso, logran captarlo en su lado humano y sencillo, conversando con la gente corriente en los sitios públicos, como también al interior de sus casas repletas de objetos y de arte.

En el caso de *Cachureo* (Cahn, 1977), la búsqueda se encamina por indagar más en su legado poético que en comprender su personalidad. A través de imágenes de actos y presentaciones en vivo frente al público, como también mediante entrevistas y archivos visuales sobre el poeta, se intenta develar los materiales de la antipoesía practicada por Nicanor Parra. Sin disponer de un narrador que guíe y dirija el relato, el director logra atar distintas situaciones que dan pistas del carácter transgresor de su poética, reflexionando sobre su origen, su sentido y su amplitud temática.

El acercamiento que propone Cahn al antipoeta, destina sus energías a revelar las raíces de una forma completamente nueva y original de hacer poesía en aquellas décadas, familiarizando al espectador con una forma de expresar y de decir, a la vez que aporta pistas para adentrarnos en la visión crítica de la sociedad, desplegada a través de un lenguaje cargado de gracia, ironía y perspicacia.

En estos primeros dos casos, que operan cronológicamente en este corpus como nicho inicial de la categoría que nominamos como *documentales sobre poeta*, se encuentran las dos vertientes que se replicarán en los proyectos posteriores. Por un lado la indagación en la figura, el acecho a su personalidad y su mundo, y por otro, el acercamiento a la obra, a la

evidencia creativa. Ambas vías se verán desarrollados mayormente desde la década del dos mil en adelante, donde encontraremos el mayor número de proyectos documentales de este género y donde se entrecruzarán en mayor medida estas dos dimensiones. En ambos casos se trata de acercar, ya sea la personalidad o la obra, de poner en relación con el contexto y develar algunas zonas que nos permitan acceder con mayor propiedad al mundo y el imaginario poético desde el cual cada uno de ellos viene.

## 2. La exploración de la herida. Tratamientos patológicos en el documental

Otra de las vertientes que ha sido vislumbrada en este corpus, corresponde al tratamiento patológico del poeta, tratamiento que se aprecia en mayor medida en los proyectos audiovisuales dedicados a la poeta Stella Díaz Varín y a Rodrigo Lira respectivamente. En ambos casos se observa un interés por rescatar a los poetas para reubicarlos en el panorama cultural, adentrándose en la vida de ambos más que en su obra, conduciendo los documentales a un espacio privado, donde la personalidad y las conductas de los escritores evocados son puestas en relieve, destacando la complejidad de sus genios, como la manera en la cual cada uno afronta la vida en las distintas circunstancias.

El tratamiento del poeta en sus aspectos íntimos, retratando tanto sus conductas patológicas como aquellas que perfilan su singularidad artística, nos llevan a conocer más acerca de las problemáticas que experimentan en vida los poetas, y cómo la superación (o no) de estos dramas vitales sirve de base a los directores para justificar el devenir de sus poéticas. Sin embargo, el acercamiento desde este punto de vista, está emparentado también con un interés de construir una imagen mitificada del escritor, en la cual tanto las enfermedades, adicciones y problemáticas psicológicas como sociales, son consideradas como parte de la particular condición que posee el artista, o en este caso el poeta. Al respecto, el académico José Antonio Pérez Bowie señala

en esta tendencia exploratoria de la intimidad que caracteriza tanto a las biografías literarias como a las cinematográficas, hay que tener en cuenta, como señala Belén

Vidal, la influencia de las teorías de Freud, concretamente las expuestas en su *Leonardo da Vinci and Memory of his Childhood*, donde explora la relación entre la creatividad del genio y los traumas latentes en la memoria infantil. Varios biopics (...) ilustran esta patologización del genio con su explicación de los comportamientos autodestructivos como síntoma de la condición del artista. (Vidal 2014,8-9) (Pérez Bowie, 2015, 22)



\*Fotogramas de *Topología de un pobre topo* (Dinamarca, 2000) y *La Colorina* (Guzzoni, 2008)

En el caso de *La colorina* (Guzzoni y Giesen, 2008), estos rasgos patológicos pueden ser entrevistados en el documental en varios momentos, aunque principalmente son las referencias a su alcoholismo, como a su carácter bipolar y terco los que prevalecen. En este sentido, y para el caso de este documental, ambos elementos sirven a los directores para articular el mito de la primera poeta punk, realzando la rebeldía de su conducta social como de su pensamiento político.

En *Topología de un pobre topo* (Dinamarca, 2000) estos parámetros que aluden a un ser perturbado en algunas de sus facultades es llevado al extremo, a través de la puesta en diálogo de las entrevistas al psicoterapeuta y a la madre de Rodrigo Lira. Por medio del contrapunto de sus percepciones, el director da vida a una imagen de un poeta que convivió a diario con distintos tipos de alteraciones de la personalidad, y que sin duda mantenía comportamientos patológicos por su modo de ser y de vivir. El realce de estos aspectos sin duda ayuda al director a posicionar la figura de su protagonista como la de un ser polémico, rodeándolo de un aura de misterio que a posteriori resultará beneficioso para

la mitificación de su obra, pero que en el documental se deja ver como una vida compleja, de una persistente soledad y una inestable personalidad.

### 3. Señales de ruta y Nostalgias de Farwest: construcciones filmico-poéticas.

En el caso de los documentales sobre los poetas Jorge Teillier y Juan Luíz Martínez, uno de los aspectos que llama la atención de inmediato es su elaboración, configurada en el vértice entre lo ficticio y lo real. En este sentido se vuelve interesante el posicionamiento que los directores asumen, al desechar los tratamientos más clásicos del *biopic* en favor de una experiencia más atractiva, en la cual el espectador oscila también entre los dos puntos en que se mueve el conjunto de las imágenes, yendo de lo real a lo ficticio y suspendiendo la mirada en una zona difusa, nebulosa, tal vez el punto de fuga donde se funden los vacíos biográficos y los posibles yoés del poeta en una sola imagen.

Al analizar estos dos trabajos desde su composición, surge de inmediato la pregunta sobre la particularidad que hace de ellos documentales y no películas de ficción propiamente. Sin embargo los directores comprenden que sería ilusoria una reconstrucción vital, a modo biográfica, y optan por formas que superan los modelos comunes a la hora de traer a la pantalla al poeta. Con esta libertad se atreverán hacia formulas que experimentan con la imagen del poeta bajo una mayor apertura creativa, siendo menos restrictivo el campo de operaciones del director al no ceñirse a un (in) cierto realismo biográfico.

Si considerásemos la afirmación de Alan Badiou, para quien “Hablar de un filme será a menudo mostrar como nos convoca a tal idea en la fuerza de su pérdida; al revés de la pintura, por ejemplo, que es por excelencia el arte de la idea minuciosa e internamente dada” (Badiou, 2011, 30) veremos que de modo similar se puede aplicar esta premisa respecto a la reconstrucción biográfica que intentan esbozar este tipo de documentales: en la medida que más se aproximan a su figura, más se distancian también de su verdadero ser. El cine en este sentido permite escribir y sobre-escribir, añadir capa sobre capa, generando imágenes a gran velocidad que pueden fácilmente contraponerse o añadirse a otro tipo de registros. Es lo que ocurre por ejemplo, con los documentales sobre figuras

como Pablo Neruda, en los que pareciesen ser inagotables la facetas que se pueden llegar a elaborar del escritor en la pantalla.

Respecto a la presencia poética, ambos documentales se apropian de lo poético de muy distinta manera. En el caso de *Nostalgias del Farwest* (Carrasco et al. , 2007), hallamos aquella poesía entrelazada con la vida, de la que tanto nos habló Pasolini. Es así como la historia utópica del retorno a su ciudad natal, se vuelve un viaje hacia sus propios recuerdos, los cuales captados por los realizadores, y montados con otras escenas del lugar donde creció el vate, crean una atmósfera espectral, que de momentos pareciese ser parte de la ensoñación del poeta y no del plano de la realidad.



\*Fotogramas de *Nostalgias del Farwest* (Carrasco et al. ,2007). El poeta

En *Señales de ruta* en cambio, no contamos con la presencia directa del poeta, pero si de materiales que permiten presentarlo indirectamente, como los registros auditivos de sus poemas, sus obras literarias y también sus proyectos visuales. En este caso, la construcción poética se evidencia tanto en la elaboración de escenas que crean la imagen y la propuesta visual para fundirla con algunos de los poemas declamados por su voz, como también a través de ciertos momentos de lirismo generados desde la cámara misma. Si bien es cierto que en *Señales de ruta* se aprecia mucho más el tono documental, a través de la voz en off que da cuenta de sus dos obras como de las entrevistas que sirven de acceso hacia su obra, lo poético está intercalado en ciertos momentos, siendo un elemento que interviene constantemente.





\* Fotogramas de *Señales de ruta* (Díaz, 2010) Imágenes del libro *La nueva novela* (izquierda) junto a imágenes creadas para el poema “La desaparición de una familia”.

En el documental nos encontramos con creaciones visuales realizadas para acompañar los archivos de audio del poeta, escenas de extraño lirismo (viaje en moto por la ciudad, imagen de la bandera flameando en la proa de una embarcación, juego visual añadido al finalizar, etc.) y una permanente sensación de estar desentrañando un enigma y accediendo al misterio de su obra y su figura en la tradición poética de Chile. Para Manzano, la inclusión poética tendría directa relación con una función histórico-formativa del espectador, lo que en el documental sobre Martínez se puede apreciar en las escenas dedicadas a profundizar en sus dos obras más difundidas:

en cuanto a la presencia temática de la poesía en el film, su obviedad permite una elección anticipada y consciente por parte del espectador. Las biografías de poetas ofrecen un encuentro preparado entre la poesía y el lector-espectador, que sitúa al relato en un plano histórico-formativo. (Manzano, 2008, 29)

Más allá de la posibilidad pedagógica que pudiese tener el *documental sobre poetas*, nos interesa ante todo, llamar la atención sobre la diversidad de modos en las que el audiovisual puede incluir y elaborar el material poético, generando escenas acordes a los poemas, como también trenzando la vida del poeta con su obra, haciendo del poema parte de su cotidianidad existencial. En estos dos proyectos, hemos visto dos modos en que la poesía se presenta, a través de la realización por parte del director de escenas construidas en base a su poética, como también a través de la ideación de una atmósfera o ambiente poético. Ambas posibilidades permiten que el espectador vaya construyendo una imagen

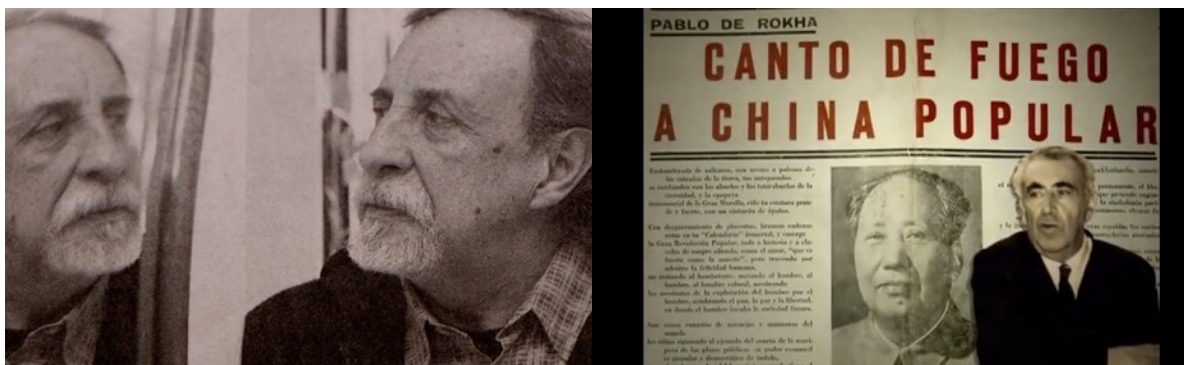
de su creación a la par con su figura, accediendo también a su faceta creativa y no sólo a la re-elaboración biográfica que generalmente estos proyectos abordan.

#### 4. Documentales basados en biografías/textos: re-elaborar la memoria

Tanto el documental *Pablo de Rokha el amigo piedra* (Meza, 2010), como del documental *Veneno de escorpión azul* (Albert et al. ,2013) sobre Gonzalo Millán, comparten la misma procedencia tanto de sus títulos como de su idea original. Ambos han intentado llevar a la pantalla los textos últimos de los poetas, en el primer caso la autobiografía rokhiana, mientras en el segundo caso se trataría del diario de muerte, o el diario que escribió Millán en su último periodo, al ser informado de un cáncer avanzado en su organismo.

En ambos casos hay una voluntad por revisitar estos textos que poseen un carácter de documento y disponerlos a un público mayor a través de la pantalla. ¿Se trata de adaptaciones de textos memoriales? ¿De recreaciones audiovisuales de textos de carácter biográfico? ¿O más bien hay un intento de retraer su figura, bajo el tamiz de estos textos, es decir, bajo la mirada que los mismos poetas imprimieron en sus últimos escritos?

Sin duda los directores han decidido volver a mirar la vida y obra de estos autores a través del prisma que les facilitan los textos memoriales que dejarían en vida ambos poetas, textos que, en el caso de Pablo de Rokha, merodean su vida y su trayecto vital en distintos periodos, mientras que por el lado de Millán, manifiestan distintas inquietudes surgidas en sus últimos meses de vida. Ambos escritos si bien conservan un carácter inevitablemente biográfico, se distancian por el modo como abordan la vida y los elementos que intervienen en cada uno.



En el caso Rokhiano, se trata de una autobiografía en donde el poeta hace un recorrido por los acontecimientos que marcaron de modo más decisivo en su vida. La presencia familiar, el origen de algunas de sus obras, como las alegrías y penurias vividas son llevadas a la página por el vate de Licantén, quien nos abrirá las barreras del tiempo para dejarnos acceder a un panorámica cronológica de su vida. El documental en este caso, seguirá la misma estructura temporal del libro, con la diferencia que la voz del poeta y sus dichos en primera persona son re-orientados para ser retratados mediante una serie de entrevistados que conocen a fondo su vida y su creación.

En el caso de Gonzalo Millán, se nos presenta un documental circunstancial, que surge en razón del libro de despedida del poeta en su último periodo viviendo con la enfermedad. El diario de vida y de muerte en el que se constituyó *Veneno de escorpión azul*, es la manifestación de las inquietudes que merodean al poeta en estos últimos meses, como también la voluntad del escritor de dejar una huella, imprimir una última marca, estampar su testimonio y traslucir su época final.

Los dos documentales entonces, han sido elaborados a partir de un texto que les precede, un texto de carácter biográfico como hemos dicho, que da cuenta de una vida y de una parte de ella en cada caso. La operación creativa del director y el equipo documentalista, debe entenderse como una operación de selección y reescritura, en el caso de Pablo de Rokha, pues el documental recogerá ciertos núcleos temáticos de la autobiografía que intenta poner en pantalla, aproximándonos a su vida, esta vez desde terceras personas que lo convocan. Por otro lado, el caso de Gonzalo Millán trata más bien de entregar las claves contextuales que articularon el diario de vida y de muerte, merodear cómo entendieron sus cercanos y el poeta este proceso, y qué elementos intervienen en la creación del texto. La táctica con la que el equipo documental construye será la rememoración por boca de sus cercanos de aquella última época fugaz del autor, recorriendo sus sitios cercanos, como también sus espacios creativos.

La delgada línea que divide la re-escritura de la re-memoración puede entenderse mejor si atendemos a los intereses que mueven cada una de estas operaciones. Por re-escritura

entendemos el intento por volver a plantear un tema, situación o hecho, pero manteniendo alguna relación con una escritura precedente. Esta nueva escritura que se realiza con base a una anterior, es una forma de adaptación que incluye modificaciones y cambios, y trabaja con la inclusión y exclusión de elementos del hipotexto, concibiendo una re-elaboración, en este caso, del texto escrito en una plataforma audiovisual. En cambio, rememoración será aquel proceso mediante el cual se exhorta a la memoria y los recuerdos para aproximar imágenes de situaciones, hechos y acciones, surgidas desde distintas subjetividades para ingresar en el espacio de la memoria colectiva.

Sobre este último aspecto, la diferencia central estriba en que la reescritura es una nueva escritura que difiere del texto base, mientras la rememoración es una evocación primaria, un recuerdo inicial que servirá para construir la imagen del autor. *Pablo de Rokha o el amigo piedra* entonces se erige como una reescritura, en tanto que vuelve a escribir la autobiografía rokhiana desde otro medio, el audiovisual, y desde las voces de otros. El cambio entonces de la autobiografía escrita a la biografía audiovisual, requiere modificar primariamente la voz que narra, y la perspectiva en que se relatan los acontecimientos. En el *Veneno de escorpión azul*, la rememoración surge como una forma de retraer al poeta, a través de la evocación directa de su familia, amistades y lectores, otorgando un perfil primario de los días últimos de Millán, de quien seguimos careciendo de una mirada biográfica más completa a través del audiovisual.

Ambos modos dan cuenta de un deseo por visibilizar la vida de dos grandes poetas de la tradición chilena, y un intento de hacer memoria colectiva, dejar testimonio y huella de sus derroteros finales como de sus acontecimientos y circunstancias más relevantes experimentadas en vida. Los documentales en este caso, nos dan la posibilidad para acercarnos a realidades personales muchas veces ignoradas, y que de alguna forma condicionan el desarrollo de la escritura, o la impulsan, como se apreció en estos casos.

Para concluir este apartado, quisiéramos reflexionar brevemente cómo es que estos proyectos contribuyen a una lectura, difusión o acercamiento a entender mejor la tradición

literaria del país y sus principales voces. Para ello, consideramos pertinente pensar en el audiovisual como un espacio prolijo para la propagación de ideas y la exposición de cuestiones que abren la vida y obra de un autor hacia el público masivo.

En la medida que se han acumulado estas obras en el tiempo, y han ido conformando un corpus importante, estos trabajos permiten avistar algunas cuestiones interesantes de sopesar. Entre ellas resulta particularmente importante, el relevo que generan los documentales en este caso, de figuras que no están canonizadas o pertenecen a grupos de menor relevancia en el sistema literario.

En efecto, el documental cumple la doble misión de devolver la mirada sobre autores poco difundidos y generar interés sobre ellos como personajes públicos y como creadores literarios. Su construcción está cruzada por el afán de devolver una visibilidad escindida de ciertos poetas, lo que de algún modo actúa compensando los vacíos y espacios que se hallan en la historia literaria. Pero además, y ahora pensando en la segunda misión, el documental permite la constelación de ideas, desde diversos frentes, con miras hacia la reconstrucción de una voz y una poética. En este sentido, el documental también se hace cargo de un acercamiento, el cual al final de su proyección nos ha logrado introducir en los aspectos esenciales de su vida y su poética.

Considerando estos elementos, nos parece adecuado valorar estos trabajos audiovisuales en cuanto búsquedas e indagaciones tanto sobre la personalidad, el tiempo histórico y contextual, como también sobre la poesía y su comprensión de la realidad. El documental ha permitido relevar figuras casi olvidadas, sustituyendo la ausencia crítica y el desconocimiento público con una imagen más detallada de su vida y el espíritu creativo que lo llevó hacia la escritura poética. De este modo, los proyectos audiovisuales de carácter documental no se contraponen a la tradición literaria, sino que aportan y complementan su construcción, propagando su imaginario poético y exhibiendo aspectos desconocidos tanto sobre sus obras como sobre sus recorridos vitales.

3.3 -

### CINE DE FICCIÓN Y POETAS

## Cine de ficción y poetas

David Rosenmann-Taub, Armando Uribe, Violeta Parra, Pablo Neruda, Alejandro Jodorowsky

Hasta ahora hemos apreciado la presencia del poeta en registros documentales, en los cuales su vida, su figura y su obra intentan ser captados en retrospectiva, generalmente con el interés de difundir su figura y reavivar su obra y su legado. Sin embargo una segunda vía de estudio de las poéticas en la pantalla nos lleva a observar propuestas audiovisuales de ficción, en las cuales el poeta es la figura principal.

Desde temprano la figura del poeta ha intentado ser radiografiada desde el cine y la industria audiovisual. Sin embargo, de todas las artes, la que lleva a cabo el poeta como el escritor suele ser la que menor espectacularidad aporta a la cámara. Su oficio resulta una labor que no parece cobrar atractivo alguno, pues su proceso creativo es tan subjetivo que verterlo en pantalla sólo se logra recreándolo de modo metafórico, imaginando un universo más allá del espacio que cobija al autor en el momento de la escritura.

Pensar en la especificidad de la ficción asociada a la poesía es lo que intentaremos en este breve trecho. Hoy en día resulta fácil pensar una novela que se lleva a la pantalla, pero una ficción que involucre la figura del poeta o su poética como eje central y articulador de las imágenes, se vuelve más complejo. No sólo en términos cuantitativos estas obras están reducidas, sino también en términos de crítica y análisis. Las películas ficcionales sobre poetas se encuentran en una zona confusa, a medio camino entre el documental y la ficción, absorbiendo materiales de la realidad pero presentándolos desde la construcción ficticia. En este margen, es necesario preguntarnos antes de todo ¿que se entiende por ficción en el cine? ¿qué lo distancia (o une) con el documental? ¿qué variaciones son las que se muestran al comparar las obras audiovisuales poéticas?

Usualmente se suele distinguir el cine de ficción por su proximidad o distancia con la realidad. De este modo nos hemos acostumbrado a delimitar el cine documental como aquel que privilegia el contacto con la realidad, mientras que el cine de ficción elaboraría

cuestiones que la trascienden, y no corresponden necesariamente con la realidad sino más bien con la imaginación del guionista y el director.

Tal distinción teóricamente se puede sustentar bien por un momento, pero luego, en la práctica misma, confrontando tanto la ficción como el documental frente al abordaje de películas de poetas y/o poéticas como el que realizamos ¿siguen siendo sustentable sus diferenciación? ¿Son estrictamente divergentes sus posiciones?

De un tiempo a esta parte los géneros han experimentado variaciones considerables, y todo indica que estas modificaciones van a seguir extendiéndose. Los muros fronterizos que los separaban se han convertido en puentes que conectan sus tópicos, mezclando e hilvanando cuestiones que parecían constitutivas y propias de cada modelo. Los documentales exacerbaban acontecimientos fragmentarios que acaban siendo generalizados y aceptados por todos, creando verdaderas ficciones de la realidad. Y qué decir de la ficción, que en innumerables ocasiones se apropia no sólo de tramas y personajes reales para nutrir sus invenciones, sino de la historia misma y de las contradicciones de la realidad en la que habitamos.

Entre las ficciones que nos interesa abordar en este acápite, advertiremos algunas películas que rompen la aparente dicotomía entre ficción y documental, para reconstruir imaginariamente fragmentos inauditos de sus recorridos vitales. Los imaginarios surgidos desde el cine -y paralelo a otros discursos memoriales como (auto)biografías, entrevistas, cartas, etc.- problematizan la memoria del poeta, en tanto articulan narrativas biográficas audiovisuales que tienen otro alcance, en términos de público e impacto, como en términos de su relación con la realidad, repercutiendo en mayor medida respecto a las obras testimoniales de carácter literario.

En un texto reciente de Jacques Aumont, el filósofo francés reflexiona sobre el tema que da título al libro, *Los límites de la ficción*, advirtiendo que los límites entre ficción y realidad son inasibles, y que intentar distinguirlos es una empresa que cada vez se vuelve más utópica frente a las producciones contemporáneas:



Estoy ante un filme: se parece, ¿pero se parece a la realidad o a otra cosa? ¿qué voy a creer? ¿qué me muestran el mundo o que me indican el primero de los límites de la empresa ficcional del cine? (...) Intentar identificar los límites de la ficción puede querer decir que uno busca fronteras - franqueables o totalmente abiertas, (...) que no pertenecen ni a una u otra de las regiones que separan. O si alguno no le gusta esta metáfora geopolítica, un límite de la ficción es el punto hasta el que el filme puede ir sin dejar de ser ficcional; o también una suerte de ideal jamás alcanzado, un valor-límite más allá del cual la ficción no puede avanzar. (Aumont, 2016, 20)

Entender las obras cinematográficas hoy, a la luz de los cambios tecnológicos e ideológicos que se han efectuado tras la pantalla, requiere no sólo abandonar ciertas dicotomías, sino también ser capaces de ver su efectividad y su aporte en términos de aplicación. En este sentido, Aumont simplifica y resuelve la discusión apelando a la praxis misma de las obras cinematográficas, estableciendo un criterio sencillo pero operativo para su distinción:

he intentado conducir la fatigada discusión entre documental y ficción al único terreno donde a mi juicio tiene cierta validez : el de la pragmática. Un documental es aquello que se considerará un documento (más o menos exacto, más o menos influido por el punto de vista del creador); una ficción es aquello que se anuncia como ficción. (Aumont, 2016, 45)

El privilegio otorgado a la anunciación del director o de la película, resulta entonces un indicio predominante a la hora de abordar una obra cinematográfica. Nuestra perspectiva como la mirada con la que observaremos la película está mediada por la mirada del creador, quién imprime bajo el rótulo que le asigne (documental, ficción, etc.) nuestra forma de aproximarnos y apreciar la obra audiovisual. Sin embargo, también hemos de considerar que la ficción aunque no tenga un valor documental ni histórico, es en sí misma documentación de un proceso creativo, de una mirada y de una forma de ver el mundo que el director destila en las imágenes. Querámoslo o no, la ficción es también documentación de un modo de mirar e imaginar.

En *Retóricas del cine chileno, ensayos con el realismo*, Pablo Corro señala que “los géneros por los que transita la consciencia cinematográfica chilena de la ficción en las

últimas décadas serían “el melodrama (con modulaciones histórico-costumbristas, de suspense, y aun de road movie) y la comedia (con variantes hacia el crookstory o cine de rufianes, la comedia erótica y la comedia negra)” (Corro, 2012, 177), entre los cuales no parecen encajar los films ficcionales enfocados en figuras poéticas como los contemplados en este apartado. Sin embargo, el investigador y académico propondrá capítulos más adelante el concepto de “poéticas débiles” para referir a algunos films que sí se acercan bastante a las obras estudiadas en este apartado, tanto en el modo de elaboración como en el tratamiento que otorgan a la imagen:

Audiovisual y narrativamente la “debilidad” consiste a través de un registro que privilegia lo vago, lo impreciso, lo del segundo plano; cuyas preferencias simbólicas asocian la expresión con lo ambiguo, lo evocador, la alusión, la sugerencia. La literalidad, el predominio expositivo y articulador de la acción, los encadenamientos y los tonos dramáticos con intencionalidad épica, el monopolio absoluto de lo visual, las metamorfosis edificantes; ya no definen el relato sino que más bien figuran como una expectativa que no se cumple, para resonar luego en torno a las cosas como una inercia del lenguaje. (Corro, 2012, 218)

En efecto, este corpus de obras audiovisuales que abordan al poeta como personaje, desplazan las divisiones existentes para construir elementos que expanden su imaginario y con ello, la visión que tiene el público de los escritores representados. En este sentido, las poéticas de la debilidad quiebran los cercos entre lo real y lo ficticio para disponer de ambos campos como un continuo de imágenes. De esta manera la mezcla de registros, el uso de distintas voces, como la apelación a contextos históricos y situaciones documentadas vividas por los vates, logra instalarse y generar un relato, originario de la realidad pero construido bajo las leyes de la ficción, desarticulando las limitantes que distancian el plano de lo real del plano de lo posible:

La debilidad es el debilitamiento de la acción, de las morfologías de acción-reacción, el desdibujamiento de los roles actanciales y del estatuto epistemológico del registro, del estatuto de realidad de los contenidos, de la distancia del registro con el objeto; se trata, en cierto modo, de un desdibujamiento de los límites entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la no ficción y la ficción (...) (Corro, 2012, 218)

Desde esta posición, los filmes sobre poetas que revisaremos sublevan cualquier dicotomía ficticio-real para bosquejar un universo inadvertido, compuesto tanto de materiales propiamente literarios como provenientes de su biografía y también de la creatividad del director. En este sentido, valgan señalar que finalmente es el director quien elabora y da sentido a las imágenes de diferente procedencia, estrechándolas con el público, haciéndolas cotidianas y fáciles de apresar por el espectador. De ahí que concordamos con Ángel Quintana, cuando señala que “en vez de trabajar con una paleta de colores para construir un espacio pictórico, el director de cine trabaja con la propia realidad y la convierte en la materia de otra realidad que necesita ser verosímil” (Quintana,2003, 61)

Dentro de esta pequeña muestra representativa, hemos de señalar también que se contemplan dos obras que por su naturaleza se distancian de las otras ficciones. En el caso de *Pre-Apocalipsis*, se trataría de una ficción cercana al *happening*, donde el poeta Armando Uribe es conducido al cementerio, despidiéndose de su ciudad y de algunos personajes. En un segundo caso, *Reflejos elementales* se presenta como una ficción experimental sobre la poética de David Rosenmann-Taub, siendo el eje central su obra y su poesía, distanciándose de la figura del poeta propiamente como centro del relato audiovisual.

Por último, es interesante hacer notar la relevancia que este tipo de películas han tenido y el impacto que poseen respecto a los documentales. En efecto, las películas de ficción tienen mayor posibilidades de exhibición en grandes cines, con la posibilidad de salir del espacio local para entrar al mercado global, expandiéndose fácilmente entre distintos lugares de circulación. A ello hay que agregar, que muchas de estas obras desfilan por grandes festivales internacionales y se han visto recompensadas con premios que han elevado las expectativas y avivan los deseos del público por verlas en pantalla; Así sucede con las recientemente estrenadas *Neruda (2016)* y *Poesía sin fin (2016)*, ambas películas sobre poetas que han despertado un interés poco habitual para proyectos de esta naturaleza.

Como veremos, pese a estar emparentadas en la misma categoría, y tener varios elementos en común entre sí, tanto en su modo de confección como en la perspectiva que adoptan para abordar a los escritores, existen una gama no menor de diferencias que hacen de estos filmes una oportunidad para ver cómo la ficción muestra a través de la pantalla el complejo y poco explorado mundo del poeta, y cómo su reaparición en filmes ficcionales reaviva su presencia, actualizando su valor y su legado entre las distintas generaciones que el cine logra atraer.

## Hacer película el poema: un intento de ficción poética sobre Rosenmann-Taub

### 1) Película: Reflejos elementales

Director: Alexis Moreno / Año: 2008 Tiempo: 32 min.

Pese a que esta película no tiene mayor difusión y ha sido escasamente mencionada, su presencia en este corpus viene a proponer una abertura, o acaso una fisura, entre los trabajos ficcionales. Tomando como epicentro la poética y la obra musical del poeta, el director se aventura en este proyecto a hacer una película centrada en su totalidad en la poesía, abandonando cualquier intención de retrato o de construcción biográfica de su creador, proponiendo en su lugar un acercamiento metonímico, desde su obra a sus temas y motivos principales en sus creaciones.

Desde esta perspectiva, ¿cómo traslucir una poética, sin caer en la construcción/mitificación del poeta? ¿Cómo acercarse a su obra literaria excluyendo las contextualizaciones biográficas y el retrato del creador? La respuesta que da el director de estos *Reflejos elementales*, Alexis Moreno, es la de volcarse a las creaciones del autor obviando al autor, haciéndolo aparecer desde la obra. Su método será el de disponer su legado sin caer en la explicación ni el comentario, sino que sean sus propios materiales creativos los que hablen por él, reconstruyendo en la mente del espectador su imaginario. Su elaboración, al igual que en los video-poemas, está basada en la búsqueda de un lenguaje común entre el poema y la imagen, con la diferencia que su extensión es mucho mayor (casi 32 minutos), y sus rasgos lo asemejan más a una película que a un videoclip.

La presencia de la naturaleza en todo el film, la unión indisoluble de la palabra poética, llevada a cabo por la voz del mismo poeta, entrelazada con fragmentos de esa geografía multiforme que posee el país, desiertos y mares, montañas y ríos, cielos y tierras, nos hablan de los elementos básicos que merodean su escritura. Además la música que acompañará es también obra del poeta, por lo que la triada entre poesía, música e imagen se articula para atraer y mantener ante la pantalla al espectador, quien lentamente es

llevado a las entrañas del autor, aprontándose a sus tópicos como a su concepción de la poesía y la realidad.

La película abre con una casa en la calle Echaurren, en Santiago de Chile. Se trata de la casa donde nació el poeta, donde creció y se formó la voz. De este modo, el director da inicio al documental con el sitio que inaugura la vida del poeta, el lugar del origen y de formación inicial. Más adelante alcanzará sus puntos cúlmines al confluír la voz del poeta y su música, en este caso acordes de teclado, junto a algunas elaboraciones que hace el director mediante efectos de duplicación y collage, generando atmósferas y momentos de gran intensidad.



\* Fotogramas de *Reflejos elementales* (Moreno, 2008)

Si bien es cierto que un documental que nos aproxime a su figura también hubiese sido relevante en este caso -y sigue siendo tarea pendiente-, pues se trata de un poeta de menor repercusión en el panorama literario y que muchos desconocen, la opción de materializar su poética es también otra vía, indirecta y tal vez menos explícita de acercarnos a su personalidad. Respecto a su casi imperceptible notoriedad en el panorama poético, el poeta Armando Uribe escribe:

Conocimiento público? Es virtualmente desconocido. Ignorado en Chile. ¿Por qué? Ello no dice nada en contra de Rosenmann-Taub. Dice mucho de la invalidez chilena. ¿Cómo es posible que se crea que no existe; y aun -para algunos de los pocos que han oído su nombre- que es una especie de invención literaria? (Uribe, 1998)

Para el académico Naín Nómez, David Rosenmann-Taub es heredero de una hibridez de música y escritura, que viniendo de una tradición de grandes vates, ha sabido singularizar su voz y dar sentido a sus diferentes vías de expresión:

Desde una tradición literaria que crece a partir de los años 50 provocando rupturas y reencuentros (me refiero a la poesía de Parra, Lihn, Teillier, Barquero, Uribe, Rubio, Arteche, Rojas, Oyarzún, Stella Corvalán, Irma Astorga o Escilda Greve), Rosenmann-Taub enhiesto en su rigurosa especificidad pone a prueba el discurso de la tradición y se sustenta en una placenta híbrida donde sonido, sentido, escritura, mundo y sujeto parecen resonar en su música autónoma, personal, oscuramente luminosa, con una voz que retumba en los espacios de su propio silencio. (Nómez, 2006)

Muchas veces el poeta ha debido cargar con la imagen de hermético, lo cual ha distanciado a posibles lectores y ha mostrado su poesía como una expresión cerrada y compleja. Si bien es cierto que su poética posee una oscuridad y una dificultad mayor para quien se aproxima a ella, también es cierto que lo hermético habla de algún modo, no sólo de su modelo escritural, sino también del significado mismo que tiene la poesía para el autor, asociada con lo trascendente y lo espiritual más que con lo cotidiano y rutinario. La

académica Paula Miranda repara en la impronta hermética que la crítica le ha asignado, develando las falencias en las que ha incurrido tras la aplicación de aquel juicio:

Hermético y hermenéutico son palabras hermanas. Más bien, palabras que la poesía desea y ha podido siempre hermanar. La indicación que ha realizado persistentemente la crítica sobre la poesía de Rosenmann-Taub ha desconocido el sentido, no solo de la poesía del poeta, sino más grave aún, de lo hermético: pues lo hermético remitía en los saberes antiguos a la búsqueda de la verdad y del conocimiento en clave de cosmovisiones específicas a través de textos, filosofías y artes; en una lógica de pensamiento más mítica que metafísica, más analógica que irónica, más ritual que histórica. A través de lo hermético entonces accedíamos al verdadero sentido del ser, y del ser en una situación que lo arraigaba a un cronotopo, a unas coordenadas espacio temporales que le daban pleno sentido. Ese espacio temporal le permitía al ser habitar y habitarse, significarse. (Miranda, 2009)

El mundo críptico del poeta, hermético y complejo, se nos acerca a través de la ficción, por medio de una voz que navega en su propia búsqueda, indagando tanto en su ser como en sus diferentes atributos, explorando la sonoridad desde el habla poética como desde los instrumentos musicales. Respecto al adjetivo hermético del cual se ha cubierto su obra, el académico Felipe Cussen señala que el autor no busca tanto el aplauso fácil del lector, sino más bien su aproximación, por medio de un trabajo costoso que llevará en un determinado momento a la comprensión:

David, por su parte, manifiesta una actitud más distante de otros referentes literarios y plantea su creación como un proceso absolutamente ajeno al afán por congregar a los lectores perezosos: “Creo que el arte demanda tanto del artista que no hay tiempo para pensar en lectores. Y pensar en lectores es venderse.” (“Apartado de todo...”). Al mismo tiempo, sin embargo, se ha preocupado de enfatizar que su poesía no pretende ser hermética, sino que se ofrece como un camino que, si se recorre con paciencia y concentración, permitirá alcanzar la profundidad de entendimiento. Este camino lo traza con las partituras rítmicas que crea para sus poemas (los que también graba) y con los comentarios (Cussen, 2010)





\* Fotogramas de Reflejos elementales (Gonçalvez, 2008). Imágenes de poetas que comentan en lapsos breves su obra.

Dejando de lado su poesía y la visión que parte de la crítica ha esbozado sobre su obra, hemos de notar respecto a los materiales compositivos de la película como son incluidos fragmentos muy breves de otros poetas y críticos comentando su obra, como Francisco Véjar, Armando Uribe y Camilo Marks. Ellos dan vistas del valor de su trabajo y la particularidad de su proyecto poético. También la presencia del mar en el documental constituye un material esencial para el director, quien recurre a él y a sus metamorfosis en distintos momentos, añadiendo efectos y mostrando el discurrir de las olas, como el reflejo de la luz sobre las aguas, lo que a nuestro entender operaría como metáfora de la escritura poética de Rosenmann-Taub.



\* Fotogramas de Reflejos elementales (Gonçalvez, 2008) Imágenes de la naturaleza presentes en la ficción.

Ya llegando al final, uno de sus poemas es declamado en la voz del actor Hector Noguera, quien fue el encargado de montar un espectáculo audiovisual en honor al poeta, y que comentaremos en apartados posteriores, cuando veamos las relaciones de la poesía con los espectáculos intermediales. La presencia del poeta sólo es captada casi al finalizar el film, para mostrarlo recitando algunos versos propios, leídos al compás musical frente a una partitura.

La película cerrará volviendo al mismo lugar que dio inicio: la casa en Echaurren, en Santiago de Chile. La cámara a modo de *racconto*, hace un retroceso por algunas de las imágenes para llegar al inicio, frente a la fachada de la casa donde todo partió, donde comenzó a formarse la vida y desde donde conectó inicialmente con la literatura. Pese a que no encontramos grandes invenciones al interior, la película tal como otras obras de este corpus, en ocasiones documenta, ficcionaliza y crea, conjugando en las imágenes una poética compleja, que parece acercarse a nosotros a través del plano audiovisual.

En síntesis, el trabajo que hemos abordado da cuenta que la ficción si puede conjugarse con la obra poética y generar propuestas visuales que mantienen expectante nuestra atención. Hacer del poema y de la obra poética de Rosenmann-Taub un atractivo, más allá de los textos mismos, y desde otra plataforma medial, ha sido la búsqueda que el director emprendió con *Reflejos elementales* y que, hasta ahora, constituye una de las únicas propuestas por proyectar una obra poética en pantalla, descartando al autor y haciéndola valer por sí misma.

¿Es posible pensar, por ejemplo, en una película del *Canto general* del poeta Neruda, en la cinematografización de *Altazor* de Vicente Huidobro, o en la puesta en pantalla de las *Prédicas y sermones del Cristo de Elqui* de Nicanor Parra, en *Tala* de Gabriela Mistral o de la *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile* de Pablo de Rokha? ¿Cómo pensar una película de poesía, más allá de los antecedentes históricos del género mismo? Aquí en *Reflejos elementales* hay una muestra de que poesía y audiovisual pueden aliarse

perfectamente más allá del relato documental, encontrando en la ficción un espacio para cautivar al público y llevarlo al mar profundo del lenguaje poético.



\* Fotogramas de *Reflejos elementales* (Gonçalves, 2008) Imagen final de la película

## Tránsitos mortíferos: El viaje a la muerte en *Pre-Apocalipsis*

2) Película: Pre- Apocalipsis ( sobre Armando Uribe)

Director: Rodrigo Gonçalves /

Año: 2009 /

Tiempo: 48 min.

*Pre-apocalipsis* es el título con que el poeta Armando Uribe se interna en el audiovisual y en la muerte a la vez. Bajo la excusa del tránsito hacia el cementerio, con el poeta muerto en vida, el cineasta Rodrigo Gonçalves nos lleva por el que sería el último recorrido de Uribe por Santiago de Chile, deteniéndose en distintos puntos para articular un monologo sobre la ciudad, la política, la religión y por su puesto, la muerte.



\*Fotogramas de *Pre-apocalipsis* (Gonçalves, 2009) Imágenes del inicio, el carruaje que lleva al difunto Armando Uribe.

La película está construida sobre una atmósfera de ultratumba: colores, sonidos y planos van en esa misma dirección, ambientando el contexto de un aura mortuoria. Las escenas en su mayor parte hilan fragmentos del poeta en el féretro de muerte, con imágenes extraídas de internet y otros videos de antigua data, los cuales son trabajados por el cineasta a nivel de composición y efectos, articulando un relato donde la muerte se constituye en uno de los ejes principales a explorar.

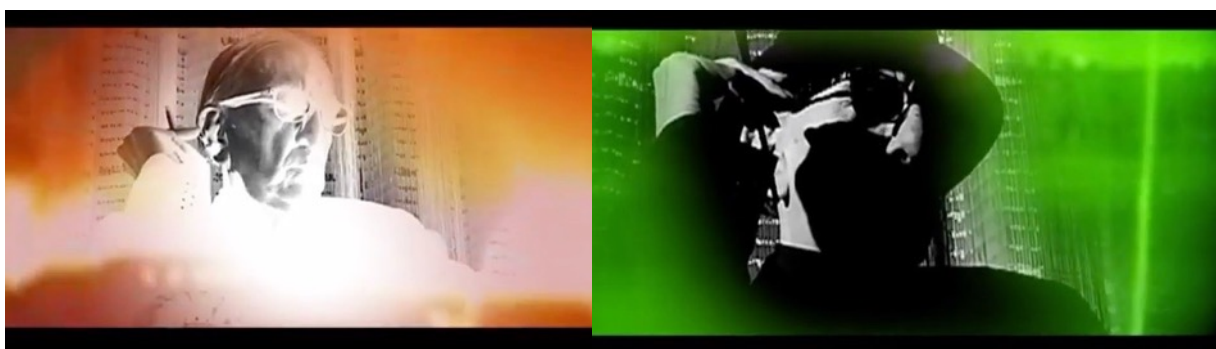
La película de Gonçalves dialoga directamente con una de las obras del poeta Armando Uribe, titulada *Apocalipsis apócrifo* (2006), y forma parte de un montaje artístico intermedial realizado en base al libro de Uribe. Respecto a este montaje, el director de la película señala:

En este montaje quise combinar la narrativa de Uribe, la factura del video, la instalación y la pintura intervenida por el poeta, todos elementos que se han ido interrelacionando desde que iniciamos nuestra relación con las primeras entrevistas que grabamos para el programa Off The Record en 1996. (Goncalves, 2009)

Se vuelve interesante reflexionar en este punto, cómo el poema y ciertas poéticas de la tradición chilena, han cobrado revuelo y han servido de pre-texto para artistas y realizadores en el montaje de verdaderos espectáculos artísticos, donde la poesía es mediatizada por diversas plataformas que la hacen más familiar y accesible al público en general. Así es como no han sido pocos los casos donde el poema es llevado a la danza, a la música, y al video, apoderándose de espacios en los que escuetamente se presentaba.

Sin embargo, uno de los elementos que parece necesario destacar en esta ficción sobre Uribe, es la posición que asume la voz en el relato y el (no) lugar de la enunciación. Estos dos elementos ya nos permiten adentrarnos en la composición misma de la película, como también en la dimensión temática y estética que trabaja el director.

Lo primero que notamos en la ficción, es que el poeta está allí para hablarnos no desde la muerte, sino desde el tránsito. Es el viaje desde la vida hacia la muerte el que permite al poeta explorar su entorno, y luego ya al finalizar, poder replicar las conversaciones sostenidas con ciertos personajes llegado al purgatorio. Se trata entonces de un habla que surge ni en vida ni en la muerte, sino en el límite y en el viaje desde una condición hacia la otra.



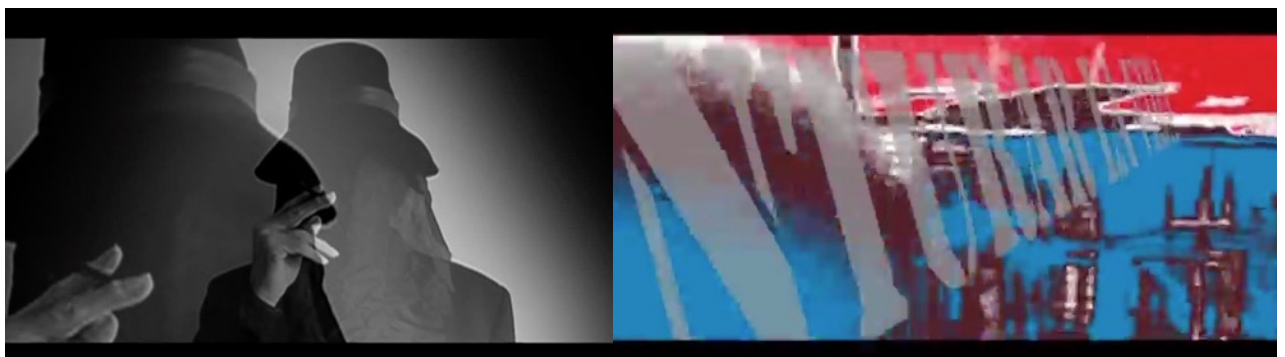
\*Fotogramas de *Pre-apocalipsis* (Gonçalves, 2009)

Es desde este tránsito que la voz de Uribe surge para decir. ¿sus últimas palabras? ¿su despedida de la realidad? ¿su bienvenida al eterno transitar de las almas? Lo cierto es que el poeta, en su desplazamiento sobre la carroza fúnebre, arrastrado por dos grandes caballos y un chofer con sombrero de copa, revisitará algunos de los lugares emblemáticos

de la ciudad de Santiago, y dirá, desde ese lugar fantasmal de enunciación, las reflexiones que le despiertan ciertos espacios urbanos, como también algunas de las figuras políticas más reconocibles, como Salvador Allende y Augusto Pinochet.

La composición que ha dado el director resulta apropiada si lo que intentaba era crear un atmósfera lúgubre y fantasmagórica. Los efectos visuales que van añadiéndose con el avanzar del relato, la coloración de las imágenes que van desde planos en negativo a los colores cálidos, las escenas del poeta hablando a cámara, entremezcladas con imágenes de archivo, generan una situación espectral en pantalla, que refuerza la idea general del tránsito a la tumba y ayuda a mantener la narración en un eje difuso entre la ensoñación y lo espectral.

Un espacio relevante es el que ocupa la voz de Armando Uribe en esta película. Será su voz la que servirá de conductor total del relato e irá hilvanando las escenas. Sus intervenciones a lo largo de la diégesis pueden ser apreciadas en modalidades textuales diversas, que abarcan evocaciones, soliloquios, monólogos y poemas, oscilando desde un temple que a ratos explica, despotrica, se queja y en otros afirma deliberadamente. En este sentido, la voz del poeta, filtrada con ecos y reverberaciones, dispuesta en una cadencia pausada, realizada mediante la austeridad de elementos usados en la producción audiovisual, crea por si sola cierta complicidad del espectador con el personaje, asistiendo desde el otro lado de la pantalla, como parte de la caravana que lo conduce a su entierro en el cementerio general.



\*Fotogramas de *Pre-apocalipsis* (Gonçalves, 2009)

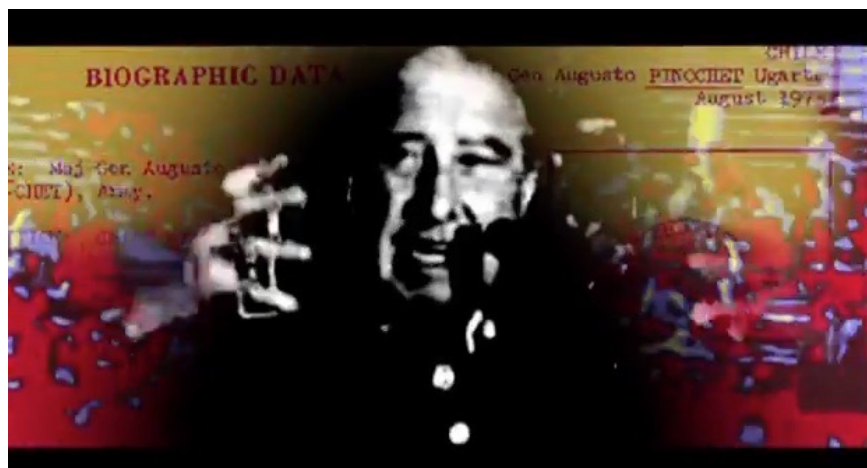
Si bien es cierto que la voz del poeta es la que marca una cadencia, y permite ir generando una pauta y un cierto ritmo, debemos también hacer mención al sonido y la musicalización

que acompaña la voz. El sonido ha sido también un factor importante en esta construcción que ha elaborado el director, pues sin llegar a constituirse en música propiamente, los sonidos y distintas tonalidades que van acompañando las escenas, destacan aun más el espacio y propician esta ambientación lúgubre que ya hemos señalado. Respecto a esta presencia de la voz y su conexión con la sonoridad, López señalará que

a medida que avanza el metraje, el hilo de la voz de Uribe se va mezclando en el entramado de la banda sonora y se transforma en un sonido más de una atmósfera en el que las palabras ven relativizado su rol de vehículo conceptual puro y se permiten que sea sonoridad. Del mismo modo, la banda sonora no se amarra a la musicalidad convencionalmente entendida y, haciendo uso de la autonomía que se le ha concedido dentro del contrato audiovisual, construye su lugar en el espacio común que comparte con la imagen, en el que ningún plano es de dominio exclusivo (López, 2010)

Temáticamente la obra revisita uno de los *topoi* preferidos por el poeta, como es la muerte. Sin embargo, en su tránsito y ya al finalizar, serán los diálogos que mantuvo Uribe en el purgatorio con los personajes citados los que cobrarán mayor intensidad. El poeta parafraseará los diálogos que habría tenido con el dictador Augusto Pinochet, momento en el cual el director añadirá imágenes de desastres, de militares armados, violencia y otras escenas propias del terror causado en época de negación de la democracia e imposición dictatorial.

En este punto, vale señalar que el vate no reparará en expresar sus ideas sobre la sociedad en la cual nos encontramos. Es así como la voz de Armando Uribe increpa a figuras como Henry Kissinger, Agustín Edwards y el citado dictador, con quienes mantiene conversaciones sobre la vida, la justicia, la bondad, entre otros temas.



\*Fotogramas de Pre-apocalipsis (Gonçalves, 2009) Imagen de Augusto Pinochet.

En una mirada global, la película logra salir de los formatos tradicionales donde suelen presentarse las figuras poéticas, los poemas y las temáticas poéticas, para atreverse a construir desde la ficción, albergando en su temporalidad distintos elementos que construyen la escritura del desplazamiento, del tránsito del poeta Uribe muerto en vida y su visión sociopolítica.

La poesía entonces se presenta no de modo explícito, sino más bien a través de la voz del poeta en su discurrir temático, en su voz reflexiva que se acerca carnal y espiritualmente a uno de los temas siempre presentes en la literatura, dándole un giro original en la presentación, y edificando un ambiente siempre difuso, desde donde el poeta transmitirá, de la muerte a la vida, sus últimas consideraciones.



## Luces y sombras en la vida de Violeta Parra

### 3) Película: Violeta se fue a los cielos

Director: Andrés Wood / Año: 2011 / Tiempo: 110 min.

Basada en el libro del mismo nombre publicado por su hijo Ángel Parra (2006), el director Andrés Wood aventura en esta película un acercamiento hacia algunas de las aristas menos exploradas de la poeta, la mujer de carácter, la enamorada, la soñadora, la esmerada y la desdichada Violeta se encuentran entre ellas. Articulada en una confluencia de tiempos, la película se desplaza desde su lado más íntimo y subjetivo a su polo más creativo y artístico, atendiendo a las complejidades de su vida como a la fuerza creativa presente en la cantautora popular.

La interpretación de la actriz Francisca Gavilán se destaca en la medida que logra perfilar una Violeta distinta, ni tan cercana ni muy distante, dueña de un genio único y una visión singular del arte y su conexión con la tierra. La interpretación musical que la protagonista realiza de varias de sus canciones más conocidas, como por ejemplo *Volver a los 17*, *Los jardines humanos* y *El gavián*, transmiten con gran esmero la canción latinoamericana que Violeta incansablemente difundió y se esmeró por rescatar.

La película estrenada el año 2011, pone de relieve una serie de contrastes en su imagen, abriéndonos otras vías tanto para comprender su vida y su legado, como para apreciar su obra difuminada en pinturas, poemas y canciones. En este sentido, es conveniente señalar que Violeta ha sido apreciada por muchos años más como compositora que como poeta, cuestión que recién en los últimos tiempos se ha intentado compensar. Desde este plano, el director ha procurado mostrar desde diversas facetas a Violeta, retratando particularmente su rol de madre, de artista, de mujer enamorada y la soñadora, para luego dar paso a la lúgubre y sombría personalidad que se muestra antes de su suicidio.

El director en esta película ha cuidado bien la selección de los acontecimientos a ficcionalizar y ha realizado un ejercicio interesante con los materiales de los cuales

dispone. Su relato abarca diferentes márgenes temporales e instantes diversos de su vida, pero que cobran sentido bajo los dos grandes ejes del amor con Gilbert Favre y la construcción de La carpa de La Reina.

En efecto, el relato amoroso permeará gran parte de la película, siendo uno de los polos de los cuales saca más provecho el director para elaborar la parte final, donde Violeta se ensombrece, decaída, embargada por la amargura ante el amor que se va. Quizás el episodio que graficará más explícitamente este temple anímico del personaje, sea cuando canta “Maldigo del alto cielo”, en una escena que se muestra acompañada de su guitarra, sobre el escenario, percibiendo como la lluvia va acabando lentamente con *La carpa* que cobijó sus sueños. Este lugar mítico, que muchos conocieron a partir de la recreación y exhibición realizada en la película, es el símbolo de las ilusiones, a la vez que la materialización física de sus sueños, lugar al cual asistiremos como espectadores para ver su auge y desarrollo, y que en las escenas finales se desmorona junto con ella.



\*Fotogramas de *Violeta se fue a los cielos* (Wood, 2011). Vistas de *La carpa* de Violeta.

En esta cinta Andrés Wood trabaja con los opuestos, construyendo el relato en base a contraposiciones, lo cual nos permite ver, por ejemplo, el tránsito que ocurre desde la Violeta que cada día sale a saludar al sol, que levanta a su hija de la cama para los quehaceres habituales, que interpreta “Gracias a la vida” con una leve sonrisa en los labios, con la Violeta que en las últimas imágenes maldice todo su entorno, que ya no se levanta de la cama y se cobija en la oscuridad de su cuarto. Este tránsito, relato de una mentalidad en el tiempo, construye una subjetividad asociada a su imagen que nos da acceso a una

imagen humana, en la que se perciben sus problemáticas y complejidades vividas, internamente, junto a sus éxitos artísticos. La película de algún modo utilizará a la misma protagonista como contrasentido, siendo ella y su realidad mental la que aparece como condicionantes de su vida. Todo se resume en el destino trágico de un desencanto.

Otro momento de clara oposición se presenta cuando la protagonista se encuentra en su exitosa presentación en Polonia, interpretando “Los jardines humanos”, mientras en Chile su hijo corre con su hermanita menor -Rosita Clara- buscando ayuda para que no perdiera la vida. Estas imágenes que funcionan como contrapunto, permiten dar cuenta de las contradicciones de la vida y el destino, las distancias entre los anhelos y los hechos.

Para Lucy Oporto, quien ha investigado con mayor profundidad la película, como también la canción “El gavilán” que marcará el final del film, se pueden distinguir cuatro partes centrales en el filme : la infancia, su relación con Gilbert Favre, La carpa de La Reina, y su muerte (Oporto, 2012, 90). Sin embargo, la película parece estar tejida por un hilo conductor subterráneo que va condensándose con el devenir del relato, en donde las derrotas y los quiebres internos de la protagonista desencadenarán en el suicidio final:

La película muestra una serie de situaciones y anécdotas, en que Violeta aparece como una mujer alegre, bromista y hasta superficial. Pero su estructura interna muestra que, en último término, ésta es una película sobre la muerte, la finitud, la caducidad, la ruina, la destrucción, la aniquilación, la incomunicación, la incomprensión y la soledad. Y es, sobre todo, una película sobre la muerte del amor y la muerte de Violeta, junto a la quiebra y derrota de sus anhelos y proyectos, que tan profundo significado tuvieron para ella en vida. (Oporto, 2012, 90).

La sensación de vacío y soledad son las que más se exploran en el plano de la subjetividad de la poeta y cantautora popular. Sus vaivenes entre la alegría de sus proyectos artísticos y la frustración al no ser amada por Favre, tienden en una segunda parte de la película a inclinarse por completo hacia la soledad, el aislamiento y la pena. Es desde allí que se accede de modo más claro a la visión de la poetiza en su intimidad.

Llegado a este punto, vale preguntarnos por cómo es perfilada la figura de Violeta y qué tratamiento le da el director, cuál es la cercanía o distancia frente a la figura real y si es expuesto coherentemente en su contexto vital. Tales cuestionamientos nos permiten repensar en el estatuto que asume el cine ficcional frente a la recreación del pasado y la reconstrucción artística de la poeta.

Para Oporto, la imagen que se transmite de la cantante popular está mediatizada por una posible mercantilización, o en otros términos, por cierto interés por hacer de ella un producto cultural masivo. Ello ha provocado dejar ciertos vacíos, realizar cierta limpieza de los acontecimientos, y explorar una faceta menos conflictiva socialmente

Cabe sospechar si “Violeta se fue a los cielos” no es una forma más de prolongar la muerte de Violeta, de hacerla desaparecer, desrealizando su inteligencia, su creatividad, y sus aspectos políticos, sociales y espirituales más radicales, con el fin de hacer de ella un objeto de consumo rentable. (Oporto, 2012, 111).

Tal giro entonces hacia su subjetividad podría ser también un pretexto adecuado para tomar distancia de su rol político y cultural como de su visión crítica de lo social. La preferencia por indagar en su intimidad desecha en este caso la posibilidad de ver su figura en relación con el entorno y el pueblo, en su faceta más agitadora y activa. Para Oporto esta sería parte de una estrategia que borra ciertos rasgos para hacer ver otros, acentuando los intereses que convienen al mercado:

La omisión del contexto histórico pareciera ser la pieza clave en esta operación –que pretende ser un rescate de Violeta–, consistente en devolverla al redil, en el cual una inteligencia preclara como la suya está prohibida, y por la que merecía ser castigada, incluso post mortem. La omisión del contexto histórico no solo contribuye poco a ampliar el entendimiento acerca de Violeta, sino que, además, es una mutilación inaceptable de su mundo. En lo que a este punto se refiere, la película induce a la confusión en forma, casi se diría, deliberada, extendiendo dicha operación a su biografía (Oporto, 2012, 111).

Más adelante, atendiendo a la construcción temporal que realiza Wood, Oporto propondrá la hipótesis sobre una posible construcción en *requiem* de la película, por lo cual todo el tiempo en el cual transcurre el relato, correspondería a las imágenes últimas que van a la memoria de Violeta al suicidarse. Esta propuesta puede sustentarse si consideramos que no hay una secuencialidad ni una organización lineal del tiempo, sino que los tiempos se revuelcan y acuden en base a una lógica diferente del tiempo cronológico de los acontecimientos.



\*Fotogramas de Violeta se fue a los cielos ( Wood, 2011).

Los contrastes de las imágenes en las que se nos presenta a Violeta Parra son variables, algunas de ellas dan luces claras de su personalidad, mientras otras confunden y dificultan una mirada mayor como creadora. Patricia Vilches en un estudio sobre “La carpa de La Reina” en *Violeta se fue a los cielos*, destaca el contraste que se produce en la carpa, entre el anhelo inicial de la protagonista por construir una gran universidad para actuar y enseñar, con el diario vivir que lleva en ese sitio:

El film presenta acciones continuadas que contrastan la idealización de una Universidad del Folklor con la dura realidad que Violeta vive en su casa: Azota colchones con un palo para limpiarlos, recoge botellas vacías y las mete en una caja, limpia el techo de su casita—lleno de hojas que crujen cuando ella las barre—, levanta de la cama a duras penas a su hija Carmen Luisa, para que le ayude a seguir adelante, etc. (Vilches, 2013,70)

Otro de los apuntes interesantes que es necesario considerar, y que tal vez contraste con lo esbozado en los párrafos anteriores respecto al contexto social casi invisible en la película,

es el que anota Pablo Corro, quien destacará la visibilidad dada a los medios tecnológicos. El académico hará hincapié en la desenvoltura con que el cineasta mostrará a Violeta, consciente de su obra y lucidamente transmitiendo a través de los diversos medios tecnológicos existentes en la época:

En Violeta se fue a los cielos sorprende la presencia de medios tecnológicos como sistemas que desvelan a la artista o que más bien o con más insistencia, utiliza ella para el desarrollo de su obra poética, la que se reivindica en gran medida como un programa de investigación de la música y la canción popular o tradicional, una pesquisa de repertorio. Wood expone con su Violeta un tiempo en que la televisión, el cine y la radio convergen para definir no solo sus modos específicos de tratamiento de la cultura en sus diversos niveles u orígenes sociales, sino que también para representar sus competencias, sus tensiones de relevo (Corro, 2012, 234-235)

La Violeta investigadora es la que se puede apreciar en la película de Wood perdida en los cerros, buscando las últimas voces que conservan el tesoro popular, con la radio-grabadora en mano tratando de almacenar algo de esa memoria que se desvanece. Para Corro, todos estos elementos apuntan en la elaboración de una imagen actualizada de la poeta, la cual se muestra en plena actividad con los recursos actuales, haciendo uso de los diversos instrumentos tecnológicos a su alcance para crear, mostrar y difundir su obra como la del legado popular que recolectaba:

Contra la imagen estereotipada de la cantora con sus guitarra, o frente a sus arpilleras, que es una imagen de fondo blanco, una figura contra el vacío, el filme nos presenta a una mujer que se desenvuelve frente a las cámaras, en las entrevistas, que realiza programas de radio, que recorre localidades rurales inhóspitas con una grabadora al hombro para capturar repertorios y formas vivas de la tradición. Quien reclame que la Violeta de Wood está en deuda en su dimensión biográfica y política debe considerar la intención modernizante de presentarla eficaz en relación con los medios y habilitada tecnológicamente. (Corro, 2012, 234-235)



\*Fotogramas de *Violeta se fue a los cielos* (Wood, 2011).

Pese a las divergencias que puede suscitar la proyección ficcional de la imagen de Violeta Parra, el film intenta dibujarla en un plano íntimo, que la escenifica mucho más sencilla y cotidiana. Ya al finalizar, el director compone con el acecho inminente de la muerte hacia la protagonista, lo cual llevará a cabo en la escena final dedicada al suicidio

Según el relato de Ángel Parra, el día del suicidio Violeta escuchó durante varias horas Río Manzanares, interpretada por él y su hermana Isabel. Esta canción habla acerca de un río que obstaculiza el paso de un hijo en busca de su madre enferma, quien lo ha hecho llamar. Era, tal vez, la manera en que Violeta intentaba comunicarse con sus hijos, antes de morir. Pero la película sustituye esta canción por el último tramo de *El gavián*, unido a la escena del ataque mortal a la gallina, y la presencia de la comunidad que Violeta hubiese querido saber cerca de ella. (Oporto, 2012, 94)

*El gavián* es una pieza simbólica en tanto constituye el rodeo y el acecho del gallo a la gallina. La gallina que es Violeta en este caso, derruida por Favre, el gallo que se marcha, deviene en las imágenes finales, donde la yuxtaposición del ojo de violeta y las aves peleando van acercándonos al momento cúlmine. La interpretación de la canción entonces se transforma en un elemento importante: por medio de una voz llena de matices, desenvuelve una pieza repetitiva, pero que ahonda en el vocablo y sus variaciones, declinaciones sonoras y alteraciones de tonos unidos a las imágenes de aves apareándose, mordiendo, matándose. Al acabar la canción, la escena final enfocando el ojo de Violeta tras el disparo del arma, junto con los sonidos exacerbados del viento y el crujir de las maderas, exalta el vacío en este último periodo, abandonada a la soledad, desistiendo de seguir, cansada de sufrir.



\*Fotogramas de *Violeta se fue a los cielos* ( Wood, 2011).

La Violeta de Wood nos permite entender algunos de los altos y bajos de la cantante popular, y nos adentra principalmente en la subjetividad y el modo de pensar de una de las escasas voces que rescatarían el patrimonio cultural oral. Si bien es cierto que su presentación en pantalla adolece de otros matices, por ejemplo junto a su familia o desarrollando su creatividad más plenamente, la película ha sabido ahondar en aspectos claves de su vida, re-elaborando su imagen como una mujer de carácter y esfuerzo, con clara convicción sobre su trabajo artístico, haciendo notar las complejidades que vivenció durante su trayecto vital. Violeta es entonces, un acercamiento, más que a su poesía, a las convicciones de una mujer que supo cantarle a la alegría y al dolor.



## La poesía como azar y destino en *Poesía sin fin*

### 4) Película: *Poesía sin fin*

Director: Alejandro Jodorowsky / Año: 2016 / Tiempo: 128 min.

Probablemente para llevar a cabo un examen detallado de la presencia poética en la filmografía de Alejandro Jodorowsky se necesitaría más de una tesis doctoral. Con una obra cinematográfica prolífica, que viene desarrollando desde mediados del siglo XX con esa primera pieza en los vértices del cine mudo y la pantomima titulada “La cravate”, el autor de filmes incomparables como *La montaña sagrada*, *El topo* y más recientemente *La danza de la realidad*, logra en este último estreno una síntesis total entre poesía y vida al revisar su biografía y sobretodo su primera época adolescente.

Luego de despedir su Tocopilla natal, el film se sitúa en la capital de Chile, reviviendo la ciudad de Santiago en los años cincuenta a través de historia, bohemia y poesía. A través de una notable puesta en escena, una cuidada estética y una actuación empoderada de los personajes centrales, *Poesía sin fin* revive el surgimiento de la voz del poeta y en parte de una generación de escritores en plena producción. El amorío con Stella Díaz Varín, sus desvaríos con el poeta Enrique Lihn como sus encuentros con Nicanor Parra, van perfilando ante nuestra vista la adolescencia y la formación del polifacético Alejandro Jodorowsky.



\*Fotogramas de *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016). Imágenes de la escena en la que emigra de Tocopilla.

Al igual que su obra anterior, *La danza de la realidad*, ambas son parte de una serie de películas que el director espera filmar en base a su autobiografía, constituyendo estas dos primeras su infancia y adolescencia. Para Diego Moldes, académico que ha estudiado en extenso la filmografía del artista, las películas condensan varios textos de diverso carácter que sitúan aspectos de la vida y obra de Jodorowsky

Ambas películas se inspiran libremente en los primeros capítulos de su autobiografía *La danza de la realidad*, publicada por la editorial Siruela por primera vez en español en 2001, aunque también toman elementos de su novela *Donde mejor canta un pájaro* (1992) e ideas de otra novela suya continuación de la anterior, *El niño del jueves negro* (1999), ambas con un alto contenido autobiográfico familiar, es decir, de su árbol genealógico. Al igual que ocurre con sus dos últimas películas, estas dos novelas forman un díptico que, aun siendo autónomas argumentalmente, cobran nueva luz cuando se leen ambas sucesivamente. (Moldes, 2016, 3)

Ambas películas, además de traer consigo una retrospectiva del director respecto a su vida, perfilan contextos y nos facilitan la mirada de lugares y espacios en un tiempo anterior. Es así como la película trae consigo la reconstitución del Santiago de los años 50, en pleno auge industrial y preferentemente habitado por obreros, putas y artistas. De este modo veremos al joven Jodorowsky en comienzos reacio al nuevo cambio de vida, incómodo en un barrio de borracheras y muertes, donde la mala vida era lo habitual en cada esquina. Sin embargo será ese contexto conflictivo el que le permitirá abrirse luego a conocer otros lugares, volviendo del naufragio para contarlos, como señala Cristián Warken:

No hay otro domicilio posible para Santiago que no sea el de la poesía sin fin, la de esa energía desbordante e imaginativa, esa manera embriagada de vivir la realidad que se apoderó de Santiago en la década del 50. Y Jodorowsky, hijo de comerciantes judíos de Tocopilla, fue el testigo, el que logró escapar del naufragio de este tiempo poético y etílico para contárnoslo. (Warken, 2017)

Respecto a sus años en la calle Matucana de Santiago centro, el poeta señalaría en una de sus entrevistas para el periódico *El país*

“Sufrió mucho en esa época, pero esta película me ha curado”, sostiene. “Crecí en un barrio obrero, lleno de asesinos, putas y borrachos. ¿Qué hacía yo en ese lugar? Logré escapar, pero con un gran dolor”. La película le ha permitido procesar esos recuerdos de una manera distinta: “Me he dado cuenta de que, si me convertí en artista, fue porque ese lugar me hirió. Y así he logrado embellecer lo feo. He dado color a mis recuerdos en blanco y negro. Embellecer tu memoria es una gran curación”. (Vicente, 2016)

Es en este Santiago donde conocerá a dos de sus grandes amigos y mentores, quienes muestran en la película su visión de la poesía y sus modos de pensar y crear: Contrastando los contextos en que se disponen los personajes de sus dos últimas películas, notamos que hay en ésta una presencia de su generación, un espíritu de equipo o de grupo en las búsquedas artísticas: “La danza de la realidad era básicamente Tocopilla y los personajes de la familia del niño Alejandro. Ahora, en cambio, está presente toda una generación: Nicanor Parra, Enrique Lihn, Stella Díaz Varín, Hugo Marín, Gustavo Becerra. (González, 2016)



\*Fotogramas de Poesía sin fin (Jodorowsky 2016). Representaciones de La Colorina y E.Lihn.

Aparecen entonces en escena las dos personas que más influyeron en el joven Jodorowsky hasta su partida a París en 1953, el poeta Enrique Lihn (bien interpretado por el escritor argentino y terapeuta Leandro Taub), su amigo más íntimo y leal, y la mítica poetisa Stella Díaz Varín (vigorosamente encarnada en la soprano chilena Pamela Flores). Lo poético hace entonces acto de presencia. Las secuencias en la casa de las hermanas Cereceda sirven para demostrarnos cómo en Chile se adelantaron al happening y a la performance, siendo además, aquellos actos efímeros artístico-poéticos un antecedente del Grupo Pánico, formado en París en 1962. Los actos poéticos se suceden. Incluso los surrealistas, tales como romper un piano a martillazos o caminar siempre en línea recta atravesando automóviles o viviendas, sin importar los obstáculos. (Moldes, 2017, 9)

La encarnación de la poesía en las acciones que representan los actores, tanto como en la visión que transmite el director a través de su creación audiovisual, muestran la unión indisoluble de estos dos polos en la vida del director y poeta, quien transmite en esta película que la poesía ha sido su luz guía en el camino, para terminar anunciando al finalizar la película, desde la voz del Alejandro mayor, que eligió el camino de la poesía y no está arrepentido. Es interesante también el rescate de la *performance* o la acción improvisada que ejecutan los poetas en el filme, lo que expresa un deseo por salir del poema escrito y extender la poesía a las acciones y percepciones de la vida diaria:

durante la década de los cincuenta Jodorowsky se dedicó a cultivar la llamada poesía en acción, que consistía en introducir hechos inverosímiles y sorprendidos en la realidad cotidiana; es decir, en ejecutar actos que contribuyesen a hacer la poesía vida y la vida poética. (Sánchez Carmona, 2012, 193)



\*Fotogramas de *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016). Imágenes de las intervenciones con Enrique Lihn representadas en el film.

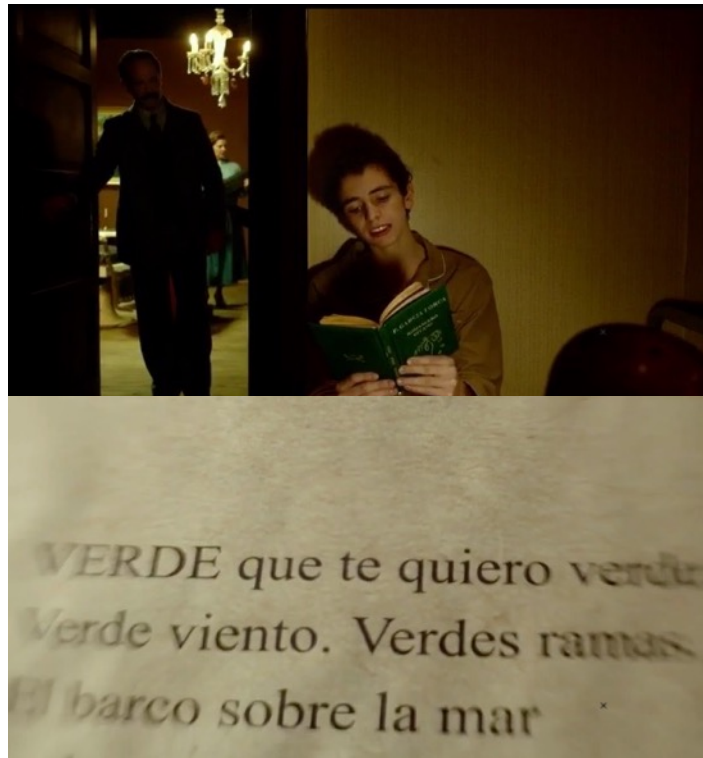
Un deseo por experimentar la poesía más allá de los versos y de los modelos tradicionales que se habían venido propagando es el que mueve al joven Jodorowsky de entonces. Respecto a aquellos años vividos en Chile a mediados del siglo pasado, el psicomago destaca el surgimiento de la poesía en el país, en un contexto híbrido de trabajo y fiesta permanente

En esa época era la Segunda Guerra Mundial, pero Chile no sufría porque está entre la cordillera y el Océano Pacífico, sin televisión, alejado del mundo, mucho dinero con el cobre y el salitre, Chile era una fiesta continua cada día. El vino era más barato que la leche, todos estaban borrachos a las 6 de la tarde, borracheras colectivas. Y sobretodo estaban los grandes poetas, hubo dos premios Nobel, el de Neruda y Mistral, muchos poetas, entonces en Chile había un milagro extraño: la presencia de la poesía. Los borrachos recitaban a Neruda, hacían coro. La poesía era respetada, en Chile ser poeta era tener un oficio: eras poeta, no necesitabas hacer nada más. Fue una vida donde descubrimos la libertad, tanto intelectual, emocional, sexual y activa. Fuimos jóvenes en pleno paraíso, eso es lo que yo quiero mostrar. (Jodorowsky, 2015)

El amor, las pasiones y la sexualidad estarán presentes en esta última película de Jodorowsky a través de la musa de pelo rojo, Stella Diaz Varín, conocida como la colorina. La aparición de este personaje, encarnando la poesía y la rebeldía más pura de entonces, cautiva al poeta quien fácilmente se deja llevar por ella.

No es casual que la primera relación de Alejandro sea con una poeta. La colorina encarna la poesía, en tanto es la sublevación de todos los valores, el desenfreno y el desborde de la creatividad y la vida. Sin embargo esta vida al límite en la que se nos muestra absorbida a Stella, hace que Alejandro se distancie. En la película, luego de casi ser violentado sexualmente en un bar de poca reputación, y salvado por Stella, quien le rescata como una boxeadora profesional golpeando a los borrachos que lo atacaban, escapan corriendo, hasta llegar a la escena donde decide dejar de verla. Alejandro le pide un tiempo a la colorina para estar solo y pensar, a lo que ella responderá concediéndole 40 días, prometiéndole volver a verse en el mismo café *Iris* tras el paso de la fecha, encuentro que en la realidad no se produciría jamás.

La marca del padre es una nota que el director explora en esta película de modo primordial. Un padre autoritario y dictador es el que lo mantiene reprimido, alejado de sus pasiones e impulsos poéticos. Tras la escena de lectura del poema “Verde que te quiero verde” de Federico Garcia Lorca, el padre le hostiga, prejuzgándolo, incitándole en su afán de que fuera médico, obligándole a esconder sus aficiones literarias.



\*Fotogramas de *Poesía sin fin* (Jodorowsky 2016). Leyendo el poemario de Federico García Lorca.

Acto seguido se nos mostrará la imagen del padre, presente en la mente del poeta cuando escribe, quien le repite la palabra *maricón* sucesivamente sin parar. Esta imagen autoritaria también se presentará en la escena del temblor, donde Alejandro busca el cuidado de su padre, quien le deja caer, escondiéndose luego temerosamente debajo del sofá. En la misma escena, y aún durante el remezón, se crea una extraña escena en el balcón de su casa, desde donde el padre lo remece para avivarle a que mantuviera su valentía.



\*Fotograma de *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016).

Al respecto es interesante como Jodorowsky logra plantear a través de la película toda su poética psicomágica, sanando su pasado y re-elaborándolo ficcionalmente como método de curación. Jodorowsky aparecerá al final para psicomágicamente perdonar a su padre, estrechar lazos, y recuperar en escena aquellos momentos que la realidad no le concedió. Así torcerá el pasado para despedirse del padre antes de partir, quien le bendice y le deja ir en paz, camino a sus anhelos.

Aparece el Alejandro viejo que abraza al Alejandro que fue y le dice o se dice a sí mismo: “Yo soy el que tú serás, o tú fuiste el que yo fui. Te entregaste a la poesía y no lo lamento.” Alejandro joven: ¿Qué lograré? Alejandro viejo: Aprenderás a morir con felicidad. Alejandro joven: Tengo miedo de morir. Alejandro viejo: Tienes miedo de vivir. Alejandro joven: Tienes miedo de defraudar a los demás. Alejandro viejo: No eres culpable por vivir como tú eres, serías culpable si vivieras como los otros quieren que tú vivas. Alejandro joven: ¿Cuál es el sentido de la vida? Alejandro viejo: La vida... El cerebro hace preguntas, el corazón da respuestas. La vida no tiene sentido, hay que vivirla... ¡Vive! ¡Vive! ¡Viveeee! (Moldes, 2017, 11)

Para Jodorowsky no ha sido un proceso fácil de llevar el de filmar su vida y volver a los acontecimientos que guardan emociones aun vivas del ayer. Sin embargo, el director asume que el perdón, y la escenificación de ese dolor le ayudarán a estar tranquilo y en paz, sin rencores ni consigo mismo ni con los demás:

Perdonar es un proceso muy largo y duro, al que mucha gente nunca se enfrenta porque da mucho miedo. Pero si uno quiere morir tranquilo tiene que hacerlo. Yo lo que no quiero es desaparecer irrealizado”, añade. “Entendí que mi padre había tenido una vida tremenda, una vida de inmigrante [judío de origen ruso]. ¿Qué esperaba de mí? Aspiraba a que me convirtiera en un héroe, que yo lo realizara a él. Terminé llegando a la comprensión y luego a la compasión. Me dije que yo lograré morir liberado, pero él no, así que seguro que sufrió todavía más. Así se consigue el perdón”. Ahora, por primera vez, cuando toma la pluma y empieza a escribir sus versos, ya no escucha la voz de su padre gritándole: “¡Maricón!” (Vicente, 2016)

De ahí que sea la obra de arte el medio que le permita sublimar aquellas asperezas del pasado genealógico que necesitan ser curadas, destrabándolas y añadiéndoles otro valor diferente dentro de su historia. Ya en la escena final, el encuentro del joven Alejandro, su padre y el viejo Alejandro en el muelle, marcarán una visión procesada del pasado, con una perspectiva distinta, entendiendo el ayer desde una visión más madura por parte del director:

Alejandro construye así en la ficción su propia realidad, transformándola, perdonando a su padre, con la voz del Alejandro viejo que le habla al padre perdido a través de los tiempos, logrando que el cine elimine las dimensiones de pasado y presente: “Te perdono Jaime. Tú me diste la fuerza de soportar un mundo que ya hace mucho tiempo perdió la poesía.”; dirigiéndose al mismo tiempo al hijo incomprensido –acaso también incomprensible– que para sus progenitores debió ser. “Gracias a tu crueldad pude comprender la compasión, y entonces, padre mío, te compadecí” (Moldes, 2017 13)



\*Fotograma de *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016).



La poesía en esta película del director de *La montaña sagrada*, está presente física y espiritualmente. El protagonista cree en la poesía como un agente de cambio, y demuestra que tras su luz todo es posible. Ya en el minuto 10 del film pondrá en boca de un vagabundo borracho la frase “una virgen desnuda alumbrará tu camino con una mariposa que arde” (Jodorowsky, 2016), manifestándole su designio al personaje, el cual seguiría como centro de toda su trayectoria compatibilizándolo con las demás artes que practica, pero guiado vitalmente por su luz cautivadora y mágica.

En *Poesía sin fin* hallamos entonces al poeta, como figura central de la ficción, y a su poesía, como motor de su vivir y como gesto cotidiano en su visión del mundo. También se nos presenta el mundo literario y poético de mano de los autores más cercanos de su generación, a la vez que su poética psicomágica se aplica en la praxis misma de la película como acción curativa del propio director respecto a su biografía.

En este sentido, la presencia poética en este film está dispuesta de modo tal que no se perciba un corte o una distancia entre la poesía y el desarrollo del relato. Ambas son parte de un mismo movimiento, en el cual se sintetiza vida y poesía, como quisiera en algún momento Pasolini y cuántos otros, añorando un cine en donde lo poético se presente como una actitud de vida, como forma de experimentar el mundo y de habitarlo. A diferencia de otras ficciones cinematográficas en donde la poesía es un mero accesorio en el film, o donde el eje central es la personalidad del poeta, Jodorowsky muestra que si es posible poner en visión ante los demás el lazo irreversible que ha atado la poesía a su vida y su quehacer artístico.

También es necesario destacar la presencia de las artes mímicas, el cuidado sonido y coloración que se ha llevado a cabo, el vestuario, la fotografía y la ambientación, combinadas en una estética sencilla pero limpia de las imágenes que recrean la vida del autor hace más de medio siglo. La destacada puesta en escena que el filme lleva a cabo, junto con una historia compleja, rica en anécdotas y personajes, logran cautivar al público y dejan entrever zonas de contacto con una poética cinematográfica auténtica, que pese a

las distancias con las producciones industriales de mayor presupuesto, logra montar de manera muy cuidada a través de un relato fácil de seguir e hilvanar.



\*Fotogramas de *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016).

Poesía sin fin, poesía sin límites, poesía en toda su extensión. Jodorowsky ha superado uno de los problemas más complejos al hacer de su poesía su vida, materializándolo en pantalla. Sin embargo, extrañamente en contraste a otros filmes de esta categoría, ni la melancolía ni la labor solitaria del poeta son presentados aquí en pantalla. ¿acaso vendrá en las próximas películas otro tipo de relación con la poesía, ya con mayor madurez por parte del poeta? La poesía es fiesta, felicidad y búsqueda en esta primera etapa del autor, quien ha logrado plasmar los sueños y los fantasmas que rodeaban al adolescente iniciado en las artes de la palabra.

*Neruda: Engordando el mito*

5) Película: Neruda

Director: Pablo Larraín /

Año: 2016 /

Tiempo: 107 min.

Tal vez antes de hablar de un film que ha suscitado todo tipo de comentarios, tanto a favor como en contra, sea necesario dar luces sobre lo que hallaremos en *Neruda*, película estrenada durante el año 2016 en la “Quincena de realizadores” del festival de Cannes. Saber distinguir primariamente lo que pretende abarcar, la mirada y el formato que la película presenta, nos aliviará de prejuicios *a priori* a la hora de observar en detalle el filme.

Aunque sea una evidencia y pueda parecer una obviedad, es menester señalar que *Neruda* es ante todo una película de ficción. Ficción es el formato más adecuado porque crea una nueva realidad, a partir de datos y hechos reales, pero que guardando distancia de ellos, permiten pensar, desde la actualidad, la imagen del poeta en su época de tensión tanto con su partido como con el gobierno de turno. Pero también es la Ficción el formato adoptado por el director, porque su propósito no es el de intentar devolver una imagen realista ni mimética de su ser en vida, sino mostrar una de sus facetas más polémicas y re-elaborar ficcionalmente uno de los acontecimientos más bullados de su biografía. Sávenos este primer apunte para no tener que embarcarnos en la discusión sobre la verosimilitud del personaje en escena y exigirle a Larraín un retrato estricto del Nobel como de los sucesos, cuestión compleja y difícil de conseguir en cualquier caso.

En segundo lugar señalar que, dentro de la ficción, este no corresponde estrictamente a un biopic vital, sino más bien, un biopic circunstancial. Acá no tenemos acceso al Neruda adolescente, ni al Neruda mayor, sino al Neruda más activo, aquel que se desenvuelve como Senador de la república y que está en constante producción poética. En este sentido, *Neruda* es una construcción acotada a un periodo -estamos en medio siglo XX- y en específico a un episodio, el desafuero del Senador Neruda y su posterior persecución.

Bajo estas salvedades, la película comenzará cuando irrumpe la voz de quien sabremos con el discurrir de los minutos será el perseguidor del poeta y el narrador de la historia. El actor Gael García Bernal se encargará de personificar a Óscar Peluchonneau, policía que va tras los pasos de Neruda y que, como el filme deja entrever en su juego metaficcional, busca su propia historia, ser personaje principal de su propio relato.

La producción está ambientada en 1948, cuando en medio de la Guerra Fría se inicia una persecución política al poeta cuando éste acusa al Gobierno del Presidente Gabriel González Videla (Alfredo Castro) de traicionar al partido comunista. Convertido en fugitivo— y acompañado por su esposa, Delia del Carril (la argentina Mercedes Morán)— , Nefalí Reyes escribe su "Canto General", mientras es buscado frenéticamente por el detective Óscar Peluchonneau (Gael García Bernal). La clandestinidad es utilizada por el poeta como un mecanismo para reinventarse, ser aclamado y convertirse en un símbolo. A ello contribuyen los intelectuales europeos que piden su libertad (bajo la batuta de Pablo Picasso). (Beteta, 2017)

La narración está basada entonces en un episodio fechado el año 1948, cuando el Senador Pablo Neruda es desaforado por la Corte Suprema, por encargo de González Videla. Este acontecimiento que servirá de excusa para volver a mirar la vida de Neruda en pantalla, delata ya uno de los aspectos que se explotará en la película, esto es su rol político y su vinculación social, su rol activo tanto desde la tribuna Senatorial como desde su tribuna poética, su fuerte convicción ideológica y su defensa y participación en los acontecimientos propios del pueblo.





\*Fotogramas extraídos de *Neruda* (Larraín, 2016) Imágenes del personaje hablando en el congreso a sus colegas senadores.

La idea de filmar una película sobre Pablo Neruda no ha venido desde el propio director, sino de su hermano Juan de Dios Larraín, productor del filme, quien en una de las entrevistas en la revista *Qué pasa* de Chile, comenta que a través de su autobiografía encontró un personaje de múltiples aristas, que permitía distintas facetas para la exploración de su personalidad y de su figura:

Como productor uno siempre está mirando ideas y de repente apareció la de Neruda. Leí Confieso que he vivido, su autobiografía, y vi que había un personaje con demasiadas capas en lo emocional, en lo político; en su vida como diplomático y como poeta. (Erluj, 2016)

Todas estas capas se van yuxtaponiendo en el filme, desde el Neruda vestido de traje en el senado, hasta el poeta desnudo en una orgía dionisiaca donde se vislumbra su polo más erótico y bohemio.





\*Fotogramas extraídos de *Neruda* (Larraín, 2016) Imágenes de Neruda, interpretado por Luís Gnecco

Sin embargo, la ficción también necesita de matices que aterricen al personaje a la realidad, que lo aproximen a un nuevo público que tiene un (pre)juicio distinto sobre el vate. En este sentido, la investigación previa a la escritura del guión acudió en la búsqueda de material en distintas narraciones de carácter biográfico, con el fin de hallar imágenes que abordaran el episodio de su desafuero:

Difícil saber cuántas biografías sobre Neruda existen, pero para Penjean (investigación) los libros esenciales fueron alrededor de ocho, entre los que estaban *Las furias y las penas*, de David Schidlow; *Mi amigo Pablo*, de Aída Figueroa y *Neruda clandestino*, de José Miguel Varas, un texto clave para la película. (Erlj, 2016)

Frente a una figura como Neruda, de una fama mundial, con un largo listado de (auto) biografías y textos vivenciales, ¿qué figura privilegiar? ¿qué Neruda reconstruir?

Para el guionista de la película, Guillermo Calderón, escenificar a Neruda y apostar por acercarse a esta faceta política, menos explotada pero a la vez más riesgosa, ha permitido crear un Neruda que si bien se distancia en momentos del real, lo acerca a una visión más actual, donde se aprecia más humanizado, más bohemio, amante, político, y sobre todo poeta:

“Discutimos mucho acerca de qué significa Neruda hoy; nos metimos en su vida privada y descubrimos su locura, su sentido del humor, su bajeza comparada con

su genio. Lo contrastamos todo, y de ahí fuimos destilando un Neruda que fuera más contemporáneo, más real, que nos hablara a nosotros; un Neruda ficticio que dialogara con el Neruda real” (Erlj,2016)

Para el director Pablo Larraín, tras ser consultado en una entrevista del periódico *New York Times* titulada “Why the Movie ‘Neruda’ Is an ‘Anti-Bio’”, la figura del poeta es totalmente polifacética, con muchos matices, lo cual nos aleja de una posibilidad real de apresarlo en su totalidad. En su lugar, el director se aprovecha de este poliedro de personalidades del poeta, para tomarse ciertas libertades en la imagen que él elaborará en la película:

Puedo decirte en este preciso instante que no tengo idea de quién era porque Neruda es inasible; es imposible encasillarlo. Puedes hacer 100 películas y nunca podrías lograrlo. Y cuando uno entiende eso gana una enorme libertad. Por eso decimos que esta es una película “nerudiana” porque para nosotros, en mi país y en mi idioma, Neruda fue un hombre que creó un microcosmos de una complejidad extrema y profunda.(Dargis, 2016)

La metaficción como estructura en *Neruda*

Si observamos la película y atendemos a los indicios que los realizadores han ido colando con el pasar de los minutos, nos parecerá que la película parece estar construida en el cruce de dos historias, o mejor dicho con un relato bajo el marco del relato global. En esta especie de *mise en abyme* que el director forja, se halla la añoranza y el deseo del policía por constituirse como personaje en la historia. Se trata del juego que el director pone en marcha a través del narrador, quien estará constantemente durante el film preguntándose por su pasado, creándose una historia, proyectando un mito de sí mismo e intentando ser parte de la historia que Neruda fue tejiendo.



\*Fotogramas extraídos de *Neruda* (Larraín, 2016). Imágenes del Gael García Bernal interpretando al policía Óscar Peluchonneau.

La metaficción de la que Larraín nos hace parte, parece introducirse en dos niveles distintos, por un lado apelando a la historia de los acontecimientos, mientras por otra se entremezcla la historia “policial” que escenifica la película. Ya en el minuto doce, por boca de su esposa Delia, ante la inminente huida que deberá emprender, le dirá al poeta en una pregunta más bien retórica: “¿quieres pasar a la historia Pablo? ¿quieres pasar a la historia?” (Larraín, 2016) lo cual puede considerarse también como una alusión de doble sentido, pasando a la historia en términos de admiración, como también - y es nuestra hipótesis- ingresando al relato como personaje, entrando en la narración.

Uno de los indicios que dan cuenta de esta metaficción, es posible apreciarla ya en el minuto catorce, donde el narrador se presentará de la siguiente manera en la película: (sonidos de tecleo de maquina de escribir) “Aquí entro yo, tengo que entrar, vengo de la página en blanco, vengo a buscar mi tinta negra. Aquí entra el policía, lleno de vida, con el pecho lleno de aire (...)” (Larraín 2016)

Lo que pudiera parecernos una presentación poética o metafórica en comienzos, es leída como la primera señal de la difuminación del personaje. *Vengo de la página en blanco...*



dirá el policía. ¿No es ésta una muestra de su ser ficticio? ¿No es señal de que ahora ser escrito, perfilado dentro de la historia? El narrador constantemente será el personaje fantasmal, oscilando entre su estatuto real y su posible invención por parte del poeta.

Más adelante, será la misma voz del policía quien introducirá alguna expresión, reflexionando sobre la historia misma que acontece: “a esta persecución le falta terror” (Larraín, 2016), se preguntará en un momento, sopesando su aventura o espejeando la voz del guionista, manifestando una consciencia del propio relato en el que se inserta.

Desde el desafío, como primer cordón temático, nos trasladamos a la persecución, que será el eje central de la película. Aquí ya ha comenzado el juego del gato y el ratón, donde se pueden advertir algunas de las expresiones que dan cuenta más claramente de esta autoconsciencia de los propios personajes. Tras la huida de Neruda hacia la cordillera, se producirá el encuentro del detective con Delia del Carril, la esposa del poeta. Allí se nos aclarará aun más la presencia metaficcional, al explicitar el estatuto imaginario al que el policía posiblemente pertenece:

Delia: Usted no entiende no... no entendés nada (con acento argentino)... En esta ficción todos giramos alrededor del protagonista. Los libros por ejemplo, este, que usted estaba leyendo, tiene un perseguidor, un fugitivo, principal y un secundario.  
Policía: No, no, pero yo no soy ningún personaje secundario- ... Delia: porque crees que no te mató entonces.... Policía: Porque no me puede matar... Delia: Podría haberlo hecho.. practica tiro todos los días..... No? claro, porque quiere que lo sigas hasta al sur...(Larraín, 2016)

Es interesante en este fragmento la apelación al tiro al blanco que realiza Delia. Si bien es cierto que el poeta practicaba este deporte como lo constatan algunos textos de la época, como el de David Schidlowsky, quien comentando la visita de Neruda por Hungría, indica que “Pasean por el Vurstly, el Luna Park de Budapest, donde Eluard y Neruda se libran una competencia de tiro al blanco y de cabalgata en burro” (Schidlowsky, 2008, 796), en la película no se muestra ninguna escena tirando al blanco, lo que podría leerse entonces como un modo metafórico de referirse a la actividad escritural del poeta, siendo la muerte

a la que refiere Delia, la desaparición del personaje en la escritura de este episodio, o en otros términos, la borradura de su nombre por parte del poeta.

Sin embargo, la escena que grafica mejor este doble relato que el director construye, tanto en el plano de los acontecimientos como en un plano de lo posible, vendrá luego, cuando Delia le dice que debe seguirlo y atraparlo, porque que sino, no conseguirá pasar a la historia real:

(ella) El tiene escrito esto desde antes.. algunas vez viste algún preso aburrido... en su cabeza está escribiendo una novela fascinante... te escribió a ti, el policia trágico, me escribió a mi , la mujer absurda, y se escribió a el, el fugitivo vicioso... (...) entonces perseguílo... y atrápalo.. sino no vas a pasar a la historia de los hombres...¿soy yo una ficción? sí- le responde ella- ¿y usted es una ficción? no, yo soy real, y soy eterna (Larraín, 2016)



\*Fotogramas extraídos de Neruda (Larraín, 2016). El detective y Delia del Carril.

Esta cita se vuelve intrigante en cuanto es Delia quien hace notar al detective que depende de él su destino, y que si quiere singularizarse en esta historia policial que Pablo ya tiene escrita en su mente debe seguir su destino, que no sería otro que el destino de la ficción nerudiana de los acontecimientos:

no me importa que me halla escrito, que me halla hecho secundario, yo también me escribí, y me hice pésimo, me invente sin vida, sólo y sin amor. En cambio el poeta me invento furioso, lleno de viento, e incluso me escribió una muerte

fabulosa, una muerte policial, lenta, fría, con detalles rojos, con música, con animales, con árboles, con poesía. (Larraín, 2016)

Este último extracto -narrado por el policía- deja entrever la distancia entre la vida real y la narrativa generada por el poeta en torno a esta persecución. Neruda creará una imagen del policía al revivir aquella época, del mismo modo como el director nos impone una imagen de Neruda en su película.

*Di mi nombre* -interpela la voz en off del policía ya muerto que sigue narrando-. *Di mi nombre, di mi nombre*, repetirá, nombre que finalmente es enunciado por el vate. La enunciación se vuelve primordial en tanto el ser se constituye, se singulariza, y se hace único por la nominación. Luego se intercalará la escena del policía muerto, abriendo los ojos tras sonar su nombre “lo dijiste, no soy personaje secundario” (Larraín, 2016)



\*Fotogramas extraídos de *Neruda* (Larraín, 2016). Imágenes de Neruda mencionando al policía en París,



\*Fotogramas extraídos de *Neruda* (Larraín, 2016). El policía muriendo en la cordillera de los Andes.

Larraín de este modo confronta la autoescritura del policía (vida) versus la escritura de Neruda (ficción): La autoconciencia del personaje vacío y obediente que interpreta García Bernal, y la del relato *a posteriori*, captado en la pantalla con Neruda hablándole a un grupo de jóvenes en Francia. Desde ahí el poeta al nombrarlo, le da vida, y hace del aquel un personaje. Antes de terminar, el narrador pronunciará “yo era de papel, ahora soy de sangre”, difuminando nuevamente los límites entre la ficción y lo real. ¿Es Neruda el que escribe en vida su propia novela policial? ¿es acaso el policía la proyección de la muerte de Neruda en su variable más policiaca?

Señalando ahora otros aspectos de la película, un contraste curioso es el que introduce su guardaespaldas antes de marcharse. El joven será quien le aconsejará que debiese ser un poco más humilde, que el está en la búsqueda de un escape fabuloso mientras a la gente de su partido la están matando, introduciendo de esta manera un contrasentido a la escapada épica y gloriosa en la que el poeta se embarcaba.

La película aprovecha bien la filmación en los distintos países en los que se grabó -Chile, Argentina, España, Francia- y pone en marcha escenas como la de un consagrado Picasso, dedicándole unas palabras a Pablo Neruda en el congreso de Intelectuales por la Paz, confabulando a favor del mito nerudiano que se estaba forjando internacionalmente.

Respecto a la presencia misma de la obra poética de Neruda, no se percibe una abundancia de material, y los poemas seleccionados corresponden a los de mayor difusión, como los *Veinte poemas de amor*. Sin embargo es durante el poema *Los enemigos* que el director

abre una posibilidad de desarrollo del poema en términos audiovisuales. Tras el plano que enfoca a Neruda dictando su poema para ser escrito en la máquina, el director comienza a hacer resonar el verso “pido castigo”, confluyendo en pantalla distintos personajes, interpretado a coro por la sociedad, incorporando ecos y dando intensidad a aquella petición del poema. Es el momento donde mayor resonancia cobra la poesía en un plano social, donde se perciben voces de distinta clase diciendo a la par con el poeta, sintiendo con él, y apelando al mismo castigo que Neruda exige para quienes han traído muertes a su pueblo.

Otro momento donde la poesía se puede ver en pantalla, es cuando Neruda le entrega treinta copias del *Canto general* al cartero, quien luego de pasearse por distintos puntos de la ciudad para depositarlos sin ser interceptado, es descubierto por el policía, a quién le leerá unos versos en la plaza, en el buzón de correos donde habría sido divisado.



\*Fotograma extraídos de *Neruda* (Larraín, 2016). Detectives leyendo el *Canto general*, luego de interceptar a uno de los carteros.

El perfil que se nos presenta en la película zafa de la típica estandarización del poeta y sus lugares más comunes, para ofrecernos un personaje comprometido con otras causas, pero a la vez más dinámico y activo. Acaso por la misma circunstancia, la película nos lleva hacia un Neruda en mayor sintonía con la gente y el pueblo, pero en la intimidad un poeta burgués de buen vivir y gozar. No es casual que el director incluya una escena donde una supuesta compañera comunista (Antonia Zegers), se le acerque a preguntarle, un tanto borracha:

Sabe... lo que yo quiero saber aquí, escúcheme, es si cuando llegue el comunismo, todos van a ser iguales a él o van a ser iguales a mí, que le he limpiado la mierda a los burgueses desde que he tenido catorce años

-Van a ser todos iguales a mí. Vamos a comer en la cama y fornicar en la cocina.

-Para eso luchamos... ¡camarada! (Larraín, 2016)

Curioso es el contraste entre este film y el de Jodorowsky, referido en las paginas anteriores de este capítulo. En ambas películas hay un retorno hacia medio siglo XX pero de modos muy diferentes: Jodorowsky va al barrio, busca en el bar, intrusea en la calle para instalarse a grabar. Ese será su espacio y desde allí construirá el nicho de la poesía. En Neruda en cambio, es más bien el poeta senador, imbuido en la clase burguesa, siempre acomodado y custodiado el que nos habla. Larraín escenifica una tensión, produce un universo de presión para el surgimiento del *Canto general*, lo que exalta y añade un valor a la hora de imaginar el origen del gran poema de Neruda.

En *Poesía sin fin* el azar y las contradicciones funcionan como guías en la consecución del relato, mientras en *Neruda* parece haber más precisión y calculo detrás, un Neruda que tenía sus movimientos ya trazados. Ciertamente es que son dos realidades incomparables biográficamente pero que, en su contraste, muestran sus matices y permiten ver formas diferentes de revisar la historia de algunos de los escritores chilenos que han causado mayor impacto, tanto dentro como fuera del país.

David Rosenman-Taub, Armando Uribe, Violeta Parra, Pablo Neruda, Alejandro Jodorowsky

Las películas reunidas bajo la nominación de ficción, constituyen piezas que indagan en distintas modalidades en el universo poético, acechando imágenes tanto sobre la vida de los vates, como también sobre su obra. Pese a que el grueso de las piezas sobre poesía y poéticas se dibujan desde la vereda del formato documental, una interesante aproximación se está llevando a cabo desde el género ficticio, la que merece ser apreciada en contraste a otros modelos como también en su singularidad.

A través de cada uno de estos filmes se nos hace perceptible el anhelo de descubrir qué hay más allá del poeta que escribe versos y publica libros, cuáles son las ideas que mueven su complejo universo y cómo experimenta, de acuerdo a su tiempo y a su personalidad, la poesía y la pasión hacia la palabra poética.

Para comenzar, quizás sea necesario discutir los alcances del concepto mismo de ficción, y cómo se aplica a esta serie de trabajos, cuáles son los imaginarios que se promueven desde esta plataforma ficticia y qué elementos permiten un deslinde respecto de las prácticas documentales.

Para ello confrontaremos dos nociones que consideramos tienen directa relación con las obras que hemos repasado en esta segunda categoría ficcional: La primera de ellas corresponde a las “ficciones poéticas” mientras la segunda puede señalarse como “ficción audiovisual sobre poetas”. ¿Qué delimitan estas nociones? ¿A qué se refieren? ¿Qué abarcan y que excluyen estos rótulos?

Utilizaremos la noción de *ficción poética*, en el sentido más extensivo de todos, para referirnos al tratamiento poético que pueda tener una película. En este caso, la palabra *poética* funciona como adjetivo y añade rasgos a la película, los que están relacionados con

el modo en que se trabajan las imágenes y la forma que adquiere el montaje final. Por lo tanto, reservamos esta idea para los filmes en que lo poético es una especie de tono sostenido -válganos la sinestésia conceptual- durante la reproducción, y puede ser entendido, como lo hizo Pasolini, en un plano más subjetivo y no necesariamente ligado a la presencia del poeta o su obra en la pantalla.

En esta categoría, podríamos incluir por ejemplo, algunas de las obras de Raul Ruiz o Alejandro Jodorowsky, donde lo poético está filtrado y mediado como una condición inherente a los personajes o a la realidad que estos crean, siendo parte de la visión de mundo que la película transmite. Quizás esta es la categoría más problemática, en cuanto es difícil sostener parámetros para una percepción tan subjetiva. Los elementos que pueden llamar la atención del espectador para darle tal denominación están lejos de ser reducidos a unos cuantos, lo que la mantendría en una productiva inestabilidad, en el sentido que exige reflexionar sobre qué es lo que hace que tal película sea enunciada como poética, pensando en sus posibles atributos dirigidos en esta línea.

Dentro de nuestro corpus, encontramos la película *Pre-Apocalipsis* que podría susceptiblemente entrar en esta categoría. Su búsqueda no va tanto por perseguir al poeta, sino de indagar, de modo poético, es decir metafórico y oblicuo, en la muerte como proceso y como concepto. Más que dirigirse entonces hacia la indagación en el personaje (poeta) y a su obra (poemas), el discurso que articula la película está inherentemente ligado a una de las temáticas por antonomasia del mundo del poeta como es la muerte.



\*Fotogramas de *Pre-apocalipsis* (Gonçalves, 2010)



Las *ficciones audiovisuales sobre poetas*, en segundo lugar, vienen a señalar un conjunto de obras que se dedican a abordar a distintas personalidades de la tradición poética del país. En esta categoría, consideramos pertinente incluir aquellos trabajos en los cuales el núcleo de la narración audiovisual se encuentra en la personalidad y la vida del poeta, constituyendo su distancia respecto a los hechos reales, como la libertad respecto al modelo, parte de sus rasgos constitutivos.

Algunas de las películas consideradas en esta segunda categoría, se abalanzan sobre la biografía como modelo creativo, disipando la responsabilidad documental y aprovechando la apertura que ofrece el modelo cinematográfico para crear. En otros casos, la figura del poeta es captada en relación a una circunstancia, a un momento histórico acotado y delimitado temporalmente.

En nuestro pequeño corpus citado para este apartado referido al cine de ficción vinculado a la poesía, contemplamos tres ficciones audiovisuales sobre poetas: *Violeta se fue a los cielos*, *Neruda* y *Poesía sin fin*. La primera de ellas se distiende en mayor medida, abarcando casi completamente la biografía de Violeta Parra. La segunda está acotada a un momento histórico y personal muy delimitado, como fue el tiempo de prófugo que vivió Neruda a mitad del siglo XX, mientras la tercera película se centra en la transición del adolescente Jodorowsky al joven que despierta sus poderes creativos.





\*Fotogramas de *Neruda* (Larraín, 2016), *Violeta se fue a los cielos* (Wood, 2011) y *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016)

Válganos señalar una tercera posibilidad de ficción asociada con la poesía en este caso. Se trata de una modalidad menos explorada, que parece ser también una de las más complejas de llevar a la pantalla. Nos referimos a las *ficciones audiovisuales sobre poemas y/o poéticas*, en las cuales el núcleo de la película o al menos la idea impulsora del audiovisual se halla en una obra poética. Su interés por lo tanto, está inclinado hacia un acercamiento al poema - o a la poética, según sea el caso- desde otras operaciones sensoriales, como la visión y la escucha, exigiendo del espectador mecanismos distintos en su aproximación y captación. Esta es tal vez la categoría que menos se ha explorado en la filmografía tanto local como internacional, tal vez porque para el director su dificultad estriba en la carencia de modelos creativos y estrategias compositivas para montar en pantalla un texto de carácter lírico, dejando de lado las formulas narrativas y los parámetros diegéticos usados comúnmente en el cine de ficción.

En nuestro corpus hemos incluido la película *Reflejos elementales*, por considerarla una de las escasas muestras de esta categoría y, a nuestro modo de ver, un trabajo logrado en cuanto a producción como a nivel estético. Aquí son un conjunto de poemas de David Rosenmann-Taub los que son llevados a la pantalla, presentándonos una propuesta audiovisual de carácter experimental para su categoría, pero que ha logrado ecualizar la presencia poética, el sonido y la imagen en un todo armónico, llevándonos a la reflexión

sobre las palabras mismas enunciadas, como a través de las secuencias de imágenes que el director ha seleccionado para realizar el ensamble con la música y los poemas.



\*Fotogramas de *Reflejos elementales* (Moreno, 2008)

Si observamos el trazo general que los asemeja o el tópico común que marca estos distintos formatos, podemos apreciar que es la ficción el denominador común, la que debe ser entendida en estos proyectos como una creación imaginaria, que si bien puede tener asideros en la realidad, no tiene obligación alguna de fidelidad, ni tampoco debe dar cuenta de sus posibles deformaciones respecto al modelo real. La ficción crea un universo propio, que aun en el caso de la poesía, se haya en una zona difusa, en un estatuto controversial entre lo inexistente y la realidad, mezclando los planos y abriéndonos hacia un espacio tanto de ambigüedades como de posibilidades.

En este sentido, que el número mayor de obras audiovisuales sobre poesía sea de carácter documental, en desmedro de una posible inclinación hacia la ficción, nos indica que hay una relación con lo real que quiere ser mostrada: se intenta documentar y hacer memoria de una realidad que no ha sido aun objeto de la mirada común. La diferencia de enfoque que asume el documental en contraste a la ficción radica, en primer lugar, en esta cercanía y fidelidad hacia lo abordado, buscando retratar y dar testimonio de una vida y una obra artística. La ficción por otro lado se adentra en espacios en los que el documental no podría inmiscuirse, aprovechando sus libertades para difuminar los límites entre lo ficticio y lo real.

Como se habrá notado, dos son las vías más claras que se abren dentro de la categoría ficcional en este buceo por las obras audiovisuales relacionadas con el mundo poético. Por un lado están las búsquedas biográficas, que nos lleva a pensar las formas de llevar a la pantalla una vida o parte de ella. Esta dirección es sin duda interesante para poder observar las diferentes versiones generadas de una misma vida, para contrastar los acercamientos biográficos desde distintos medios, y para pensar en el valor del audiovisual a la hora de la difusión y promoción de imaginarios sobre las personalidades del mundo cultural y literario como en este caso.

Por otro lado hemos apreciado que hay, en menor medida, un acercamiento a las prácticas creativas, donde algunos directores han intentado superar los mecanismos documentales y descriptivos para atreverse a probar fórmulas diferentes, que ya no están supeditadas ni a los criterios de la construcción narrativa ni al afán testimonial. Son búsquedas que exploran las formas de llevar a la gran pantalla la poesía, más allá de sus autores, relevando el valor de la obra por sobre su creador, haciendo que el poema exprese todas sus potencialidades rítmicas y visuales.

En ambos casos, asistimos a adaptaciones de muy distinto tipo. En el primero de los casos, es la imagen del poeta la que se intenta volcar a la pantalla, y las operaciones para que ello sea posible se encausaran por reconstruir su imagen con cierta coherencia respecto a otros relatos verídicos de su vida. En el segundo caso, es la obra la que busca apropiarse de medios sonoros y visuales para decirse en pantalla, para expresarse más allá de su contenido semántico, en una plataforma de códigos que difiere mucho de la página en blanco.

En este sentido, las ficciones sobre el mundo poético pueden ir en dos vías que son completamente diferentes en cuanto al objeto abordado y los métodos para hacerlo visible en la obra audiovisual. Los procedimientos involucrados, como también los formatos, constituyen operaciones que no son en modo alguno equivalentes, y requieren de destrezas y técnicas muy diferentes en cada caso.

La mayoría de los *biopic* ficcionales, se encuentra basada en alguna obra (auto) biográfica que sirva de antecedente, como también en comentarios y rememoraciones de cercanos, al igual que en entrevistas y opiniones emitidas por el propio autor. Desde allí, con ese material, el director ya puede empezar a esbozar algunas ideas que le ayudarán a perfilar el personaje que quiere dibujar en la pantalla. Pero ¿y el poema? ¿y un libro de poemas? ¿y una poética?

A través de las películas *Reflejos elementales* y *Pre-apocalipsis*, hemos apreciado que existen distintos modos de llevar la poesía a la pantalla en las películas de ficción, tanto de modo literal, como en su acepción más laxa, entendida como poética en su sentido amplio.

*Reflejos elementales* trabaja realzando la voz y el sonido como cualidades centrales del audiovisual. Son estos dos elementos la base de la construcción, aunque también debemos destacar el papel de las imágenes en la construcción el montaje. En este punto viene al caso señalar que uno de los modos recurrentes de hacer del poema una experiencia audiovisual, ha sido reconocer los referentes centrales del poema para luego disponerlos en pantalla. Sin embargo tal fórmula, sin una adecuada administración del tiempo, la coloración, el sonido, y algunos efectos visuales, carece de atractivo, y continúa siendo un espacio de relleno temporal en los filmes que no logra destacar como propuesta. En este caso, si bien las imágenes son reiterativas (el mar, el cielo), hay un tratamiento de ellas en su disposición, en su temporalidad y en su secuenciación, por lo cual el espectador percibe cierta sincronización entre los elementos convocados ante su vista, haciendo del poema declamado por el autor una guía que conduce la reflexión y la admiración hacia las imágenes convocadas por las palabras enunciadas.

En *Pre-apocalipsis* será la escenificación de la muerte del poeta, la muerte de Armando Uribe, el núcleo de la cinta. En este caso la poesía no está literalmente presente, pero sí ha sido una realización audiovisual emanada de un poemario *-Apocalipsis apócrifo-* como hemos señalado en el apartado dedicado al filme. Sin embargo la poética que desgaja la película trasluce la particular visión del poeta Uribe, y presenta el inagotable tema de la muerte, esta vez experimentado por el mismo escritor camino al no ser.

Al respecto, y pese a no estar sus poemas en la trama argumental, su visión poética se cuele en sus comentarios tanto como en su modo de enunciar. Además la trama construida para escenificar la muerte del poeta y el despido de su ciudad rumbo al cementerio, es posible articularla sólo bajo cierta concepción poética, permitiendo al protagonista hablar desde ese espacio intermedio, alejándose de la vida y aproximándose a la muerte.

Otro de los elementos que llama la atención en las películas agrupadas bajo el concepto de ficción, es la reconstrucción cultural e histórica a la que se someten, intentando asimilar un periodo histórico y revivirlo en pantalla. Tanto en *Neruda*, *Violeta se fue a los cielos* y *Poesía sin fin*, se nos presenta al poeta envuelto en el contexto de otra época, forjando su propia historia.

Coincidentemente, tanto en *Neruda* como en *Poesía sin fin* hay un retorno a mediados de siglo XX, retrayendo la mirada a otra época para mostrarnos el vivir de aquellos años en Chile, y el lugar de la poesía por aquellos momentos. Sin embargo el acercamiento de cada uno va por vías muy diferentes, valiéndose de recursos muy disimiles en la elaboración escénica, como también del contexto cultural y literario, el cual es puesto en manifiesto en las películas de modo singular, cobrando más realce en una que en otra cinta.



\*Fotogramas de *Neruda* (Larraín, 2016) y *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016)

En efecto, ambas películas vuelven a la década del 50 para elaborar su relatos; En el caso de Jodorowsky, el deslumbramiento de un Santiago subterráneo, bohemio y con grandes

amistades poéticas, marcan el periodo adolescente y de juventud en el que el poeta es representado. En *Neruda* en cambio, veremos a un poeta que ya goza del reconocimiento del público, y además se encuentra en plena actividad política como Senador de la república, lo que perfila dos mundos casi opuestos entre estos dos personajes: el del novato iniciado en el mundo de los versos que llega a la capital, y el del consagrado poeta que trabaja para el Estado de Chile.

Respecto a los espacios por los que transita la cámara, podemos apreciar que en *Neruda* se privilegian algunos sitios para la filmación que parecieran no tener edad: edificios, espacios interiores sobre todo, ayudan a dar el aspecto antiguo a las locaciones de las escenas, además de la vestimenta de los personajes, algunos automóviles y otros elementos en el exterior que marcan el tono epocal. En *Poesía sin fin* en cambio, el director ha optado por recubrir la ciudad con su imagen de antaño, para lo que el psicomago ha decidido utilizar lienzos inmensos que recubren los edificios, mostrando ese proceso en pantalla, haciendo evidente este revestimiento. También hay una preocupación por la coloración, hacer de la imagen digital y moderna una más antigua, con colores más opacos, tonalidades menos brillantes, que permitan dar realce a la escenificación del periodo.

Otro de los elementos curiosos que aflora al mirar estas narrativas audiovisuales ficcionales, tiene relación con la presencia antitética o antagonista que al interior del relato vendría a limitar o dificultar los anhelos del protagonista.

Bajo la mirada de una ficción con carácter narrativo, es menester que exista un personaje o una fuerza que se opone a los intereses del protagonista, lo que en las películas está coincidentemente retratado en los mismos poetas. Cada uno de ellos será su propio antagonista, su cuerpo el espacio en disputa de las dos fuerza opuestas. En *Violeta se fue a los cielos*, será ella quien empiece a decantar y apagarse lentamente, en un sufrir irremediable que el amor le ha dejado. En *Poesía sin fin* será la figura del padre, internalizada por el joven Jodorowsky, la que no lo deja liberarse y seguir sus sueños de ser poeta, mientras en *Neruda*, será su propia imaginación, la que invente al perseguidor del prófugo poeta para acosarle. ¿Será entonces la imaginación misma el antagonista del

escritor? En estos casos al menos, pareciese ser que sí son sus fantasmas, sus temores y su propia imaginación las fronteras que delimitan su camino.

Para ir redondeando algunas ideas finales, hemos de destacar que las películas ficcionales de algún modo vienen a reinventar un imaginario desconocido e intentan llevar a la pantalla periodos históricos y personales que no son del todo retenidos por el público masivo. De este modo, el audiovisual retoma desde la ficción aquellas lagunas que van quedando sobre los poetas para volver a detenerse en aquellos episodios, re-visitando distintas aristas en la vida de los escritores nacionales.

También es menester señalar que las ficciones sobre el mundo poético abarcan poetas de renombre como otros no tan bullados, desplazándose desde autores reconocidos internacionalmente, a otros autores que no poseen una atención mayor hacia sus obras siquiera en el país.

De igual modo, hemos percibido que las temáticas que consideran este tipo de trabajos ficticios son diversas, oscilando en distintas dimensiones del universo poético. En algunos casos, como hemos visto, el centro es el poeta (*Poesía sin fin*, *Violeta se fue a los cielos*), en otros predomina un acontecimiento sobre la vida misma del autor (*Neruda*), como también se dan casos donde prevalece la poesía (*Reflejos elementales*) y la visión del mundo del poeta (*Pre-apocalipsis*).

Es de señalar también, que muchas veces estas ficciones se esfuerzan por reanimar a las figuras del campo literario como productos culturales, trascendiendo su esfera artística para generar imágenes convenientes para una cierta asimilación, tanto por parte de las nuevas generaciones (en un sentido educativo) como de posibles admiradores(en un sentido lucrativo) y consumidores de los materiales ligados a su legado. De allí que sea necesario observar como las imágenes que surgen desde el imaginario presentado a través del audiovisual, van teniendo ciertos movimientos y variaciones, que irán en una dimensión temporal más larga transformando los modos de comprender y valorar los autores que conforman nuestro pasado cultural.



Para concluir, es pertinente pensar en el modo en que estas películas de ficción biográfica, como aquellas que ficcionalizan una poética, como es el caso de *Reflejos elementales y Pre-apocalipsis*, manifiestan una oportunidad para acercarnos al poeta y a su obra. En efecto, los filmes de carácter biográfico que hemos revisado en este apartado, se desentienden en parte de la obra, para ofrecernos una imagen humanizada de los poetas, asimilándolo a otros personajes de la cultura y la vida pública, dejando en manifiesto su pensamiento y sus acciones en vida.

Junto con ello, las ficciones poéticas se ocupan de mostrarnos al personaje literario en su doble faceta de escritor pero también de fuerza intelectual - en el caso de Neruda en el congreso, en el caso de Violeta como recopiladora e investigadora de la tradición de la literatura oral-, aunando perspectivas que nos abren facetas diferentes de las que puede accederse desde la voz poética de sus libros.

Es por ello que las ficciones biográficas pese a la distancia que puedan guardar de la figura que abordan, y de las circunstancias vitales que intentan exponer en pantalla, permiten pensar mejor en el sujeto escritural y su tiempo, en el ambiente que habitó al inspirar su obra, y en su vida cotidiana como espacio de emergencia de un modo de pensar y de decir. Las ficciones entonces nos devuelven una figura en su versión más aterrizada a la realidad, y nos parecen traslucir el momento en que la poesía aflora y se desarrolla, entre circunstancias vitales, sociales e históricas: Nos traen devuelta el ser físico de aquella voz que habita tras los poemas, vulgarizando y llevando a un plano cotidiano a su creador, pero a la vez exaltando la grandeza y la belleza de su obra y su legado literario.

Por otra parte, estas ficciones generalmente vienen acompañadas de una recreación de contexto, que aporta diferentes prismas a la realidad del país en distintos periodos. Por ejemplo, en el caso de *Poesía sin fin* o en *Neruda*, se aprecia claramente una vuelta a los años 50, lo que conlleva no sólo una mirada al autor, sino también una relectura del pasado y su desarrollo. En este marco, la ficción no sólo nos acerca al poeta, sino también a su núcleo social, sus rutas y caminos por la ciudad, y por supuesto a un contexto espacial y subjetivo que también son parte de su historia. Es por ello que este tipo de películas pese a

la distancia con la realidad que puedan poseer, contribuyen de uno u otro modo a moldear el imaginario socio-cultural del autor, invitándonos a reflexionar en otras aristas que muchas veces la obra poética no deja apreciar con total claridad, pero que el cine sí logra retraer con mayor esmero y atractivo.

### 3.5 - VIDEOPOEMA: UN ACERCAMIENTO AL POEMA EN LA VIDEOESFERA.

La tercera categoría que incluiré en este estrecho recorrido por la presencia de la poesía en el audiovisual, contempla un formato más reciente respecto a los anteriores, y supone un cruce de categorías no menos conflictivo. El videopoema, producto propio de la época actual, hijo a medio parir entre el video-arte y el video-clip musical, ha surgido como una de las formas de manifestación y expresión poética más complejas y novedosas dentro de los proyectos audiovisuales contemporáneos.

Desde hace algún tiempo se ha comenzado hacer común la producción de formatos audiovisuales que se apropian de lo poético para llevarlo a sus terrenos, haciendo que el acto de visionado exija competencias no siempre presentes entre los espectadores. Este aprovechamiento de lo poético por parte de las prácticas audiovisuales, no necesariamente se enmarca en formatos o géneros previamente reconocidos por el espectador, generando las primeras distancias hacia un público acostumbrado a las tramas narrativas que dominan con gran ventaja los proyectos de cine y audiovisual.

A través de algunos ejemplos que citaremos más adelante, se podrán apreciar mejor las alteraciones tanto en la creación como la recepción de estas obras, las cuales se alejan de las fórmulas del cine convencional, para acercarse hacia un posicionamiento estético de las imágenes, donde comienzan a primar otros aspectos ya no ligados con la narratividad y el hilo argumental de una trama, sino más bien cercanos al video-arte que al cine, planteando un modo distinto de aproximarse hacia lo proyectado.

Sus presupuestos estéticos que como hemos dicho, dominan y tienen una presencia y significancia más exacerbada en este tipo de trabajos, confluyen con las técnicas propias de la era videística, donde las estrategias de los aparatos tecnológicos -acerca, alejar, cortar, pegar, ralentizar, acelerar, entre muchas otras- son parte del nuevo repertorio de herramientas de escritura en la pantalla. Sus intentos se encaminan hacia la búsqueda de una experiencia artística subjetiva que ha de experimentar el lector/espectador, e intenta, de algún modo, por medio de la confluencia entre sonidos, imágenes y poesía, una propuesta

que apela a la interacción y el contacto con quienes se aproximan a tales proyecciones, acercándose en algunos aspectos a las creaciones de video-arte.

Sin embargo, hemos de notar que el video-poema se encuentra enrevesado junto a otros formatos propios de nuestra época, como por ejemplo el video-clip. En efecto, el video-poema toma las tácticas propias de este tipo de creaciones, condensa, mezcla, y apela al espectador en pocos minutos en busca de un remezón estético o emocional, la reflexión o el impacto, algún efecto, con miras a la generación de una experiencia limitada temporalmente pero infinita en cuanto a posibilidades de lectura. El video-poema logra montar una proyección donde sonido e imagen se encuentran ya no con fines promocionales ni comerciales -como en el videoclip- sino más bien desde otra trinchera, indagando en el contacto y la relación de los diferentes lenguajes que intervienen, problematizando la significación de los elementos que convoca en su expresión.

La videopoesía entonces es capaz de conseguir, en breves minutos, tenernos en su red virtual, aventurando posibilidades estéticas y conceptuales, reflexionando sobre las imágenes que nos ofrece y las paradojas que plantea el poema desde su aparición en el video. Sus modos de expresión -en la voz del autor o impreso en tipografías que se desplazan vertiginosamente por la pantalla-, su presencia en distintas plataformas -ya sea por sí solas o al interior de ficciones, documentales, etc.- y la necesidad de una práctica activa -no el simple visionado, sino la elaboración de reflexiones y relaciones más profundas sobre los elementos que intervienen- son ya parte de algunas de las modificaciones más evidentes que ha introducido respecto a otros formatos que se le asemejan.

Entre los teóricos de la imagen, la aparición del video marca un punto relevante en el desarrollo de las artes mediales, como también en las formas de comunicar y transmitir mensajes. El video como producto propio de nuestra época nos envuelve y nos abarca, dejándonos inmersos en el inagotable tejido visual que se ha vuelto el hipertexto digital. En este sentido, la noción de *Videosfera* acuñada por Régis Debray, coincide con la línea de pensamiento desarrollada por Lipovetsky y Seroy, consituyendo un área importante dentro

de lo que los autores han llamado *Pantalla-esfera*. La *videoesfera* entonces, se instala como una noción relevante para dar cuenta de una nueva etapa en los registros visuales, tanto por la diversificación de sus usos, como también por el acceso fácil e inmediato que hoy la mayoría posee con sólo presionar un botón del teléfono móvil:

Un tejido de imágenes envuelve nuestro mundo desde que entramos en lo que Régis Debray denomina la videosfera, esta era en la que la imagen es más fácil de producir que un discurso. Las imágenes nos devoran, nos acosan. Estamos sumergidos, inmersos en la imagen. Las pantallas integradas en los teléfonos móviles han cambiado el uso de la fotografía y las cámaras de vigilancia funcionan sin reflexionar. Las imágenes son consumidas *insitu* o transmitidas sin demora, demasiado numerosas para merecer ser conservadas, tan numerosas que pronto no habrá ningún acto ni gesto nuestro que no haya constituido el objeto de una imagen, como antaño de una simple palabra. Los efectos especiales, o especiosos, que en los círculos espiritistas hicieron creer en las apariciones milagrosas y en la fotografía de espíritus, se han convertido en el pan nuestro de cada día para los publicistas y los realizadores de Clips, que los crean de una tacada. (Melot, 2010, 91)

Nos será provechoso merodear entonces sobre una serie de conceptos que se asocian comúnmente con estas prácticas, acercándonos en primer lugar al video como tal, para luego seguir hacia el video- arte y el video-clip, hasta llegar a la coincidencia de factores que dan origen al videopoema. Del mismo modo, insistir en las divergencias o confluencias frente a otras nociones como film-poem o poetic-cinema, nos permitirán distinguir con mayor propiedad dichas obras de aquellas que de algún modo se asemejan en algunos aspectos a estas propuestas.

¿Qué es un video? ¿cuál es su radio de operación?. Estas dos preguntas que tal vez podrían ser respondidas fácilmente hechando mano a algún diccionario de medios, o algún antiguo libro sobre comunicación y medios masivos, cobran en este margen mayor dificultad, y exigen replantearlas o al menos repensarlas. Su expansión en los últimos años hacia otras prácticas, como su mutación hacia formatos disimiles, extiende su campo creativo e instala su presencia en dispositivos de distinto carácter que merecen ser contrastados para comprender sus manifestaciones en plenitud.

En la *Introducción a las tecnologías audiovisuales: televisión, video, radio*, Martínez Abadía define el video de la siguiente manera:

El video es un sistema de almacenamiento de imágenes en movimiento y sonidos sincronizados, que utiliza, por lo general, procedimientos magnéticos. El video posibilita la reproducción de las imágenes grabadas tantas veces como se quiera y se distingue del cine en que no utiliza un soporte químico-fotográfico sino un soporte magnético.(...) la técnica videográfica permite un mayor control en la postproducción de programas, favorece la incorporación de efectos especiales y acentúa la rapidez del trabajo frente al soporte cinematográfico. (Martínez Abadía, 1997, 54)

El énfasis que el autor realiza al caracterizarlo como un sistema de almacenamiento, destacando la rapidez frente al dispositivo cinematográfico, nos aproxima de inmediato a una dimensión nueva del hacer: una transformación en la práctica creativa y sus procesos. El video hace posible un almacenamiento inmediato y a gran escala, en un formato además de fácil compatibilidad con los medios computacionales y los *software* de edición de imágenes. En este sentido, abre las puertas a un manejo más inmediato, menos aparatoso, y con resultados tan buenos como los obtenidos en la cinta cinematográfica.

Una definición de video más completa, y que aporta otros prismas para observar el fenómeno, es la que ofrece Ira Konigsberg. En *The complete film dictionary* incorpora en la entrada *Video* cuatro posibles usos en la práctica del vocablo:

VIDEO: the term comes from the Latin word *videre*, which means “to see” and describes (1) both the picture and audio elements transmitted by a television system; (2) the picture element as distinct from the audio in a television system; (3) the picture element of any medium, including motion pictures, as distinct from the audio; (4) any performance, production, or demonstration recorded on video tape or video cassette itself used for recording image and sound. (1993, 396)

Más adelante Konigsberg añadirá que:

In recent years video, as defined in (1) and (2), has come to play a greater role in the making of motion pictures and has even begun to rival film in such markets as

home, educational, instructional, and experimental movies because of the improved quality of video tape has improved remarkably , its images still cannot be viewed whit anything near the brightness, contrast, definitions, color, and immediacy of images projected by film, nor are they of sufficient quality to be transferred to film for projection (...) (Konigsberg, 1993, 397)

Las diferencias en los resultados materiales que arrojan los distintos dispositivos para captar imágenes son muy relativos hoy en día. Desde el año 1993 cuando se esboza esta definición hasta hoy, ya han pasado veinticuatro años, por lo que llevamos casi un cuarto de siglo más adelante, en un acelerado desarrollo tecnológico que cada día nos sorprende con mayores prestaciones, con aparatos de grabación cada vez más diminutos, con nuevas operaciones sobre la realidad que captura el lente de la cámara.

En este sentido la calidad de la imagen ha sido una de las grandes beneficiadas en los cambios producidos en la época digital, alcanzando niveles altísimos de resolución y nitidez. Por lo tanto si se ha de hacer el contraste con el cine, como lo hizo hace un cuarto de siglo Konigsberg, es menester que se puedan atisbar otras categorías que, hoy en día, sean de utilidad para evidenciar con mayor claridad las distancias entre uno y otro, comparando, por ejemplo, los mecanismos de difusión, las estrategias de análisis, o las figuras y elementos simbólicos predominantes tanto en el cine como en el video.

Por su parte, el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, ha optado por unificar tanto el medio para la obtención de las imágenes -sistema de grabación- con el resultado mismo de su exposición -la reproducción o puesta en visionado de las imágenes. La primera acepción que propone el diccionario se refiere al video como “Sistema de grabación y reproducción de imágenes, acompañadas o no de sonidos, mediante cinta magnética u otros medios electrónicos.” (DRAE, 2017)

Más allá de los pormenores que podamos entrar a diferenciar en las definiciones que han ido surgiendo en el tiempo, es relevante que observemos algunas de las prácticas específicas del video, como lo constituye el video-arte. Al reflexionar sobre su condición,

inevitablemente nos adentraremos en el video, y en su proyección como obra artística, lo que nos sitúa en un nivel cercano al que se encuentra el videopoema.

Intentar hallar los inicios del video-arte, o aventurar una posible genealogía de su desarrollo, puede resultar un trabajo improductivo si se considera la pluralidad de definiciones que han venido operando para algunas prácticas audiovisuales desde comienzos del siglo XX. Los trabajos surgidos en el periodo de las vanguardias históricas -Man Ray, Duchamp, Clair, Richter, entre otros- han sido constantemente tomados como antecedentes de una orientación creativa en la que dejan de predominar las formulas narrativas, dando paso a una prevalencia de lo semiótico, donde los elementos expuestos ante nuestra vista cobran otro valor estético y significativo, exigiendo del espectador una nueva disposición frente a lo proyectado.

El investigador Gustavo Galuppo, en un artículo titulado *Video, el cine por otros medios*, se ha referido al video-arte como un producto surgido entre la televisión y el cine, de los cuales extrae diferentes elementos para su conformación:

El videoarte surge entonces, podría afirmarse, como un producto derivado de esa confluencia entre el cine y la tv , revisitados ambos desde la perspectiva de otras manifestaciones artísticas, como la pintura y la música, en sus expresiones más radicales ligadas a los movimientos neovanguardistas de la década del 60 (el neodadaísmo del grupo fluxus) . De la tv extrae sus aparatos, “el video” propiamente dicho, el dispositivo audiovisual electrónico con todas sus aplicaciones en extremo sofisticadas; Y, tan enraizado en su mismo seno, invierte disruptivamente el vínculo para volverse en su contra (para “hablar” contra la televisión, volviendo permanentemente a ella). Del cine, tal vez sin reconocerlo en un primer momento contradictorio de negación y afirmación, hereda toda su genealogía, su historia, sus planteos conceptuales por encima de la técnica misma puesta en juego; se entronca directamente en su linaje como una mutación radical del dispositivo que viene a subsanar dificultades operativas y complejidades técnicas erigiendo la posibilidad de una estética nueva, construida sobre las bases evidentes del pasado cinematográfico. (Galuppo, 2012, 154)



Las deudas que mantiene con estas otras plataformas visuales son evidentes. De ellas ha extraído sus métodos, sus técnicas y los instrumentos que hace posible su aparición. En los párrafos posteriores, el autor ubicará el video en relación directa con las prácticas más experimentales, reafirmando su posición como parte de las búsquedas del cine, aunque desde otras posibilidades de inscripción:

Más allá de que en un principio quizás lo omita para afirmarse obstinadamente como una manifestación artística novedosa y singular, el video no deja de configurar una vertiente tangencial del cine experimental y de sus búsquedas estéticas históricas. Podría afirmarse entonces que el video(arte) se presenta indudablemente como cine, pero por otros medios. (Galuppo, 2012, 154)

Obviando las diferencias en la calidad de la imagen que puedan existir, el video entonces está relacionado estrechamente con las búsquedas experimentales iniciadas en el cine de comienzos del siglo XX, en las que se ha vuelto a insistir en la década de los 60 y que, en la actualidad, parece volver a ser retomado desde nuevas vertientes. En *La Imagen-sintética, estudios de cine contemporáneo*, el investigador José M. Santa Cruz reflexiona sobre algunas modificaciones introducidas por el video-arte y sobre parte de las tácticas que sus intentos proponen:

el video-arte repensará el lugar de la imagen audio-visual en el contexto simbólico y en los problemas del arte, pero a su vez recuperará una serie de operaciones que el cine había dejado de lado en su proyecto narrativo. Por ejemplo, el cine experimental de los años veinte de Marcel Duchamp, Fernand Leger, Man Ray y Hans Richter, donde el cine es utilizado para llevar a cabo procedimientos relacionados con el movimiento y efectos ópticos. (Santa Cruz, 2013, 35-36)

El video-arte ha construido en su desarrollo, un conjunto de técnicas que hoy son fácilmente replicadas desde los software computacionales, pero que fueron desarrolladas desde la técnica misma de los artistas y la experimentación con los objetos, con la luz, con el sonido. Sus procesos han dado vida no sólo a invenciones técnicas que pueden ser reutilizadas, sino que ha descubierto un espacio de tensión con el espectador, quien es involucrado en experiencias que no siempre son de fácil comprensión.

En las páginas siguientes, Santa Cruz propondrá tres aspectos que resultan útiles para dar cuenta de la configuración que asumen este tipo de proyectos video-artísticos:

Queremos destacar una triple configuración en las obras de video-arte: por un lado, la objetualización de la imagen audiovisual en el monitor de televisión o sus dispositivos de recepción, generando con ello una espacialidad en conflicto que ni la televisión ni el cine tienen como parte de su construcción discursiva. Por otro, estará la transmisión que potenciará las posibilidades de obras que sean pensadas para espacios físicos específicos o que borren los límites de dichos espacios, exponiendo así las formas de construcción de una señal televisiva. Y por último, la imagen en movimiento sin las pretensiones narrativas de lo cinematográfico, permitiendo con ello articular otras dimensiones discursivas, desde sociales y simbólicas hasta ópticas, que lo narrativo había clausurado. (2013, 38)

La posibilidad de escapar del predominio innegable de lo narrativo, es sin duda uno de los aspectos predominantes en estas prácticas como lo señala Santa Cruz, pues libera a la imagen de ciertas responsabilidades en cuanto a la estructura, y permite desplazar la cámara hacia zonas que antes no habían sido abordadas, explorando dimensiones tanto de la imagen como del sonido, a las que el cine convencional no accede con igual libertad.

En este sentido, el video-poema hace parte de sus planteamientos tales libertades, con el fin de servir de medio para ver otras realidades más allá de las que son evidentemente manifiestas. Su creación va a replantear la relación con el espectador como con los objetos que son convocados bajo su dominio, haciendo visibles procedimientos y modos de acercamientos que el cine no suele contemplar en su abanico de operaciones, invitándonos a experimentar otras modalidades de apreciación y significación.

Vale la pena llamar la atención sobre la radicalidad de las propuestas que instauran ambas formas de expresión: por un lado el video-arte se muestra como una de las posibilidades más extremas de exploración, mientras el video-poema sería una de las opciones más radicales dentro del repertorio de formas que encontramos en la poesía:

tanto la poesía respecto del lenguaje literario, como el videoarte respecto del lenguaje audiovisual, son las áreas de mayor experimentación dentro de cada una

de esas masas de lenguaje. Si, a su vez, en otra simplificación extrema, entendemos un lenguaje como un vínculo comunicacional que depende de un código cristalizado en tanto genera un sentido más o menos único y utilitario, amplias zonas de lo poético tal como las conocemos desde las vanguardias hasta nuestros días, y amplias zonas del “cine experimental”, implicarían áreas, dentro del territorio de cada uno de sus lenguajes, de puesta en jaque del código, es decir de desestabilización de lo convenido. (Falco, 2008, 389-390)

Ambas formas, como lo ha señalado Federico Falco, se instalan en una posición extrema respecto a las áreas de las que proceden, singularizando sus proyectos y tensionando su pertenencia a tal o cual categoría.

Ahora bien, también el video-poema toma algunos elementos de otro de los productos contemporáneos con más difusión, como es el video-clip. La velocidad, el exceso de imágenes y la facilidad para su entrelazamiento, hacen de este formato uno de los que posee mayor acogida en la actualidad. Su presencia es innegable sobre todo en la red digital, donde ha construido su nicho y desde donde cada día son vistos millones de ellos en diferentes plataformas.

En sus inicios, el video-clip surgió como un formato de visibilización de los grupos musicales, a la vez que una estrategia mediática para promover sus éxitos y garantizar la venta de discos. Su finalidad es desde un comienzo mercantil, en tanto busca adeptos y seguidores que finalmente agoten los discos y llenen los conciertos. Esto no quiere decir que el video-clip sea un mero medio publicitario, pues desconocer su valor estético y sus habilidades para entroncar la música con lo actual, la imagen del artista con la cotidianidad del espectador, es un rasgo que no cualquier tipo de formato audiovisual logra sintetizar en pocos minutos.

Sin embargo, el videoclip es también un promotor ideológico, en tanto difunde estereotipos, construye modelos de subjetividades idealizadas y difunde imaginarios posibles de reproducir. Así el video-clip será también el lugar en que la moda, los gustos e intereses puestos en pantalla puedan captar seguidores y posibles compradores. Su uso aspira a divertir, entretener y generar en un breve lapsus temporal un atractivo inevitable,

pero también difundirá, a veces más solapadamente que en otras, ciertas ideas, modelos y formas de vida.

Respecto al video-clip y sus orígenes, Santa Cruz señala:

En la fusión de la empresa discográfica con la industria televisiva, se creó el video-clip como formato para apoyar las campañas de ventas de los grupos y cantantes. El primero de ellos es *Bohemian Rhapsody* (1975) del grupo británico Queen y que inició una industria específica en el ámbito televisivo. En 1981 se inaugurará la emisora norteamericana Music Televisión MTV, lo que abrió un espacio de exhibición en el mercado norteamericano, que replicado en el resto del mundo y finalmente gobernado con el desarrollo de la televisión satelital y por cable, transformándose MTV en una cadena a nivel global. (2013, 39)

Llama la atención en primera instancia, la velocidad con que este medio ha logrado avanzar. Mientras que desde la primera producción cinematográfica a la conformación de un mercado tuvieron que pasar varias décadas, desde el surgimiento del primer video-clip hasta el desarrollo de una cadena televisiva de exhibición acontecieron sólo seis años. La rapidez con que el formato ingresa y se posiciona, comienza a consolidarse como un espacio central, que al día de hoy suele ser casi una exigencia para cualquier grupo musical.

Sin embargo, en su contraste con las prácticas del video-arte, el videoclip se aventuró a constituirse en aquella pura ilusión del instante, en el frenesí del ritmo y el movimiento. Su naturaleza no fue tan experimental ni se interesaba en ser un instrumento para avivar la reflexión en el espectador, pues su intento se encaminaba más bien hacia buscar cierta satisfacción y curiosidad en quien percibe, yendo tras parámetros que generen un interés popular, valiéndose de todo tipo de provocaciones para que, el video, la música, y el grupo que interpreta, queden en la memoria, se repitan y sean posteriormente divulgados.

Con el avanzar de los años, las fórmulas de mercado comenzarán a singularizarse respecto a cada género, de modo que el video-clip de hip-hop o de punk-rock promoverán ciertas estéticas y métodos de montajes que de a poco serán reconocidos por un público masivo,

asimilando efectos y técnicas, así como motivos, texturas y colores que construirán el imaginario visual de dichas tendencias musicales.

Sin ninguna pretensión autorreflexiva, a diferencia del video-arte, el video-clip aconteció como un desborde de la imagen audiovisual determinada por el ritmo, construyéndose en el ejercicio de lo conocido; es decir, la repetición de formulas comprobadas, estructuras y estilos anteriores. (Santa Cruz, 2013, 40)

El universo de imágenes que el videoclip promueve, se encuentra inevitablemente en tensión con el ojo; no ya el ojo que lee y procesa informaciones, no aquel que capta datos para elaborarlos lingüísticamente, sino el ojo que es abordado, sorprendido, provocado, seducido y excitado por aquellas imágenes programadas aparentemente bajo un ritmo, un código, una pulsión. El videoclip está diseñado para cautivar y atraer videntes, busca complacer mediante un montaje rítmico a quien presione *play* e inicie la reproducción:

El videoclip nos presenta un mundo pulsional, mundo del <<hacerse ver>>, donde la narración se extiende en la articulación de una serie de pulsiones y sensaciones, que van generando una narratividad escópica, efecto producido por la ruptura de la cadena signifiante, que trabajará sobre la excitación retiniana. (Santa Cruz, 2013, 42)

Como hemos apreciado, el video va singularizando sus búsquedas, particularizando sus modos de operación según sea el propósito al que se destine. En el video-arte fue posible ver como se exagera la dimensión estética, mientras que en el video-clip es la sintonía con el espectador la que se pone en juego. Sin embargo, el video-poema transitará por una zona intermedia, utilizando recursos de distintas áreas pero empujados por el impulso poético. Su deseo va encaminado en provocar directamente alguna reacción o pensamiento en el espectador, aunque en otras ocasiones, nos propone dificultades tácticas para apresararlo e intentar comprenderlo, con el fin de hacer del mismo ejercicio de exhortación hacia las imágenes un acto poético.

Uno de los creadores más interesantes de este ámbito es Melo de Castro, quien figura entre los primeros video-creadores que comenzaron a promover la video-poesía, avivando las

práctica mixtas entre lenguaje e imagen. En el siguiente extracto, reflexiona sobre la video-poesía y los cambios que ha experimentado su creación para alcanzar tal desarrollo:

the idea of the poem as a verbal galaxy of signs, first proposed in modern times by the French symbolist poet Stephane Mallarme, haunted the creative writing of the first half of the twentieth century. This galaxy includes the idea of the white page as a musical score standing as a challenge before the poet. This white page belongs to an ideal book the poet must write as his or her ultimate goal. But in the second half of the twentieth century things gradually changed under the pressure of scientific discovery, technological sophistication and the democratic diffusion of their effects on our perception of the world. The poet is no longer facing a white page. He or she faces a complex set of electronic apparatus and their multiple possibilities to generate text and image in color and in movement. The poet is confronted with his or her own skills to operate technological equipment. (Melo de Castro, 1996, 140)

El cambio que supone para el poeta pasar del papel a un medio tecnológico, ubica tanto al escritor como a su lector en una plataforma diferente de códigos, donde aparecen nuevos elementos para experimentar su práctica, llegando más allá de la página e involucrando otras variables en la (de)codificación.

Para el poeta brasileño, la video-poesía tiene relación directa con los cambios en los sistemas tecnológicos y se vincularía con el texto electrónico, oponiéndolo a otras formas audiovisuales como el cine o la televisión.

Videopoetry is then inevitable as a concept, responding to the challenge of the new techno-logical means for producing text and image. Video-poetry is also an investigation of the specific characteristics of the electronic text, as opposed to those of the motion picture and the massification of television broadcasting. (Melo e Castro, 1996, 141)

En su concepción de la videopoesía, se halla inevitablemente ligado el texto con la imagen, a diferencia de otras definiciones en que el texto no juega un rol indispensable y sólo las imágenes pueden constituir el videopoema. Otras acepciones interesantes que se han esbozado sobre este concepto, corresponden a las presentadas en *Videopoetry: A manifesto (2011)*, donde Tom Konyves expone algunos de sus rasgos inherentes. En una primera

instancia, el autor da cuenta de la pluralidad de conceptos que se han asociado a través del tiempo con estas prácticas de la literatura en tiempos digitales:

What follows is intended to distinguish videopoetry from *poetry films*, *film poetry*, *poemvideos*, *poetry videos*, *cyber-poetry*, *cine-poetry*, *kinetic poetry*, *digital poetry*, *poetronica*, *filming of poetry* and other unwieldy neologisms, which have been applied, at one time or another, to describe the treatment of poetry in film and video but which have also developed different and divergent meanings. (Konyves, 2011)

En el contexto hispánico, Laura Borrás también ha llamado la atención en algunos textos sobre el frondoso espectro de conceptos que se abren al situar la literatura en un entorno digital, en un abanico que se expande cada día, pero que ha costado instalarse y calar profundo en la academia como en la crítica. En *Textualidades electrónicas: nuevos escenarios para la literatura* (Borrás, 2005), reflexiona sobre la multitud de nombres que surgen de este contacto entre la literatura y el campo digital en el capítulo que tituló “una casuística de los nombres, historia de una denominación” (40-48). Entre estas nominaciones la académica incluirá los siguientes conceptos:

Cin(E)Poetry (US) Click poetry, Computer poem, Cyberpoetry, Cybervisual, Diagram-poem, Digital Clip-poem, Digital poetry, Electric word, Electronic poetry o e-poetry, Holopoetry, Hypermedia poetry, Hypertextual poetry, Infopoetry, Internet poetry, interpoetry or hypermedia interactive poetry, Intersign poetry, Network Hypermedia, New Media poetry, New visual poetry, Palm Poetry, Permutational poem, pixel poetry or pixeli poetics,, poem-on-computer, poetechnic or digital poetics, text-generating software, 3D transpoetic, Videopoetry, Video text, Virtual poetry or vpoem(...) También Alain Vuillemin ha recogido términos para referirse a esta realidad como: poesía latente, virtual, inmaterial, digital, interactiva, informática, electrónica, mediática, pan-mediática, hipermediática, multimedia, hipermedia, o la web-arte, la web-poesía, la web-creación, e-poesía, la clic-poesía, o la ciberpoesía. Y Espen Aarseth por su parte utiliza el concepto “poegram”. (Borrás, 2005, 47-48)

Tiempo después, en *La literatura digital bajo el estigma de la comparación* (Borrás, 2012, 51) volverá a repasar algunos de estos nombres, ampliando el esquema también a

conceptos similares utilizados en otros idiomas, donde sí incluirá la video-poesía dentro de este repertorio:

He aquí algunos ejemplos en Catalán: literatura digital, electrònica, hipertextual, cibertextual, ergòdica, digiteratura,; en francés: littérature numérique, algorique, combinatoire, informatique, , e-critures,; o en inglés: Multicourse, Blended literature, webtexts, locative narrative, E-poetry, cin(E)pOETRY, clickpoetry, Computer poem, Cyberpoetry, Cybervisual, Diagram poem, Digital clic-poem, Digital poetry, Electric word, Electronic poetry or e-poetry, Holopoetry, Hypermedia poetry, Hypertextual poetry, Infopoetry, internet poetry, Interpoetry or Hypermedia permutational poem, Pixel poetry or pixel poetics, Poem-on-computer, Poetechnic, text-generating software, 3d transpoetic, Videopoetry, Videotext, Virtual poetry o vpoem. Y en castellano, literatrónica o digiliteratura han sido algunas de las denominaciones que circulan, sin entrar en otras consideraciones genéricas ( Borrás, 2012, 51)

Algunos de los conceptos con los que se suele vincular e incluso confundir el término video-poema, son, por ejemplo, el de *poetic cinema o poetic film*. Sin embargo no son permutables ni equiparables del todo en su aplicación. Definiendo el concepto *Poetic cinema*, Konigsberg acota su radio de producción a la post-vanguardia americana, con figuras como Maya Deren y Jonas Mekas:

Poetic cinema: a term sometimes used for American avant-garde film in the 1940`s and 1950`s . These films were both abstract and psychological in nature, especially showing the influence of freud. Maya deren`s Meshes of the afternoon(1943) is perhaps used by Jonas mekas and others to describe New American Cinema in general. (Konigsberg, 1993, 264)

Por otro lado, Jacques Aumont y Michel Marie han definido el *Cine de Poesía* de la siguiente forma en su clásico *Dictionnaire théorique et critique du cinéma (2001)*, enfatizando en la visión pasoliniana que guarda la distinción:

POÉSIE (CINÉMA DE): Constant qu'il n'exist pas, dans le <<langage cinématographique>>, de dictionnaire abstrait ni d'équivalent d'une grammaire rigoureuse, Pier Paolo Pasoli (1965) en déduit que le cinéma est <<un langage artistique, non conceptuel>>. Il devrait donc en découler logiquement que le cinéma soit fondamentalement une <<langue de poésie>>. Cela n'est pas le cas,



en raison de la pression exercée historiquement et culturellement sur le cinéma, qui a adopté majoritairement une <<langue de la prose narrative>> Tendenciellment naturaliste. onte ce cinéma majoritaire, Passolini défend un <<cinéma de poésie>> conscient, dont il voit des témoins á toutes les époques de l`histoire de cinéma, et qu`il définit par trois traits: Una tendance <<technico-stylistique neo-formaliste>>; l`expression en première personne, notamment grâce au style indirect libre; l`existence de personnages porte-parole de l`auteur. Ce dernier trait est la limite idéologique du cinéma de poésie, toujours menacé d`être récupéré par la cultura bourgeoise. (159)

En la misma dirección, el concepto de *Poetic film* es afrontado por Ben Bollig, quien lo vincula con aquellos trabajos audiovisuales que desechan la narratividad como método de construcción, lo que si bien reduce el espectro de trabajos, aun continúa siendo una definición amplia para las distinciones que pretende lograr esta investigación.

The concept of a 'poetic film' should be distinguished from the idea of a poetics of cinema, that is to say the study of film's creative techniques and their effects. Put simply, the term 'poetic film' is one often used by critics to speak of films that are quirky, ambiguous or subtle. More specifically, this is a classification that may be used to refer to film that do not favour narrative or plot. (Bollig, 2014, 119)

Retomando el manifiesto de la video-poesía del canadiense Tom Konyves, resulta interesante la mirada que propone el autor, para quien los cambios efectuados en el último cuarto de siglo con la llegada del video, han generado posiciones contrapuestas:

The democratization of the medium realized by the introduction of video technology has, in the last 25 years, only sharpened the initial *art vs entertainment* debate; in particular, the movement of poetry to the "big screen" has exposed two conflicting positions –one demystifying the poem by complementary "visuals", the other augmenting the suggestive power of poetry by unexpected juxtapositions. The underlying dichotomy opposes videopoetry – I envision the measured integration of narrative, non- narrative and anti-narrative juxtapositions of image, text and sound as resulting in a poetic experience –to works which publish poems (voiced or displayed on-screen) in video format. While the latter are to be commended for bringing a new audience to poetry, their use of imagery as embellishments to (if not direct illustrations of) the text, their preference to employ narrative over self-reflexive sequences, their rejection of contrast, fragmentation, the incongruous and the dissonant, prevent these

works from being considered as models for a *new* genre of technology-assisted poetry. (Konyves, 2011)

En efecto, el surgimiento de la video-poesía estaría limitado por sus mismos proyectos. Frente a trabajos que sí exploran dimensiones reflexivas de la experiencia humana, que se distancian de la estructura diegética en expedición a otros tipos de búsquedas y reacciones en el espectador, existirían proyectos que continúan utilizando la imagen como un accesorio, ilustración o mero adorno, sin llegar a constituir el video en una plataforma para activar formas alternativas de expresión poética. Sin embargo, y más allá de las posibles oposiciones que generen estas poéticas de la pantalla, Konyves añadirá una definición que apunta a la coincidencia entre el tiempo, la imagen con texto y el sonido como elementos de su configuración predominante:

Videopoetry is a genre of poetry displayed on a screen, distinguished by its time-based, *poetic* juxtaposition of images with text and sound. In the measured blending of these three elements, it produces in the viewer the realization of a *poetic experience* (...) Presented as a multimedia object of a fixed duration, the principal function of a videopoem is to demonstrate *the process of thought* and *the simultaneity of experience*, expressed in words –visible and/or audible– whose *meaning* is blended with, but not illustrated by, the images and the soundtrack. (Konyves, 2011)

De esta definición me interesa rescatar el concepto *poetic experience* que menciona el autor. La video-poesía al igual como lo hemos visto en el video-arte, intenta que el espectador se disponga por medio de los sentidos, a experiencias diferentes de la que se tiene frente al cine ficcional o documental, desarrollando por medio de la simultaneidad de datos que son procesados y emitidos sincronizadamente desde los dispositivos tecnológicos, una atmósfera y una expectación que mantiene los ojos en alerta a cada segundo durante el visionado. La velocidad de los giros, los cambios de escena, colores, sonidos e intervenciones que co-ocurren -aveces demasiado rápido- hacen de esta una propuesta que exige de algún modo un espectador en alerta, dispuesto a ver más allá de los elementos que son dispuestos a nuestros sentidos.

Otra definición que no quisiéramos dejar pasar la oportunidad de citar, corresponde a la que ha esbozado recientemente la académica Lis Costa. En un artículo acotado al contexto

catalán, perfila y acota una idea de lo que son estas prácticas, particularmente las desarrolladas en Cataluña:

entendemos por videopoemas aquellos trabajos videográficos de poetas, artistas o videocreadores elaborados a partir de textos poéticos o inspirados en poetas, tanto si incluyen texto como si son una recreación únicamente en imágenes. Por tanto, no consideramos el término poesía en su sentido más amplio, que abarcaría todo lo que provoca un sentimiento o emoción poética, y que nos haría incluir la mayor parte de las obras de muchos videocreadores. Tampoco entendemos por videopoesía las grabaciones estrictamente documentales de lecturas, performances o acciones poéticas. En cambio, sí que consideramos videopoesía algunas piezas de poetas que hacen videoperformance, es decir, que utilizan el vídeo de una manera sustancial en sus espectáculos. (Costa, 2016, 166)

Resulta interesante el planteamiento de Costa, para quien la presencia del texto poético no es prioritaria, en contraste a otros autores como Melo de Castro, para quien, como fue visto, la presencia del texto resulta indispensable. Esto abre el trecho hacia obras que si bien no manifiestan explícitamente una vinculación en pantalla, pueden guardar una relación discreta con una obra poética precedente, o en otras palabras, no se logra hacer evidente en la obra, sino que puede haber sido un motivo inspirador, un pre-texto para la elaboración que no necesariamente se trasluce en la obra final. También llama la atención que incluye la videoperformance, área que también ha quedado en un territorio intermedio, desprovisto de aprontes teóricos que marque una apertura hacia su comprensión y valoración en la actualidad. De este modo su definición estima e incorpora aquellas creaciones donde el video se presenta más que como un medio accesorio, como un medio que posibilita la creación y puesta en escena de la obra.

También coincidimos con los planteamientos que ha esbozado Federico Falco, quien si bien utiliza la nominación de *cine poema*, señala rasgos globales que son igualmente propios de la video-poesía:

De este entrecruzamiento de influencias pictóricas, literarias y esculturales, en el seno de la vanguardia, va a nacer un género cinematográfico de difícil rastreo y definiciones contradictorias, el cine-poema. Influidos por los estudios de diferenciación entre prosa y poesía de la lingüística rusa, por el imaginismo

poético de Ezra Pound y por la pintura abstracta, la mayoría de los cortos cinematográficos que se enuncian a sí mismos como “cine poema” exploran , mediante el ritmo del montaje, la superposición o contraste de imágenes y el “golpe bajo visual”; la enunciación de un estado de ánimo , de una sensibilidad que no se intenta comunicar sino producir en el lector/espectador. (Falco, 2008, 391)

De algún modo debemos reconocer que detrás del surgimiento de estas prácticas poéticas en la era digital, se encuentran una serie de planteamientos que sería imposible rastrearlos del todo. Así como Falco destaca los planteamientos formalistas o el imaginismo de Pound, podríamos añadir una serie de búsquedas en que la literatura, desde distintos frentes, empieza a indagar, hallando nuevas formas de mirar y decir, operando como reflejo de los avances técnicos avizorados desde las primeras décadas del siglo XX, advirtiendo modelos nacientes de expresar y vehicular las ideas.

Para ir condensando y resumiendo algunos de los planteamientos que hemos venido esbozando en los párrafos precedentes, me gustaría destacar ante todo, la coincidencia en los puntos de vista al referirse a la video-poesía como poesía de acción, poesía que interpela al espectador, poesía que provoca la mirada y activa procesos de pensamiento en torno a las imágenes y al lenguaje. Este rasgo de algún modo, permite orientar sus búsquedas estéticas hacia la experimentación sensible de quien presencie el video, y supera las trabas estructurales que suponen abandonar la narratividad como eje conductor del videopoema.

Otro de los elementos que merecen ser discutidos, es la presencia del poema como requisito del video-poema. Mientras algunos autores exploran las distintas dimensiones de la palabra en la pantalla, principalmente bajo las alteraciones que permiten programas computacionales y otros instrumentos, también están aquellos que se vuelcan a la captura de imágenes y texturas, que luego son dispuestas en una sintaxis particular para ofrecerla a la mirada. A nuestro parecer, ambos polos - tanto el que considera la presencia del texto como los que no- son posibles de convivir dentro de una misma práctica. Lo poético puede ser producido por vías diferentes del propio lenguaje -hablado o escrito-, y desde nuestra

perspectiva la presencia del texto poético no garantiza una experiencia poética de mayor envergadura.

Por el contrario, existirían más casos para argumentar en oposición a esta idea anterior, pues en muchas obras los poemas son presentados sin calar hondo en el espectador, a través de elaboraciones que expresan una profunda ausencia de ingenio y una intervención a veces forzada del propio material poético. Frente a estos (ab)usos del poema en el video, como también en otros formatos que revisamos en esta investigación, consideramos apropiado incluir entre estas obras algunos proyectos audiovisuales que, sin incorporar explícitamente textualidades poéticas, muestran una inclinación hacia un modo de decir y expresar en imágenes. Tales obras perfectamente pueden apelar a los mismos motivos que realza un poema pero desde otros medios, sin llegar a expresarlo de modo idéntico, pero aproximándose tanto a las ideas, sensaciones o emociones que despierta en los lectores y/o espectadores.

Por último, rescatar las ideas provenientes tanto del video-arte y del video-clip, ha servido para que en un lapsus temporal bastante breve, las expresiones video-poéticas lleguen a poblar un nicho creativo que se abre al ingresar la poesía en la era digital. Claramente la video-poesía es una más dentro del sinnúmero de manifestaciones que hemos advertido -al menos nominalmente- en los párrafos precedentes, constituyéndose como una de las ramas o áreas destacadas dentro de las nuevas aventuras de la literatura en la época de la red global y la creación digital.

La velocidad junto a la capacidad de hilvanar distintos retazos visuales bajo un nuevo concepto, o bajo el ritmo de una melodía disponer juegos visuales, provocaciones cromáticas, figuras y formas que en segundos van mutando, capturando nuestra total atención en su acontecer, son herencias que tanto el video-clip como el video-arte han trabajado en mayor intensidad, y que ahora la video-poesía ha retomado para utilizarlas bajo otros parámetros, promoviendo la exploración multisensorial como emocional de los espectadores tras la pantalla.

También es necesario realzar la mutación de estas prácticas y cómo su presencia en comienzos fragmentaria y difusa, ha ido dispersándose, presentándose de manera aislada como al interior de obras audiovisuales de larga duración, sean estas documentales, ficciones u otras posibilidades. La aparición cada vez más habitual de creaciones video-poéticas en la televisión y el cine, ha de algún modo habituado al espectador a esta presencia, la que si bien es aun moderada, y no constituye una ruptura mayor al ser incluida en trabajos audiovisuales de mayor extensión como los mencionados, ya permite dar visibilidad a ciertas búsquedas y combinatorias asociadas a lo poético en la pantalla.

Sin embargo, hemos de advertir y dar cuenta sobre el escaso interés por salvaguardar estos proyectos, los cuales no disponen de archivo ni clasificación a la fecha. Si bien es cierto que aun no se advierte un circuito masivo de videopoetas, sino más bien ínsulas dispersas que ahondan en las fórmulas de combinatoria en dos lenguajes de naturaleza muy distinta, su creciente desarrollo difuminado en un margen amplio, difícil de seguir en su devenir digital, dificulta una posible aproximación crítica y teórica a estos nichos expresivos. Su relativa novedad, sumada a la creciente interpelación hacia videos creaciones contemporáneas, no han sido suficientes para establecer una arqueología de estas prácticas en la actualidad, careciendo a la fecha de algunos compendios de interés recopilatorio o antológico.

Pese a que existen intentos desde diferentes espacios por situar estas prácticas entre las creaciones contemporáneas - por ejemplo la iniciativa del *Zebra film Festival* enfocada exclusivamente en la video-poesía, el trabajo de Lis Costa con la video-poesía catalana, y algunos sitios de divulgación como *Ubuweb*, por nombrar algunos-, en gran parte de los casos, los videos son subidos a plataformas de libre acceso, sitios web exclusivos para la reproducción de videos o sitios personales de los video-poetas. Dar cuenta de su origen, sus signos y su trayecto se vuelve entonces una complejidad mayor en un entorno donde cada día arriban miles de videos nuevos que de algún modo, van creando una mixtura de imágenes difícil de descifrar. En este contexto, construir plataformas que faciliten el acceso, la clasificación e investigación de los archivos audiovisuales, debiera ser un reto en el cual debiesen estar trabajando los gobiernos, con el fin de disponer de colecciones

digitales de material audiovisual para quien quiera consultarlo. Uno de los autores que ha observado esta carencia en el Cono Sur ha sido Jorge La Ferla, quien ha notado en más de alguna ocasión la aun deficiente práctica con archivos audiovisuales, extensibles tanto a nivel Latinoamericano como a nivel global:

En América Latina, particularmente, la realidad de los acervos audiovisuales es compleja. El archivo de películas de largometraje, de mucha mayor visibilidad y reconocimiento, está aun disperso e incompleto, siendo su estado de relevamiento y conservación, crítico. Gran parte de la producción filmica del continente del siglo pasado está definitivamente perdida. Del cine experimental, de vanguardia y underground, el videoarte, las instalaciones y las variadas prácticas en soportes digitales, ni siquiera existe un relevamiento comprensivo. Sin embargo, esta problemática regional excede cualquier recorte geográfico o nacional y se presenta como un desafío en todas las latitudes. La posibilidad de acceso, consulta y exhibición pública de estos materiales es central para abordar el estudio de las artes audiovisuales, para construir una memoria de sus más significativas manifestaciones a lo largo del tiempo. La conformación de archivos provenientes del acopio de prácticas artísticas contemporáneas excede el campo específico del cine y se encuentra en un momento de compleja transición. (La Ferla, 2010, 271)

En este sentido, y considerando estas dificultades propias del área de trabajo, los archivos video-poéticos que veremos en el contexto nacional, corresponden a un corpus arbitrario, obtenido en su mayor parte desde internet. Desafortunadamente al no disponer hasta ahora de un archivo digital donde se puedan hallar estas expresiones, su localización se vuelve casi imposible sino se dispone de la referencia nominal específica. Sin embargo, y pese a ello, la selección que abordaremos en las páginas venideras, puede dar cuenta de diversas formas de expresión de la videopoesía, y puede introducirnos en algunos de las problemáticas primarias que surgen en la observación estos trabajos.

Desde esta posición, es conveniente remarcar que el micro-corpus por el que nos desplazaremos en las páginas siguientes, tiene la intención de ofrecer no sólo una muestra diversa de este tipo de manifestaciones, sino que además se propone implícitamente recorrer algunas zonas de tensión o espacios conflictivos de abordar tanto teórica como artísticamente. Se trata de incursiones que se instalan en espacios limítrofes, donde resulta

difícil dar cuenta con certeza de estos movimientos, y en los cuales la búsqueda poética manifiesta en el video supera en muchos casos la misma noción de video-poema que podamos tener previamente al visionado de los proyectos seleccionados. Así nos encontraremos con videos que registran versos escritos en el cielo, videos elaborados para sordo-mudos, y videos que forman parte de cintas ficcionales como documentales, pero que suponen una elaboración “videística” del poema. Cada caso será entonces una oportunidad tanto para acercarnos a la poesía llevada a la pantalla, como para reflexionar sobre la condición particular que el video asume en estas elaboraciones.



VIDEO POEMAS NACIONALES: DEVELAR EL ESPECTRO.

Como hemos señalado ya en páginas precedentes, entrar al video-poema y a sus imágenes, acercarnos a sus estéticas como a su presencia en el panorama audiovisual contemporáneo, develar las relaciones siempre enigmáticas y confusas entre la poesía y el video, constituye atender dos movimientos simultáneos muy diferentes que van hacia el mismo eje central: por un lado, se encuentra el trayecto del texto poético al videopoema, mientras desde el otro, el trayecto de los formatos audiovisuales convencionales hacia su deconstrucción narrativa. Es en el recorrido de estas mutaciones que se producirán los desplazamientos centrales desde ambas artes para que surja la video-poesía.

En efecto, por un lado nos acercamos a las extensiones que el mundo de la poesía ha llevado a cabo en tiempos digitales: cómo el poema llega y se instala para significar a la par de las imágenes en movimiento. A diferencia de los registros anteriores que examinamos, aquí se abandona la figura del poeta, y no es sino el poema, a si mismo, el que palpando a tientas las imágenes busca cómo decirse y trasladarse. Desde el otro movimiento, se deslizan búsquedas por medio de la mutación de las posibilidades audiovisuales, desestabilizando la primacía narrativa, las formas de edición y/o grabación, entreviendo otros esquemas que permitan resituar la relación entre el video y sus espectadores.

Este doble trayecto y su encuentro central son los que de algún modo van articular los ribetes por donde se desplazarán las prácticas de video-poesía. Entre la cercanía del poema a lo visual, por una parte, y la deconstrucción de las formas de crear y exponer las imágenes por otro, se encuentran los parámetros sobre los que oscilarán estas video creaciones. Su cercanía o distancia de uno u otro factor, así como el predominio de un aspecto sobre otro, arrojará las múltiples variantes, modelos y formas del video-poema que hoy conocemos, y que continúa modificándose como apropiándose de nuevas estrategias de elaboración.

Para el investigador Raymond Bellour, tanto el cine de carácter más experimental como la prácticas más recientes del video-arte han intentado safar de algunas predisposiciones

precedentes a su apariciones, las cuales se han desarrollado y propagado desde el comienzo de la industria cinematográfica sin mayores complicaciones:

el cine experimental o de vanguardia (ninguna palabra es la adecuada) y el video arte (esta palabra no es mejor) tienen en común la voluntad de escapar por todos los medios posibles a tres cosas: la omnipotencia de la analogía fotográfica, el realismo de la representación, el régimen de creencia del relato. (Bellour, 2009, 157)

Estos retos asumidos desde la época de vanguardia a comienzos del siglo XX, pueden percibirse como algunas de las zonas que se han debido poner en cuestionamiento para el desarrollo de los proyectos video-poéticos. Sin embargo, no sólo estos aspectos se vuelven necesarios, sino también deben considerarse un largo listado, donde la superación de los formatos establecidos, la exploración de las relaciones texto-imagen, como también la subversión de los ritmos, tiempos, objetos e imágenes relevadas a la pantalla son, a nuestro modo de ver, factores que han contribuido a este desplazamiento hacia otras prácticas no jerarquizadas y que aun subsisten en una posición periférica respecto a la centralidad del cine comercial de las grandes compañías.

En contraste a los proyectos audiovisuales de carácter documental o de ficción, en los que si bien se ha constatado una presencia de poemas y su intento de realización para llevarlos dignamente a la pantalla, cabe señalar que es en el video-poema donde este diálogo cobra mayor vitalidad y desde donde se somete a los video creadores a un ejercicio complejo de adecuación formal y temático. Cumplir tanto con el poema, concebido en su dimensión artística y expresiva, como con el espectador, quién es removido estética, emocional o racionalmente durante el visionado, constituyen dos de los requisitos para quien intenta construir una elaboración esmerada y valorada en esta área.

Antes de vislumbrar los trabajos que veremos, conviene señalar que en nuestro recorrido nos encontramos frente a expresiones aisladas como integradas. Esto quiere decir que algunas de ellas se presentan de modo individual, como obra total, mientras otros serán extraídos de una obra audiovisual mayor, como un documental o una ficción. Tal consideración se basa en que, desde nuestra posición, los video-poemas no tienen por qué

asumir un aislamiento respecto a otros formatos audiovisuales, y su presencia puede manifestarse tanto en una película de ficción, en un documental, como en una serie de televisión. En consecuencia, la independencia del video-poema respecto a otros géneros, no constituye un rasgo diferenciador frente otros formatos, sino una posibilidad a la hora de ser exhibido.

Una segunda advertencia que quizás sea conveniente realizar, es que los videos a contemplar en este breve recorrido incluyen el poema tanto en su presencia textual como sonora, sin limitarnos a uno u otro modo. La razón de esta inclusión es que el potencial del videopoema no está en cómo se nos presenta el texto, sino en las estrategias que utiliza el video creador en su trasvase a la pantalla, dentro de las cuales la presentación del poema en formato escrito o sonoro es a todas luces, una de las decisiones relevantes. No es entonces la sola aparición del poema lo que garantiza la realización del video-poema, sino la intención de poner ante la visión de otro el poema -o parte de él- en una nueva configuración mediática.

Por último, plantear el tema de la autoría en los video-poemas. En varios de los casos que se presentan en este pequeño corpus, observaremos que los poemas llevados a la pantalla no presentan una correspondencia entre el video creador y el autor real del poema. De ello se infiere que el poema ha sido seleccionado por parte de una subjetividad distinta de quien le dio origen, con el fin de llevarlo hasta su realización audiovisual. Este aspecto es interesante de abordar, pues como se verá en las páginas venideras nos encontramos con proyectos que poseen autorías singulares y plurales, proyectos realizados por los mismos poetas, como también realizaciones que retoman poéticas de otros. Tales variables de algún modo inciden en el resultado final de la realización, como en las exploraciones que se lleven a cabo con las imágenes que se vincularán al poema pre-seleccionado.

Corpus videopoemas:

- 1) Óscar Saavedra: periferia y ciudad / capitalismo y padre
- 2) Disidente : varios videos (Uribe/ Sergio Madrid)
- 3) Juan Luis Martínez: la desaparición de una familia: Diaz / Disidente
- 4) Orquesta de Poetas: las olas/ vocales

## 1. Oscar Saavedra: TecnoPacha y Periferia-ciudad.

*TecnoPacha* ha sido el título dado por Oscar Saavedra Villaroel (1977) para el video-poema aparecido durante el año 2009 en las redes digitales y en las plataformas de video en internet. El título corresponde a su *opera prima* poética, editada por la editorial Zignos el año 2008, donde el autor, según dichos de uno de sus lectores más asertivos

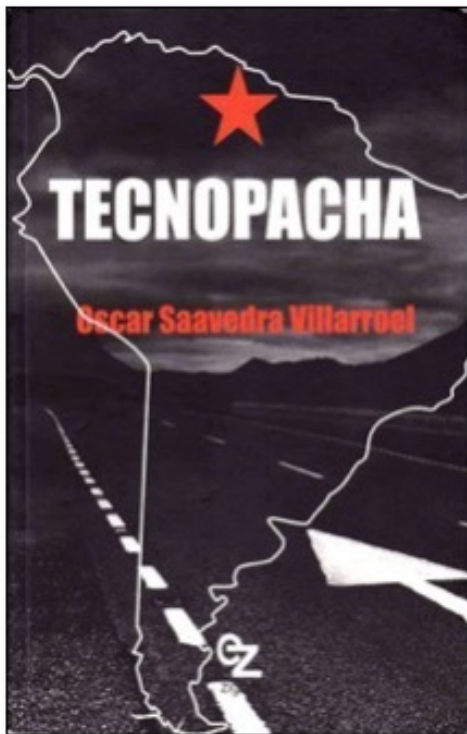
Reivindica lo indio andino con la denominación Pachas (tierra en kechua), término que alude al pueblo o a todo ser humano. Un innominado personaje –especie de alter ego del poeta- que puede ser femenino y/o masculino emprende un alucinado viaje (tradición huidobriana) por la historia y sobre todo sudamereando (en rumbo por Sudamérica en este neologismo saavedriano), sintetizándolo en estos versos: mi lenguaje podía ser / la emoción mundial de los pueblos, o también: aluciné con la tierra prometida de mis textos. Al final uno se queda con la impresión de que el poeta aquí es un testigo privilegiado del Apocalipsis del capitalismo trans-nacional de nuestros días. Esto se plasma en imágenes de notable riqueza plástica como por ejemplo: Mirándome como a una puta de San Camilo / de puro rouge en su ansiedad. (Santiváñez, 2008)

El video-poema por su parte, está entretejido de imágenes grabadas y montadas a modo de sobreimpresión, yuxtaponiendo distintos planos en una misma escena. Sus poemas aparecen en pantalla de forma escrita, y surge a la par con la musicalización del grupo *Ladytron*, según consignan los datos del sitio donde se halla el video (*Youtube*).

En el inicio, el video nos presenta la portada del libro *Technopacha*, a la que seguirá de inmediato el inicio del poema en una primera escena. En el centro de la imagen, con tonalidades sepias y amarillas, se aprecian sombras de manos, las cuales van realizando gestos hasta ir formando en un momento la figura de una paloma; intervienen a modo de lapsus muy breves la imagen de una llamarada, y luego de una gota de agua al caer y salpicar hacia los costados. A esta primera parte introductoria, se sumarán luego las imágenes del mismo Saavedra, esta vez mutando los tonos cálidos hacia escalas de azules. Se muestra el parpadeo de sus ojos y vistas de su rostro, sin llegar a evidenciarlo totalmente. Al minuto y medio, el ritmo de la batería de la canción, marca el inicio de los

movimientos. Aparece la estrella roja en el centro y a los segundos la palabra revolución escrita en un muro. Bajo esta imagen el autor añade los versos:

La revolución consumista y las vidrieras merchandising /  
volvió cabalgando al ritmo del olvido/  
de shopping me robé mi tan apreciado caballo moto,/  
y comencé a escribir el poema capitalista/  
el poema que sería regalado por las calles/como un nuevo corazón. (Saavedra, 2009)



\* Imágenes del videopoema *Tecnopacha* (2009) A la izquierda, portada del libro *Tecnopacha*

En este lapsus aparecen en pantalla imágenes de un camino, acaso una ruta, en la que se percibe la sombra de un sujeto en lo que pareciese ser una mutación constante de su cuerpo, especialmente la zona alta hacia la cabeza. Luego el ojo es yuxtapuesto en el centro de la pantalla, mirando al espectador. La gota que cae, la llamarada se reitera, luego la ciudad, la luces y finalmente la oscuridad total.

Llama la atención hasta ahora que la estética del video-poema guarde cierta familiaridad con la propuesta visual de la portada del libro, donde los motivos y colores se reiteran en ambos soportes. ¿Es el video entonces una especie de trailer-book? ¿Será este video un intento de utilizar los nuevos formatos de difusión digital para promocionar la obra? Y de ser así ¿en qué medida el video-poema es portador también de una (in) cierta capacidad de exponer y atraer al lector?



\*A la derecha, imágenes del video-poema. (Zignos, 2008)

En cualquier caso el eje paradigmático sobre el que Saavedra elabora su propuesta está evidentemente ligado a una revolución, un cambio político y social deseado para contrarrestar la instauración del capitalismo como régimen global y local en el país en el que reside el poeta. Respecto algunos aspectos sobre los que construye su poética, Saavedra destacará en una entrevista la directa vinculación de su escritura con la sociedad en la que vive y los sistemas políticos vigentes:

Mi poética tiene directa relación con lo político, lo social, la historia, lo literario, con las conductas de la tribu, aquí la imagen es todo el poema en sí —un golpe, declaro mi lenguaje como un golpe—, es la acción misma en la palabra y su



medida es la musicalidad, una musicalidad que entrando en ella se vuelve visceral a ratos, otras veces apenas audible más que para los ojos; es una mezcla entre identidades, espionajes y la saturación de lo evidente, dando respiración boca a boca a conceptos a veces añejos, otras veces renovados. Valorar el hecho de que los conceptos nos pertenecen a todos. Por ejemplo, yo hablo de pachas, concepto reutilizado en el norte, como también en el canto popular, pero siempre me han dicho es como un pacha tecnológico, y claro, los Pachas, a veces tribu, son la involución —cohesionada, verticalizada— de la masa actual, los individuos que resignificara Marx, he ahí la construcción (Rodríguez, 2009)

Efectivamente, su poética se constituye en un marco discursivo de contra-ataque respecto a los ejes dominantes en la modernidad. El auge del capitalismo y los cambios en las formas de vida que va generando, subvierten la voz del poeta, quien particularmente ahonda desde la primera persona del sujeto poético en las alteraciones en el ethos posmoderno. Roger Santiváñez ha sintetizado algunas de las ideas generales que surgen de la lectura de *Tecnopacha*:

Lo primero que podemos decir es que con *Tecnopacha* vuelve la poesía-discurso, de singular tradición en la poesía chilena. Baste recordar a Pablo Neruda y a Raúl Zurita. Estamos ante una especie de gran manifiesto construido en verso, aunque de vez en cuando nos encontramos con viñetas de prosa poética. La voz aural está encarnada en la primera persona, la cual provista de rotunda ironía va confeccionando un hilo discursivo sintetizado en reminiscencias vanguardistas que van desde el creacionismo hasta el movimiento beatnik, en un afán totalizador e integrador —una especie de inmenso retrato del capitalismo postmoderno y contemporáneo desde Chile- como si se quisieran agotar todos los temas de esta posibilidad. (Santibañez, 2008)

Válganos la detención en estos párrafos aclaratorios sobre el libro de Saavedra, para poder internarnos mejor en su poética, y en particular en su video-poética. En las líneas finales Santiváñez aclarará:

En resumidas cuentas lo que *Tecnopacha* busca en tanto libro, es la consecución del poema capitalista que como tópico aparece una y otra vez entre sus versos. La ironía está en que pese a su feroz crítica contra el Capital, nuestro poeta parece ser el único capaz de lograr ese poema. Y ésa es la contradicción que siempre entraña

la buena poesía: en el remolino verbal de su cuestionamiento radical, Saavedra construye su libro (y el poema capitalista) con las propias armas que proyectan y realizan su destrucción.(Santibañez, 2008)



\*Imágenes del videopoema *Tecnopacha* (Saavedra, 2009)

Volvamos al video-poema *Tecnopacha*. ¿qué relación posible podemos avizorar entre el libro y el video-poema? En primer lugar la concordancia del nombre y de algunos signos ya nos da a entender que es el mismo eje en el que se trabaja al interior del poemario. Sin embargo en el video no se aprecia este golpe capitalista, no se percibe realmente ese apogeo del capitalismo que el hablante lírico propone en el texto escrito. En su lugar, apreciamos rasgos que dan cuenta más bien de sus efectos en una subjetividad ensombrecida, acaso también atosigada por ese sistema dominante. Entonces reaparecen el camino, el ojo, la llamarada. La utopía capitalista desmoronándose internamente a través de los ojos del poeta.

Una última parte del video-poema es delineada con la presencia sonora de un silbido. Durante la expansión de aquel sonido las imágenes van en un ritmo lento, al comienzo sin mucha claridad, para luego ya apreciar mejor la forma de un planeta al que el video nos acerca cada vez más, hasta llegar cerca de la superficie. En ese momento, se imbrican las imágenes iniciales: de nuevo las manos, bosquejando una figura en la sombra, la gota que cae, el planeta que se oscurece. Al finalizar una extraña imagen en la pantalla queda en movimiento. Un ser animado pero indefinido en cuanto especie. ¿es lo que queda de nosotros luego de haber sido sometidos a este capitalismo avasallador que todo lo altera?

Pensando en los elementos que dispone Saavedra en este video-poema, podemos apreciar que ha escogido ciertas imágenes que dan cuenta de los variados factores que intervienen en la poética que articula su libro. Está el sujeto o parte del él -sus ojos- ante nosotros. También está la ciudad, con sus luces y ruidos, los signos de la revolución, de la paz, y de la utopía, como puede leerse la aproximación hacia un planeta mostrado al final. Hay entonces en el video-poema una propuesta que sin llegar a aproximar los referentes explícitos del texto, nos acerca a una idea global que el poemario encierra.

El sujeto mutando dispuesto en pantalla, con el fondo del camino que avanza, es trocado luego por el ojo que queda en el centro, moviéndose. ¿Se trata del avanzar inevitable de capitalismo? ¿El camino a su consagración total? El hablante lírico se muestra fracturado, o acaso también embaucado por formas de vida que le son impropias. En este sentido, el video-poema nos acerca a una genealogía del sujeto lírico, que nos da señales del surgimiento de su voz.

Frente a la pregunta que esbozamos en párrafos anteriores, podemos decir que de algún modo *Tecnopacha* sí puede asemejarse a un *book trailer*, en la medida que ofrece una síntesis de elementos y adelanta parte de una obra literaria. Pese a que este tipo de composiciones audiovisuales se está masificando recientemente, y sobretodo respecto a obras del género narrativo, Saavedra logra en este trabajo condensar su poética, y dar algunos hilos que nos conducen al tejido general del poemario. Del mismo modo, este posible afán promocional o de difusión que conlleva el *book trailer*, no se contradice al ser, al mismo tiempo, un video-poema. La construcción estética que el video de por sí posee, la coordinación de los tiempos, la presencia del poema hecho texto, la superposición de imágenes y la experimentación con la que nos encontramos, son algunas de las variantes consideradas por Saavedra en una construcción que sin aventurar grandes recursos visuales, logra disponer su poética e insta al espectador a buscar más antecedentes de su obra.

Saavedra además, ha subido otras obras video-poética a la red abierta de internet, en las cuales se puede apreciar un trabajo colaborativo de creación. Pese a que no recaeremos en

detalle en ellas, quisiéramos señalar el trabajo titulado *Periferia- Ciudad*, en donde se conglomeran diversos textos -de múltiples autores- en el mismo trabajo.

En el inicio de este segundo video-poema dirigido por Saavedra, las imágenes muestran el rostro de una adolescente: primeros planos enfocan su boca, la misma que aparece mordiendo, tal vez comiendo o masticando pétalos de flores. La cámara la sigue y la devela caminando a pies descalzos. A esta imagen se añadirán otras en un montaje realizado por sobre-impresión, donde se ve una mano tocando la luz, mientras una sombra se ve caminar y desplazarse alrededor.



\*Imágenes del video-poema *Periferia-ciudad* (Saavedra, 2012)

Lo primero que notaremos, incluso antes de ingresar a las imágenes, es que el poema es un poema escrito a varias manos. Varias en este caso serán casi multitud, pues más de 30 nombres integran la lista de los participantes en el manuscrito. En este sentido Saavedra reúne, según consta en la información del video, a los asistentes a su taller de “experimentación poética” para hacer un texto plural con todas las voces. Sin embargo, y más allá del texto mismo, Saavedra es quien llevará a las imágenes esta propuesta colectiva y la perpetuará en el video-poema que ahora parafraseamos.



\*Imágenes del video-poema *Periferia-ciudad* (Saavedra, 2012)

En este caso, y ya entrando en el audiovisual, se trata más bien de una propuesta con un carácter mucho más narrativo que el videopoema revisado anteriormente, en donde se puede entrever una trama más o menos elaborada. Los rostros de las mujeres, ambas de pelo verde, son nuevamente abordados, esta vez tendidas en el pasto, merodeando desde arriba, en una complicidad casi total entre la cámara y las actrices. Las chicas en un coqueteo evidente, se muestran en un intento de besarse sin llegar hacerlo ¿se trata de un juego? ¿Una provocación? Reaparece minutos después la adolescente inicial, comiendo pétalos. Las imágenes de vehículos pasando, la calle filmada con un *zoom* que nos lleva a recorrerla hasta el punto de fuga, son parte de las variantes usadas en la composición desde la grabación misma. Al igual que en el video anterior, el poema aparece expresado en formato de texto escrito, centrado en la parte inferior de la pantalla, en el espacio donde suelen presentarse los subtítulos en los filmes.

En contraste con el video-poema precedente, en este trabajo se aprecian mucho mejor las estrategias que maneja Saavedra. La técnica de sobre-imprimir imágenes es sin duda una

de las más recurrentes en su montaje y con la que obtiene mayores logros. En este caso, y ya añadiendo una posible lectura del trabajo realizado, las imágenes parecen estar en consonancia de algún modo con un viaje, en principio de tipo psicodélico, producto de la ingestión de las flores alucinógenas conocidas como “floripondio”. La forma de las flores es evidente en este aspecto, y la mención de la marihuana en algún verso del texto escrito también va resaltar la idea de la fuga o el escape por medio de las plantas psico-activas.

Sin embargo, también es un viaje hacia adentro de sus personalidades el que realizan las actrices, en donde las dos adolescentes comienzan a explorarse sensualmente, pese a las normas sociales vigentes. Sobre estas barreras normativas, en algún momento son presentados en el video imágenes de un vehículo de la policía circulando, mientras ambas están aparentemente besándose, lo que de algún modo marca la necesidad de otro espacio fuera de las imposiciones dominantes. El color verde eléctrico del pelo de ambas, el consumo de psicodélicos que generen otros estados de consciencia, la manifestación de cariño e insinuaciones entre personas del mismo género, son aspectos que, de algún modo, se articulan para mostrar ese otro lado, el de las subjetividades que desde la periferia construyen otros modelos de comportamiento y de vida, distantes de las convenciones socio-culturales y las normativas imperantes.

Tanto en este video-poema como en el anterior, Saavedra maneja muy bien el acompañamiento sonoro, que sin notarse excesivamente permite dar un ambiente al escenario que refleja el video. También el autor hace uso de la intervención de las escenas con breves chispazos, los cuales añaden ruido y en ocasiones logran perfilar una imagen fantasmagórica y difusa.

A partir de imágenes propias y su hibridación, pero sin experimentar con la disposición del texto (al menos en estas dos exploraciones), Saavedra logra poner en contacto el poema con la imagen en movimiento, aprovechando los efectos de extrañeza que otorgan prácticas como las ya citadas, donde el video se va componiendo de capas simultáneas de datos visuales que son convocados por el video-creador para cautivar, sorprender, o simplemente

captar la atención de quien se aventura en las experiencias que propone el visionado de cada una de estas piezas.

En ambos casos asistimos a una poética que se escabulle de lo establecido, revisitando lugares que resultan marginales o al menos limítrofes dentro del contexto globalizado y capitalista en el que se desarrollan nuestras vidas. Su acercamiento al video, de algún modo trabaja visualmente las temáticas poéticas, haciéndolas más transparentes, acercándolas por medio de la visión a otro público, que tal vez no sea asiduo a la poesía, pero sí sabrá llegar a ella por medio de la experiencia visual que brindan las imágenes.

2) *Disidente*: serie de videos (Armando Uribe/ Sergio Madrid/ Juan Luis Martínez.)

Una segunda parada en este breve recorrido por el terreno video-poético chileno, lo destinaremos a una serie de obras agrupadas bajo la noción de *Disidente*. Se trata en este caso de una propuesta audiovisual compuesta de varios videos, los cuales se enmarcan en la documentación de voces poéticas. El proyecto que contó con fondos estatales para su realización, cobija 16 micro-documentales, según señala el sitio web de *Derejo*, casa productora de esta serie de audiovisuales.

Como primer acercamiento, quisiéramos notar la idea que define el proyecto y que está dispuesta en su sitio web como carta de presentación. En ella se resume ante los lectores una definición del concepto por parte de los productores y creadores, trasluciendo su visión:

Entendemos por disidencia, una especial actitud frente al oficialismo y a las expectativas dominantes de nuestro tiempo. Una actitud que resulta muchas veces incómoda a la autocomplacencia del mundo del mercado, del consumo y del exitismo, pero que seductoramente revela una belleza auténtica ante lo que se siente como una falsificación de la vida. En cuanto actitud, se trata también de una especial disposición teórica frente a nuestra sociedad (Derejo, 2012)

La disidencia como posición contra-hegemónica es de algún modo la idea que se impone. ¿Cómo resistencia frente al régimen imponente de la industria cinematográfica? Es probable. Sin embargo, cómo se inscribe esta actitud disidente en los videos es lo que no es evidente de antemano. Una mirada somera sobre los nombres que participan en los videos, nos da una primera idea general que se trata más bien de poetas, y no de escritores en el sentido amplio del término. Claudio Bertoni, Elvira Hernández, Jaime Huenún, Diego Maqueira, Armando Uribe, entre otros, son algunos de los reclutados para dar vida a este compendio de videos.

Las dieciséis piezas que conforman la serie *Disidente*, más que documentales en el sentido estricto, corresponden a registros de lecturas en voz de los propios poetas, los cuales han



sido elaborados visualmente acorde a cada poema. Dada la amplitud del corpus, notaremos en ciertos trabajos una atención especial a los aspectos visuales que devela la presencia del poema en la pantalla, mientras en otros, se aprecia un menor trabajo que no llega a cautivar con la propuesta estética que ofrece.

La presentación oficial que se da de estas obras, se enmarca, como hemos advertido previamente, dentro del documental como eje en torno al que estas manifestaciones se adscriben. No obstante, se aprecia en el visionado de estos videos, que no hay aquí una documentación común, si es que insistimos en analizarlos desde este punto de vista. Y aquí el primer escollo para acceder a ellos con propiedad: ¿cómo mirarlos? ¿Ver como si fuesen documentales, o acercarnos a ellos como video-poemas?

Este cuestionamiento nos lleva a mirar los dos lados como posibilidades. Resulta factible justificarlos como documentales, en tanto los videos documentan voces, poéticas, gestos. No personas, ni artistas ni autores, sino la creación misma: documentan la obra y su puesta en presente a través de los labios de los propios creadores. Documentan la forma de la lectura, el tiempo, la velocidad. Documentan la forma de sonorizar esa obra mediante la palabra hablada y el registro videográfico.

Pero por otro lado, y viéndolo en una doble perspectiva, estos trabajos documentan un modo de llevar a la pantalla la poesía, y al mismo tiempo, como video-poemas, traslucen una estética y una búsqueda particular de explorar el lenguaje audiovisual a partir de un poema. Entonces nos enfrentemos a video creaciones que, por un lado, se abocan a documentar la poesía por boca de sus autores, pero que al mismo tiempo evidencian el intento transmedial de video-creadores por llevar los versos a una configuración donde prima el sonido y la imagen. Además su abordaje como video-poemas propiamente, ya nos sugiere una cierta distancia respecto a cómo aproximarnos, sabiendo de antemano que este es un terreno donde abundan los signos y los símbolos, donde los elementos convocados significan en extremo, y cada cosa apuntalada por la cámara tiene un vínculo o alguna relación con la idea global o con los versos en particular inscritos en el poema.

Sin querer detenernos mayormente en este punto, nos interesa mirar al menos dos trabajos de esta serial para ver, por medio de los ejemplos, cómo a través del proyecto *Disidente* se ponen en contacto el poema mismo, en su presencia sonora en este caso, con la construcción visual que elabora el equipo creativo. Para ello hemos seleccionado dos de estos trabajos que miraremos en particular en los párrafos siguientes, y uno que veremos más adelante en relación a otros video-poemas incluidos en el corpus de análisis para esta categoría.

El primero de los videos que quisiéramos mirar más en detalle, corresponde al autor Sergio Madrid, y el poema se titula *La generación escindida*, el cual reproducimos en totalidad a continuación:

#### La generación escindida

nos olvidarán después de todo, pero supimos vivir  
fuera de este gran negocio de la cultura  
corrompidos por el licor, la cocaína, la marihuana  
mas no por el dinero, no por la fama, no  
por el arribismo empresarial  
nos olvidarán, es cierto, pero sólo se fracasa en la realización  
eso ya lo sabíamos, cuando remontados  
en una época que no nos amaba, bajo un régimen  
con el cual no hubiéramos bailado por vergüenza  
poníamos sobre el papel un ritmo, una imagen  
que nos salvaguardara de parras y nerudas  
sólo nuestras amadas no nos olvidarán  
sabíamos que en el futuro inmediato no nos querrían  
porque los triunfantes aman a sus loadores  
y ninguno de nosotros hubiera puesto una guinda  
en el falso pastel de una nueva inauguración de Chile  
cuando sólo inauguraban nuestra soledad  
es cierto que ahora ruedan nuestras cabezas  
como chivos expiados en la noche de la historia  
nuestro beso al universo no llegó a ser una luz espectacular  
ni pedimos indulgencia a quienes no podremos perdonar  
declarados enemigos secretos del día venidero  
cuando el alba sin aura inaugure nuestro olvido. (Madrid, 2000)

Llama la atención que el poema es un poema plural, donde la voz que expresa identifica un nosotros. En cierto modo, es un poema representativo, en tanto se hace cargo de hablar por otros, por una generación para ser más exactos. Las imágenes que se muestran en comienzos darán un primer distanciamiento al espectador, al tratarse de una carnicería, y verse en detalle la carne, siendo trozada por cuchillos, molida en pedazos donde se percibe la grasa y la textura viscosa.



\*Imágenes del video *La generación escindida*, de Sergio Madrid. (Disidente, 2012)

¿Qué relación se puede esbozar entre esta imagen y los primeros versos del poema? La pregunta se vuelve controversial, en la medida que supone que toda imagen desplegada tendría una posible vinculación con los referentes deslizados en el poema. Pero aquí la relación, si es que existe, no es transparente entre la imagen y el poema. El video-poema abre con la carne, la carne cruda, siendo cortada, molida, triturada. ¿Es acaso esta imagen una metáfora de la generación? ¿Es la crudeza una condición del habla del poeta?



\*Imágenes del video *La generación escindida*, de Sergio Madrid.(Disidente, 2012)

Ya en un segundo momento de este video que no sobrepasa los tres minutos, la cámara a ras de suelo capta el caminar de varios pies avanzando, a paso lento en dirección al lente que se apropia de la imagen. Es la representación más cercana de un grupo, una pluralidad, una generación. El mismo poema que da vida al video, es dispersado en el suelo, impreso

en hojas blancas, donde es pisado por los transeúntes que ignoran su presencia y pasan por encima. El poema en formato escrito, como voz que se asoma desde la página en blanco, está ahí, diciendo desde la urbe, gritando desde el suelo su presencia, hablando de una generación olvidada, de la cual no quedan más que los vestigios que el propio poema se encarga de recordar.



\*Imágenes del video *La generación escindida*, de Sergio Madrid.(Disidente, 2012)

Posteriormente la cámara nos aproximará la figura de un maniquí, el cual aparece desarmado y dispuesto en el maletero de un vehículo. El maniquí es, en términos generales, una copia física perfecta del cuerpo del hombre, su reproducción plástica para ser usado en vitrinas, para ser instrumento de exhibición. El poema sin embargo, habla de lo contrario, de aquellos que no quisieron figurar como maniqués, de quienes no fueron el prototipo, el modelo, el ejemplo físico de lo correcto y se desviaron por otros caminos. La imagen aparece entonces como una cierta ironía respecto de un modelo fiel, pero artificial del hombre, versus el poeta y su generación que se perciben desde el poema como opositores a un régimen de lo políticamente correcto, contrario frente aquellos que fueron capturados por la tentación del dinero, la fama y el exitismo.

Ya casi al terminar, un verso del poema queda suspendido varios segundos en la pantalla: “ruedan nuestras cabezas”(Madrid, 2000). Este verso escrito sobre fondo gris, manifiesta el destino desdichado de quienes se abalanzaron hacia otras vidas, otras búsquedas, otras formas de ser y hacer. El verso funciona en el video como una lapida, acaso como un postscriptum que reverbera, donde el destino de aquellos que no quisieron entrar en el



RUEDAN NUESTRAS CABEZAS

juego, quienes intentaron seguir su propio juego y construir su destino al margen de las alternativas imperantes, han debido sufrir el costo de su propia marginación a las dinámicas de la cultura actual.

\*\*\*

Una segunda muestra de esta serie que quisiéramos analizar o al menos observar reflexivamente, corresponde al video sobre el poeta Armando Uribe. Se trata en este caso de dos poemas, del año 1955 y del año 2005 respectivamente, escogidos por el equipo realizador de este proyecto audiovisual para ser visualizados. La primera parte del video corresponde al fragmento de *Cuentan los hombres* (1955), donde el mismo poeta lee el texto en voz pausada: “Cuentan los hombres que hace años hubo un crimen en el Paraíso: algo así como un robo de manzanas. Los culpables se enfermaron de la fruta mal habida y fueron asistidos por los gusanos que moran en las manzanas y la tierra fue de los gusanos” (Disidente, 2012).

Este primer fragmento del video, es acompañado por imágenes de gusanos, los cuales son captados en detalle por la cámara, moviéndose sobre una manzana dividida en dos partes. La manzana oxidándose con el aire, los gusanos engullendo y dejando sus marcas por el borde, junto a los sonidos escogidos y la ralentización de la imagen, configuran una atmósfera de extrañeza, que coincidentemente con el texto, nos muestra una elaboración más narrativa.



\*Imágenes del video sobre los poemas de Armando Uribe (Disidente 2012)

En efecto, la lectura por boca del poeta, es en este caso construida audiovisualmente con mayor fluidez no a la par con el texto, sino ya al acabar la lectura. Las manzanas y los gusanos, aludidos explícitamente en el poema, permitirán una creación visual que refleja el poema, espejeando los referentes aludidos en el texto. En este caso, la imagen nítida de los gusanos festinándose la manzana en su descomposición, es abordada con una particular presencia sonora, la cual a través de sonidos de sintetizadores, efectos, osciladores y breves ruidos electrónicos, logra exacerbar la acción desintegradora que llevan a cabo los gusanos, a la vez que robotizan su labor como si fuese parte de una mecánica planeada y organizada.

Aquí presenciamos una muestra en donde las imágenes no van necesariamente organizadas a la par con el poema, y donde se desarrolla un montaje audiovisual posterior a su lectura, es decir, en una disposición secuencial. El poema leído opera como preludeo para la aparición en pantalla de los gusanos sobre el fruto, siendo la primera parte, acaso descripción verbal, de este segundo momento donde vemos en imágenes los elementos ya aludidos por el poema.

Un segundo momento será dedicado al texto *La inquietante extrañez* (2005). En este caso, la puesta en visión del poema parece disponer de menores recursos en comparación a la primera parte del video. El título del texto de entrada supone una distancia ante el lector. ¿qué es lo inquietante? ¿de qué extrañez se nos habla? Las imágenes que inician la andadura de este segundo texto nos mostrarán velas encendidas, donde la llama flamea levemente producto del viento o un soplo, a las que seguirán otras que nos muestran una tetera, en un zoom que nos hace evidente el surgir del vapor desde dentro a la superficie visible.

El segundo texto abordado es el que copiamos a continuación:

La doble servidumbre del amor y la muerte  
la del amor y el odio es amor a la muerte  
es el poco de muerte que es posible ponerse  
como un traje de fiesta de disfraces y farsas  
mientras se continúa viviendo como Marsias  
deshollejado hasta no verse. (Uribe, 2005)

Las imágenes en este caso no son en modo alguno evidentes ni traslucen referentes impresos en el texto citado. En su lugar, se ha optado por aproximarse a objetos, elementos que desprenden de sí otras formas, como las velas que dejan ver la llama, o la tetera que evapora el agua y deja apreciarla transformada en otro estado. Esta reducción de los elementos dispuestos ante la vista, nos hace plausible la idea de un uso metafórico de los elementos que va más allá de lo evidente.

Desde este margen, la vela tiene una serie de significados asociados en nuestra cultura. La vela es un símbolo desde el inicio de la civilización, y suele vincularse el cuerpo de la vela al cuerpo del hombre, mientras la llama representaría el espíritu. En el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot, se consigna la “Vela encendida”, la que es definida como “la lámpara, luz individualizada; en consecuencia, símbolo de una vida particular, en contraposición a la vida cósmica y universal” (Cirlot, 457,1992)

Uribe habla de la muerte, y el video muestra imágenes que metafóricamente dan cuenta del espíritu y su desvanecer, primero a través de la llama de la vela, luego en el vapor que surge desde la tetera.



\*Imágenes del video sobre los poemas de Armando Uribe (Disidente 2012)

Resulta interesante detenernos en el uso de la cámara en esta segunda parte del video por dos razones. Primero debido a la puesta en escena minimalista de esta secuencia, donde los efectos de cámara y montaje son mucho más evidentes, y segundo porque son estos efectos los que producen en el espectador una “inquietante extrañez” parafraseando el título de Uribe. En este margen, es interesante ver que se trabaja desde una visión analítica, que se adentra en los detalles para desde ahí semantizar los objetos que nos devuelve a la mirada:

como consecuencia de la baja definición de la imagen videográfica, la forma más adecuada y más comunicativa para trabajar con ella es a través de la descomposición analítica de los motivos. La imagen electrónica, debido a su naturaleza, tiende a configurarse sobre la figura de la sinécdoque, en la cual la parte, el detalle y el fragmento son articulados para sugerir del todo, más allá de que ese todo jamás pueda ser revelado de una sola vez. (Machado, 2015, 196)



El video desde este punto de vista, aprovecha el detalle y la sugerencia, capta en la quietud, y mediante la lentitud de su desarrollo explicita una visión, un punto de vista a dialogar con muchos otros posibles. La muerte y el cambio de estado que conlleva, es descrito visualmente en las velas y la tetera, que deja escapar en una imagen casi imperceptible el vapor emanado desde el agua.



\*Imágenes del video sobre los poemas de Armando Uribe (Disidente 2012)

Al concluir el video, se enfoca a Uribe desde un pasillo, al interior de su casa, cerrando la puerta. El video es también un registro de su espacio, de su intimidad, de su relación con la palabra. En esta línea, no queremos dejar pasar la oportunidad de hacer una breve reflexión sobre la disidencia, tanto a la luz de las ideas expresadas sobre los videos en los párrafos precedentes, como en la actitud de los poetas mismos.

En efecto, el título bajo el cual se han agrupado estos proyectos es plausible de asociar tanto al formato limítrofe en el que se posiciona el registro audiovisual, como en la actitud que asumen las voces poéticas captadas por las cámaras.

Por un lado, el formato mismo del video manifiesta una desviación respecto al canon asociado al video documental en el que se inscribe. Se trata de un formato que rechaza las prácticas de documentación habituales, para en su lugar, testimoniar desde otros ángulos. El video es en este caso el medio para la invención estética-visual del poema, abriendo espacio para apreciar su manifestación desde otros sentidos, como también para dejar registro de la voz, la cadencia y el ritmo del poema en voz de su creador. La hibridez de

géneros existentes hoy en día, instala estos trabajos en un vértice indiscernible, entre los que se ubican la cápsula documental, el video-arte y el registro performático.

Pero también la disidencia puede ser percibida al trazar algunas vías vinculantes entre varios de estos textos bajo una actitud común, a ratos deconstructiva, crítica y distante de lo oficial. Y aun más, tendríamos que ver incluso el acto de hacer y leer poesía hoy, en una sociedad capitalista e hipermoderna, donde la poesía parece una práctica en sí mismo disidente. La pausa, el tiempo, la reflexión, entre muchos otros elementos, son mecanismos de algún modo opuestos a los regímenes veloces de vida que se experimentan en la actualidad, por ello, la poesía y su lectura corresponden a actividades que nos parecen de otro tiempo, pero que permanecen a pesar de los cambios constantes en las formas de vida contemporáneas.

En las páginas siguientes, observaremos otro de los trabajos de este corpus, desarrollado sobre uno de los poemas de Juan Luís Martínez, donde tendremos la ocasión de contrastarlo con otro proyecto audiovisual que aborda el mismo texto poético titulado “La desaparición de una familia”-

### 3. La desaparición de una familia: dos intentos audiovisuales.

Un tercer espacio en esta somera mirada de los video-poemas nacionales, nos lleva hasta una de las voces más enigmáticas de la poesía chilena. Juan Luis Martínez, de quien hablamos ya en apartados anteriores, será el poeta al que nos acercaremos en este espacio, preferentemente a través de uno de los poemas de mayor intensidad de los que aparecieron en ese único y particular volumen titulado *La nueva novela* (1977).

Nos interesa mirar en específico dos proyectos video-poéticos que abordan el mismo texto, pero desde distintos flancos. Se trata de la creación visual desarrollada para el poema “La desaparición de un familia”, el cual es incluido en el documental *Señales de ruta* (2010) de Tevo Díaz, y ha sido también abordado por la serie de cortometrajes *Disidente* (2012), comentada en los párrafos precedentes.

En el caso de la versión creada por la serie de micro-documentales *Disidente*, la realización posee un ritmo pausado, elaborado a partir de la imagen de una niña que aparece reiteradamente en la primera parte, y que parece de algún modo estar oyendo la voz de Martínez leyendo el poema a la par con el espectador. A su alrededor, se aprecia en el muro a Sogol y en la fotografía a Martínez.

Las imágenes nos muestran a una niña en una actitud mas bien contemplativa que activa. La primera parte del poema es trezada con la figura de la niña en el salón, para en un segundo momento desplazarse hacia la habitación. Es necesario señalar que esta presencia infantil no es gratuita, sino que está internamente ligada con el poema mismo. El poema aparecido en el libro *La nueva novela*, escrito en una prosa poética y dividido en cinco partes, es el siguiente:

#### La desaparición de una familia.

Antes que su hija de 5 años se extraviara entre el comedor y la cocina él le había advertido: "-Esta casa no es grande ni pequeña, pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta y de ésta vida al fin, habrás perdido toda esperanza"

Antes que su hijo de 10 años se extraviara entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes, él le había advertido: "-Esta, la casa en que vives, no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello y ancha tal vez como la aurora, pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

Antes que "Musch" y "Gurba", los gatos de la casa, desaparecieran en el living entre unos almohadones y un Buddha de porcelana, él les había advertido: "-Esta casa que hemos compartido durante tantos años es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo, pero, estad vigilantes porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza".

Antes que "Sogol", su pequeño fox-terrier, desapareciera en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso, él le había dicho: "-Cuidado viejo camarada mío, por las ventanas de esta casa entra el tiempo, por las puertas sale el espacio; al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

Ese último día, antes que él mismo se extraviara entre el desayuno y la hora del té, advirtió para sus adentros: "-Ahora que el tiempo se ha muerto y el espacio agoniza en la cama de mi mujer, desearía decir a los próximos que vienen, que en esta casa miserable nunca hubo ruta ni señal alguna y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza" (Martínez, 1977)

La niña de aparentemente cinco años, oye en la primera parte sola el poema. La cámara capta leves gestos y movimientos que parecen tener relación con las reacciones de la pequeña ante la escucha de aquellas palabras enunciadas por el poeta. Una imagen de Sogol, el perro guardián de Martínez, se esboza en una orilla del cuadro. Luego es la sala de estar donde la cámara se traslada, acercándonos hacia la vista general del lugar. Lentamente se irán enfocando los objetos que en ella se encuentran distribuidos: muñecos, adornos, libros, y otros elementos son parte del breve inventario visual que el video expone. Varios de ellos son abordados desde el primer plano, mientras continúa la voz de Martínez de fondo leyendo el poema.



\*Imágenes de la serie *Disidente*, sobre el poema “La desaparición de una familia” de Juan Luis Martínez.

De algún modo el video nos acerca hacia los vestigios de una desaparición, hacia el vacío, sino el espacio desértico que queda luego del desaparecer. Objetos, espacios, y libros, se muestran como parte de ese imaginario, donde estas imágenes constituyen esas ruinas visibles que quedan tras el partir de los seres que ya no están. El texto adquiere con la presencia de la niña como oyente un carácter enigmático, en el que podría verse la palabra casi como un diseño, una posibilidad, una verdad. El rostro de la niña entre el desconcierto y la incomprensión, de algún modo refuerza esta idea, quién oye el poema sin entender bien que es lo que aquella voz le transmite.

El dormitorio con todos sus libros son mostrados ya en una segunda parte del video. Aquí aparecen ante la vista el espacio íntimo del poeta, ya justo al tiempo de la estrofa final, donde el poeta habla de su propia desaparición. La cama con libros y revistas encima, algunos muebles con objetos y los libreros acaparando el arsenal de libros del autor son algunas de las imágenes que se evidencian.

Al finalizar el video, se muestra el cuadro enfocado parcialmente en los minutos iniciales, esta vez en primer plano, donde se aprecia sin duda la fotografía de Martínez, la de una

virgen, y un reloj, pareciendo un sólo objeto en su yuxtaposición. La niña de los momentos iniciales, es sacada de pantalla abruptamente por un hombre, en una toma que apenas se apreciará dada la velocidad.



\*Imágenes de *Disidente*, extraídas de "La desaparición de una familia".

“La desaparición de una familia”, como ya adelantamos, también es un fragmento del documental *Señales de ruta* que repasamos en capítulos anteriores. La realización por parte del director Tevo Díaz es muy diferente a la que nos presenta *Disidente* en varios aspectos. Notaremos algunos rasgos generales en primer término, para posteriormente poder realizar algunas conjeturas en torno a ambas piezas de video.

Lo primero que notaremos en este segundo caso, es que la pieza está inserta en un registro mayor, y constituye un momento más entre otros. Su realización está enmarcada dentro de una realización más extensa, como lo constituye el documental. Si bien en *Señales de ruta* los poemas de Martínez aparecen en varias oportunidades, tanto de modo escrito, en fotografías, como a través de la voz misma de su autor, es durante algunos fragmentos específicos que el poema cobra mayor relevancia e independencia del relato audiovisual. Uno de estos fragmentos es claramente el dedicado a “La desaparición de una familia”.

El video-poema de Díaz está elaborado en una sola locación -la sala- y en base a la técnica del *stop-motion*, con la cual genera el efecto de desaparición de los seres vivos que se enuncian en el texto poético. La cámara fija captura un plano total de la sala, donde vertiginosamente rápido se alternan las (des) apariciones de seres: los niños, los gatos, el perro y finalmente el propio poeta que aparece leyendo en su sofá. La presencia del poeta, personificado en otro, y desdoblado en el mismo video-poema, suman más curiosidad sobre el poema y los múltiples sentidos que instala.

Con el ejercicio deconstructivista de lo que significa la casa, espectraliza la casa como un lugar abierto, desprotegido y amenazante que intensifica la inestabilidad de sus “señales de ruta (que se borran, se olvidan, se confunden, no se oyen, siendo que en una casa esas señales forman parte de un código arquitectónico”, deconstruyéndola y recogiendo fantasmáticamente (Souyris Oportot, 2010, 9)



\*Imágenes del video-poema “La desaparición de una familia”, en el documental *Señales de ruta* (Díaz 2010)

El académico Walter Hoefler, ha apuntado en su libro *Presuntas re-apariciones, poesía chilena 1973- 2010* (2012) algunas consideraciones interesantes sobre este poema en particular. En el texto dedicado a “La desaparición de una familia” con el que abre su libro, Hoefler señala:

Martínez plantea una doble deconstrucción, la de la casa y su simbolismo inherente, pero también esboza la desaparición de la familia, ejecuta como una suerte de pase mágico la nostálgica reconstrucción del lar familiar desarrollado morosa e insistentemente por la poesía de Teillier a lo largo de cerca de veinte años. Como exceso irónico suma las mascotas, convertidas previamente en presencias, pero también son fórmulas simbólicas y metonímicas de sus fuentes clásicas, como recalando que nada se salva (Hoefler, 2012, 50-51)



En efecto, hay en este poema una deconstrucción del espacio íntimo de la casa en diversos sentidos. Martínez logra que ese espacio familiar y conocido, torne hacia una absoluta extrañeza producto de las inusitadas desapariciones. El video-poema incluido en el documental se encontraría, a diferencia del video-poema anterior de la serie *Disidente*, ocurriendo en el momento, es decir, visualiza la desaparición en tiempo presente, a la par de la voz que lee el poema. En el trabajo de *Disidente* la desaparición parece haber ocurrido, ya que las imágenes recorren la casa otorgando la sensación de cierta nostalgia por la ausencia de seres en el lugar visualizado.



\*Imágenes del video-poema “La desaparición de una familia”, en el documental *Señales de ruta* (Díaz 2010)

Otra diferencia que viene al caso señalar, la encontramos en el lapso final del video de *Disidente*, donde se logra apreciar en una imagen deslizada muy rápida, que la niña es tomada por alguien -en principio un hombre- que se la lleva del lugar. Si bien el poema no añade pistas sobre el por qué de las desapariciones, en este video sí se muestra una figura humana como responsable. Esta inclusión, puede responder a una lectura política del texto, donde este es leído desde una visión crítica respecto al contexto político chileno de entonces, en plena época de dictadura militar, y en el cual la desaparición de personas fue una lamentable constante durante varios años. El video presente en *Señales de ruta* por su parte, no deja entrever un culpable a esta desaparición, sino que se limita a mostrarlas, hacer visibles dichas desapariciones.

La comparación en el manejo de las temporalidades de ambos videos - el primero lento, el segundo acelerado- pone en evidencia el contraste de la voz con la imagen, provocando en

el espectador diferentes modos de seguir la secuencia visual que se dispone ante sus ojos. En este segundo caso será el reconocimiento de los seres aludidos en el poema - hijo, hija, gatos, perro- los que serán transferidos a la pantalla en el juego de su presencia - ausencia y en la dinámica de aparición y desaparición.



\*Imagen del video-poema “La desaparición de una familia”, en el documental *Señales de ruta* (Díaz, 2010)

#### 4.- Orquesta de poetas:

La Orquesta de Poetas es un colectivo integrado por músicos y poetas - Federico Eisner, Pablo Fante, Fernando Pérez, Marcela Parra y Felipe Cussen- donde los resultados musicales están inevitablemente asociados a la relación de sus participantes con la literatura, y en particular con la poesía. Más allá de destacar que sus integrantes posean estudios avanzados en literatura y música, destacando su experticia en estas expresiones artísticas como lo han hecho otros textos, nos interesa realzar la relación inevitable que el grupo entabla a la vez con el video, no como objetivo principal en su proyecto, sino que en tanto constituye el soporte material para ingresar en las plataformas mediáticas más eficientes de difusión de su música.

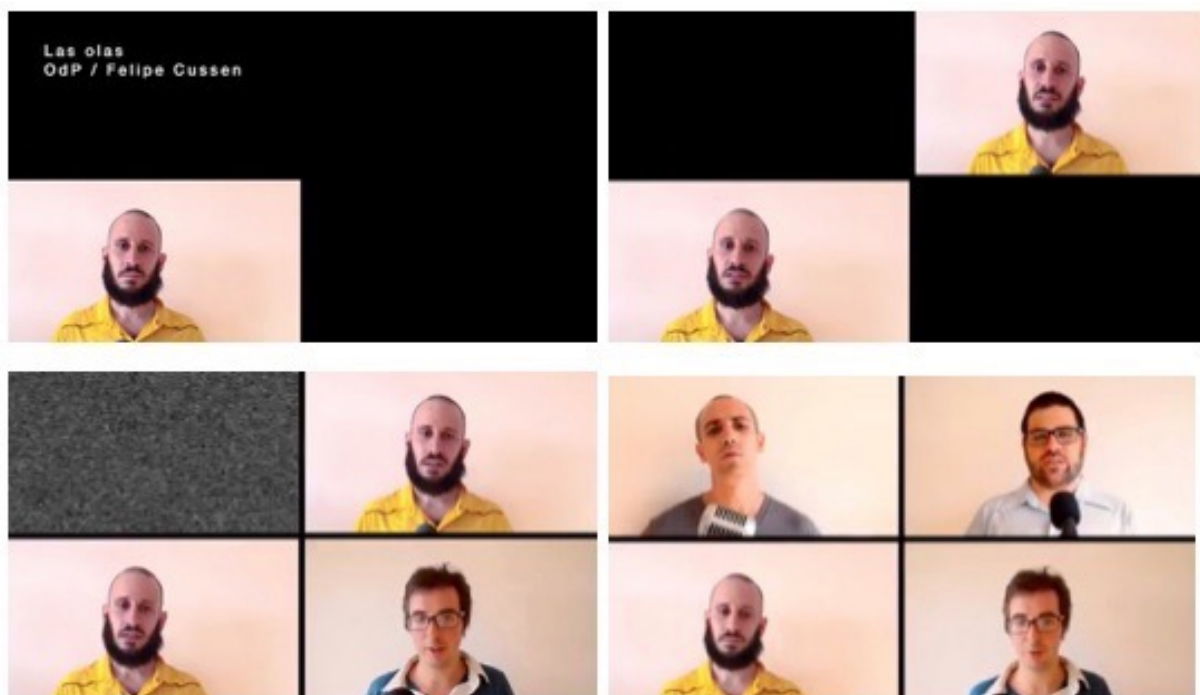
Una buena excusa para apartar esta agrupación del corpus de video-poemas, sería sencillamente afirmar que los trabajos audiovisuales de la agrupación corresponden a video-clips, y que no tiene mayor sentido dirigirse hacia ellos indagando su expresión poética. Sin embargo, la inextricable relación que traza la orquesta con la poesía en sus composiciones musicales, también se verá desplegada con la imagen, siendo indivisible la mezcla de música, poesía y visualidad en el formato audiovisual.

Puede sonar en comienzos complicado, pero se trata de una *Orquesta de Poetas* que, aparte de poesía y música, también hace videos. Sus búsquedas grupales giran en torno a la creación musical, donde la poesía y el contacto sonoro constituye el primer nivel objetivo de su creación. El segundo devendrá entre la obra ya creada, en tanto disco musical o canción editada, y el posterior vínculo con la imagen que esa obra sonora puede extender en el video-clip.

Desde este marco, es posible destacar por un lado, el aporte del video como medio de la obra musical para abrir el pórtico hacia una red infinita de materiales audiovisuales, dando acceso a la canción a una plataforma mayor para su resonancia social y virtual. Pero también es preciso realzar la inevitable búsqueda estética que configura cada realización

visual de una obra musical, y más aun cuando está construida en base a una textualidad poética precedente como ocurre en este caso.

El vínculo existente entre poesía y video será aquí inequívoco: tanto en el registro como en la difusión de su música, el video forma parte de esa caja de herramientas que el grupo utiliza, y que el día de hoy se ha transformado en un eslabón más en la cadena de producción y difusión de la música. Sin importar estilos o géneros, el video es hoy un espacio imprescindible, donde todo grupo con proyecciones intentará llegar a su realización y ponerlo en circulación. Podríamos decir que el video es en relación al disco, en una comparación muy general y ambigua, lo que el tráiler a la película: Un fragmento que trasluce la dinámica musical de la agrupación, pero que deja entrever también el imaginario visual de la banda.



\*Imágenes del video "Las olas" (Orquesta de Poetas 2014)

En el video "Las olas", se nos muestra a los cuatro participantes de la agrupación, ocupando cada uno un cuarto de la pantalla. Cada uno va diciendo -¿leyendo? ¿cantando?- el texto en tiempos distintos, generando capas de sonido con sus propias voces. Entre estas 4 micro-pantallas simultáneas que mencionamos, donde son los rostros de los participantes

en primer plano los abordados, se irán alternando sus presencias -se nos muestra a dos de ellos, cambiando los recuadros con otro tipo de texturas-, añadiendo efectos e imágenes del mar y las olas, como también otras imágenes que funcionan tanto de fondo, como de ruido o interferencia a la imagen central de los rostros.

El avance del video va dejando en claro que la progresión sonora va de menos a más: parte con uno de los integrantes (Fernando Pérez) leyendo solo el poema, luego se duplica su imagen, hasta que ya aparecen los cuatro integrantes en pantalla. En este momento ya cada uno a iniciado la lectura del texto y ha ido generando un panorama sonoro más complejo que el inicial, donde las voces se van mezclando y superponiendo al punto de hacer irreconocible el mensaje o sólo comprensible parcialmente.

Hemos de notar aquí la disposición de los autores, quienes están participando del video del mismo modo que si lo hiciesen frente a una lectura poética. Hay un tratamiento declamativo del texto, una sonorización vocal que de inmediato nos instala en las cercanías de una lectura poética. Las voces al iniciar la lectura del texto, son dispuestas sin otros sonidos que las opaquen, oyéndolas al descubierto sin interferencias durante los primeros segundos.

Es interesante en este aspecto, señalar que los integrantes de la Orquesta de Poetas no asumen del todo el rol de cantantes, sino que mantienen una esencia poética en su decir. El ritmo como la cadencia con la que son expresados los versos, tanto en este trabajo audiovisual como en otros del mismo grupo, dejan apreciar que la voz de los autores no está tanto al servicio de construir una sonoridad melódica-musical, sino de seguir operando como poemas, manteniendo cierta linealidad y cierta prosodia en la expresión fonética del texto.

Volviendo al video mismo, en las imágenes anteriores se logra apreciar estas interferencias, modificaciones o alteraciones de las que hablamos anteriormente. Dado el formato rígido y poco variable del video en su división cuádruple, estos giros resultan llamativos e interesantes, pues reavivan la atención del espectador y despiertan la curiosidad. Por otro



\*Imágenes del video "Las olas" (Orquesta de Poetas 2014)

lado aquellas imágenes dispuestas en reemplazo de los integrantes, se asemejan a las imágenes de los primeros trabajos video-poéticos, como los de Man Ray o Fernand Leger, donde las figuras, sus contornos y sus sombras son llevados a la pantalla, sin dejar en claro el o los objetos que hay detrás.

Insistiendo en los aspectos visuales que pone en marcha la agrupación, el académico Pablo Chiuminatto ha señalado sobre la *performance* en vivo efectuada por el grupo que, entre otros factores, logran generar un concepto atractivo de espectáculo. Si bien estas consideraciones surgen en base a la percepción en vivo de su show, también pueden ser aplicadas a sus prácticas poéticas, las cuales en la confluencia de factores generan un atractivo estético inevitable:

[La Orquesta de Poetas logra] entre otros muchos efectos, hacer presente lo escénico, lo visual, y, dichosamente, un concepto de espectáculo. Es decir, consideran una audiencia potencial, aspecto que es preciso reconocer y celebrar, porque integra emisión, audición y participación como foco de la experiencia estética. (Chiuminatto, 2012)

A través del visionado de los videos de la Orquesta de Poetas, como también de los registros visuales de sus presentaciones, hay una propuesta visual que de algún modo condiciona nuestros acercamientos hacia su proyecto. Por un lado hallamos la estética del video clip en sí mismo, con sus colores, su construcción escénica y la presentación misma de los creadores en pantalla, mientras por otro lado, los modos de relacionar la música con la imagen en movimiento, de anclar el sonido con algunas imágenes en un discurrir temporal, hacen de lo visual un factor clave en su desarrollo como agrupación.

Ya en la parte final, se acentuará la presencia sonora, encaminándonos hacia el clímax del video y de la canción. El sonido entonces será dispuesto en un volumen que va *in crescendo*, opacando de algún modo las voces de los autores, absorbiéndolas dentro del tejido sonoro. Los rostros de los autores dejan de mirar al frente, para cada uno ir girando su cabeza, dirigiendo su mirada hacia al último interviniente que continúa la lectura del texto frente al micrófono. El fondo es trabajado de manera que se nos aparecen los poetas en una atmósfera que emula el cielo, creando un efecto de inmersión de los participantes en una textura nubosa.



\*Imagen del video "Las olas" (Orquesta de Poetas, 2014)

Tanto el video como la canción juegan con la alternancia, primero de las voces, que en un paulatino avance van acumulándose, siguiéndose, acaso como las olas y su movimiento encontrándose y dispersándose en el océano. La yuxtaposición de imágenes así como también la presencia de flujos visuales que se presentan a la par con los sonidos que la

canción va develando, añaden cierta incógnita al *loop* visual de los rostros, y permite acentuar los rasgos propios de la canción.

En este caso, la presencia de lo poético está en el núcleo de la canción, pues constituye la totalidad de la letra misma. Sin embargo, en el video se presenta el poema por medio de la voz de los integrantes del grupo, lo que por un lado resta la posibilidad de ver qué asociaciones puede generar el texto con la imagen. Pero por otra parte, esta mediación por la voz directa del poeta, también nos pone enfrente al sujeto mismo de la enunciación, palpando directamente desde el (los) poeta (s) la sonorización del texto con todas sus particularidades expresivas.

Para ir redondeando de algún modo estos apuntes dispersos, en el video “Las olas” la monotonía del video está ligada con el realce del sonido. La fórmula ha sido disponer de imágenes que no varíen en exceso de modo que cualquier variación del sonido sea percibida con mayor intensidad. La poesía por otro lado, al venir directamente de la boca de los autores, nos dispone ante un espacio visual que se ubica precisamente allí donde el grupo mejor hace lo suyo, entre la lectura poética y la música, o entre la acción performática y la canción. El video pese a hacer guiños leves a los referentes del texto poético, es capaz de integrar ese vaivén propio del poema en su cuerpo mismo. La mixtura de imágenes de olas y del mar que corroe algunas escenas del video, aterrizan los referentes enunciados en el poema a la pantalla, construyendo texturas que integran a los poetas, el poema y los referentes aludidos en una sola imagen.

\*\*\*



## Registros performáticos y otras intersecciones entre el video y el poema

Antes de cerrar este estrecho paneo por algunos de los video-poemas producidos en Chile, quisiéramos dejar en la palestra algunas posibilidades, que si bien no fueron incorporadas directamente para su análisis en el corpus, consideramos que se encuentran en una posición limítrofe que podría igualmente hacerlas susceptibles de inclusión.

Tales trabajos si bien es cierto se valen del soporte del video para su realización, poseen ciertos rasgos que los hacen distintos al grupo anterior de proyectos que hemos revisado, pues en ellos el video asume otras características y se dispone con otros usos.

Desde nuestra perspectiva, tales trabajos se aproximan en mayor medida a la *performance* y la acción de arte, constituyendo el video un soporte en el cual fijar y dejar constancia de la acción, y no un medio para producirla. En este sentido, la performatividad implica una acción y una actuación, una desenvoltura del poeta en el espacio, una apropiación y resignificación del escenario que la obra construye en cualquier sitio.

Desde una perspectiva pragmática, John Austin en su teoría de los "actos de habla" que comenzó a instaurar el año 1962 con *Cómo hacer cosas con palabras*, ha definido el acto performativo como aquel en el que la emisión del enunciado conlleva necesariamente la realización de una acción. En los casos que revisaremos sin embargo, la *performance* no es del todo convencional, sino que se enmarca más precisamente como *performance* poética registrada en soporte audiovisual. Antes de reflexionar lo que ello implica, reproducimos algunas ideas expresadas por Diana Taylor en el libro *Estudios avanzados de performance* (2011) donde, de algún modo, da cuenta del espacio disciplinar híbrido en el que se instalan sus expresiones como sus métodos analíticos:

El campo que se define actualmente como estudios del performance toma actos y comportamientos en vivo como su objeto de análisis, aun cuando estos comportamientos incluyan una interacción con objetos o performances en internet. Los estudios literarios examinan textos. Los departamentos de estudios del cine se dedican a filmes. Los estudios del performance, como campo post o

antidisciplinario, piden prestadas varias estrategias y metodologías de distintos campos para examinar prácticas encarnadas y comportamientos expresivos (Taylor y Fuentes, 2011, 15-16)

Resulta curiosa la delimitación que Taylor traza, al definir muy linealmente los campos de estudios de la literatura y el cine, mientras que atribuye una apertura y cierta rebeldía sólo a su área de investigación. Pese a que no compartimos esta posición, dado que hoy las disciplinas están mucho más enrevesadas que ayer, y los objetos artísticos y culturales son mucho más híbridos en su construcción -como muestra esta investigación-, nos parece interesante la acotación que realiza de los estudios performáticos a los actos y comportamientos en vivo.

En efecto, en los videos que observaremos, se trata de acciones realizadas en el lugar, pero que sólo tenemos acceso a destiempo y mediante la configuración que adopte el video. Esto es necesario remarcarlo, dado que la obra ya no está en su plenitud presentada en el momento, sino que es, en su reemplazo, un recorte de sus aspectos centrales para dejar evidencia audiovisual, de modo que pueda ser reproducida la experiencia en la pantalla por espectadores de distintas geografías que no lograron presenciar la obra en vivo.

Reconsiderando la noción que defiende Austin, y entreviéndola en el plano de la pantalla, hemos de notar que enunciación y acción surgen como dos movimientos simultáneos e indivisibles. Este binomio entre el decir y el hacer, se vuelve mucho más complejo en el plano poético, pues se trata de presentar el poema y una forma de hacerlo palpable en el momento, desplegando su contenido en acciones y hechos perceptibles por el espectador.

En este sentido es que consideramos que la naturaleza de estos trabajos que hemos aunado, escapa al video-poema como tipología acertada donde instalarse, dado que el video actúa como un método de retención y no como un espacio de creación propiamente. Tampoco es correcto definirlos propiamente como *performance*, en tanto su acceso por medio del video ya configura una condicionante en oposición a esa acción en directo o en vivo que suponen las *performance*. Es por ello que nos parece adecuado pensar la *performance* más allá,

como una actividad que "implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de trans-misión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. (Taylor y Fuentes, 2011, 15-16)

Desde esta posición, consideramos pertinente nominar estos trabajos como *Video-performance-poética*, en la medida que es el video el medio que nos deja observarlas, y su carácter poético una determinante de la acción performática.

Uno de estos trabajos que veremos a continuación, corresponde a uno de los pilares de la poesía chilena contemporánea, como es Raúl Zurita. Su proyecto que en más de alguna ocasión se ha desviado de los formatos tradicionales de circulación poética, nos ofrece varios ejemplos donde observar la relación con la imagen, pero ninguno tan evidente y poderoso como aquella escritura en el cielo de Nueva York.

#### *La vida nueva* (Raul Zurita)

“La vida nueva” es el título del poema que realizó el poeta en el mes de junio del año 1982, donde la escritura fue ejecutada mediante 5 aviones de humo blanco, y ha quedado registrada mediante un video de 5 minutos realizado por el artista visual Juan Downey. A partir de esta video-grabación, el autor extraerá algunas imágenes que incluirá posteriormente en su libro *Anteparáiso* (1982).

Es de notar, que en este trabajo pese a ser el video el medio para su registro, su resultado será expuesto posteriormente en el libro mediante fotografías, las que permiten divulgar la obra en el material impreso:

Este poema atraviesa el tiempo gracias al soporte fotográfico duradero, valiéndose así del espacio en el sentido propio, ya que se escribe en el cielo neoyorquino o el desierto atacameño. En las fotografías, realizadas a partir del video del artista chileno Juan Downey, los versos están hechos con puntos de humo que trazan letras y frases. Se alargan y destacan en el cielo azul, lo cual le confiere al poema un fuerte valor visual (Santini, 2009)

En este sentido, el video no opera como materia indispensable de la creación estética, sino más bien como medio: medio para captar los versos de humo que en el cielo se escriben, pero medio también para que el poeta pueda luego extraer el poema mismo, hecho imagen, e incluirlo en su libro como fotografía.



\*Imágenes del video grabado por Juan Downey sobre el poema “la vida nueva” de Raul Zurita. Escrito en el cielo de New York, Junio de 1982.

Tanto en este trabajo como en “Ni pena ni miedo” que fue el (micro) poema que escribí con retro-excavadoras en el desierto de Atacama, nos encontramos con propuestas que huyen de la página para instalarse en el espacio geográfico y físico. No obstante, y dado que el marco de inclusión de esta propuesta se analiza en torno al video, su pertinencia en

este corpus excede los trabajos agrupados, en tanto su apuesta va mucho más allá, y se encamina a lo que ya hemos anunciado en otros capítulos como acción poética o actos poéticos, nomenclatura que usará también Santini para referirse a estos proyectos:

En ambos casos, el poema desborda la página, va invadiendo el espacio geográfico (cielo, desierto), para crear una fuerte impresión en el espectador. Al inmortalizar estos actos poéticos en unas fotografías, el autor hace hincapié en la estrecha relación que une las artes (poesía, arte visual), y en el diálogo que entablan entre sí con fines expresivos. (Santini, 2009)

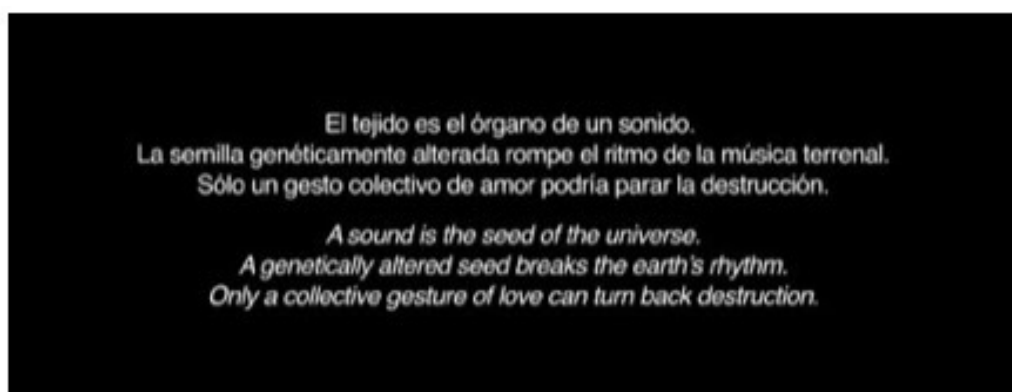
Si bien el autor enfatiza en su artículo sobre Zurita que la denominación de poesía-acción viene en particular por el carácter performático que posee, consideramos que además el realce de esta denominación está precisamente en el gesto mismo que da vida al acto. La acción de intentar usar el cielo o el desierto como soportes de la escritura, es ya un acto de rebeldía, primero contra los formatos y los regímenes de inscripción del poema, luego también contra las convenciones propias del género mismo, situándose en un más allá que lo acerca a las artes visuales, pero que eventualmente podría también figurar en los márgenes del video-poema.

### *Semi-ya* (Cecilia Vicuña)

Un segundo video que también está muy cercano a lo que hemos venido observando en la categoría de video-poemas, lo encontramos en la obra de Cecilia Vicuña. La poeta y artista visual ha explorado distintas facetas de la creación artística, siendo el video una más de ellas. Nos interesa mirar en particular en esta sucinta mención a su obra, algunos trabajos donde la poeta pone en práctica ideas previamente esbozadas en su poética, las cuales dan cuenta del material poético, como también del uso del video en su realización.

Cecilia Vicuña ha incursionado en variadas ocasiones con el video y los formatos audiovisuales. Varias películas de su autoría, como *Paracas* (1983) o la más reciente *Kon Kon* (2010), nos hablan de una misma búsqueda por distintos medios: el rescate de los saberes ancestrales y la revitalización de las raíces indígenas a través de su poesía.

En ambos trabajos señalados, la vertiente poética permanece presente, sea de modo literal, a través del poema escrito, por medio de la voz, o de modo implícito, como asidero que sustenta la cosmovisión sostenida en el video. Dada su extensión, su consideración escapa a la categoría de video-poemas, pues a primera vista, tales obras en su tratamiento visual y mediante los recursos que hace posible la cámara, posicionan el video de Cecilia Vicuña en un espacio limítrofe entre la poesía-acción y el documental, sin perder los inevitables parentescos con el video-poema.



\*Imágenes extraídas del video *Semi-ya* (Vicuña, 2015)

Sin embargo uno de los videos más recientes de su producción lo constituye “Semi-ya”, grabado durante el año 2015. En algo más de siete minutos Vicuña logra llevar a la pantalla su poética natural que ha venido explorando intermitentemente en sus obras. El video en este caso, pese a no disponer de un texto poético, elabora una creación audiovisual, a base

de recursos estilísticos de la cámara, de los sonidos del entorno y de la voz de la poeta, que puede ser apreciada como una acción poética directa sobre la naturaleza.

En efecto, Vicuña en “Semi-ya” utiliza el video como medio para el registro de su acción en pleno espacio natural, donde los árboles, las ramas, el agua, el viento y las semillas tienen un papel principal. A diferencia del video anterior, que también hemos asociado a la poesía-acción, en tanto es el acto el que prevalece por sobre el medio que se dispone al público, acá la cámara sí posee un valor y ocupa un espacio, en tanto no sólo registra, sino que construye una realización estética.

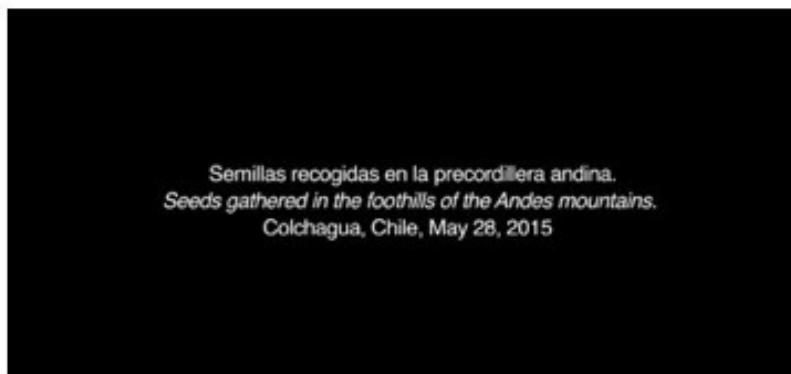
En “Semi-ya” la poeta nos presenta una operación metafórica: el rescate de las semillas pre-cordilleranas se vuelve un acto poético en tanto la amenaza de la industria científica pretende adulterar su naturaleza y apoderarse de su propiedad a través de la irrupción de los transgénicos.

El enunciado que aparece al inicio, de algún modo nos permite trazar la relación y establecer algunos sentidos posibles, entendiéndolo como una acción de rescate con el curso natural de la tierra.

El video “semi-ya” como tal, remite a otras obras de la poeta, y en particular a una exposición realizada el año 2000 en la galería Gabriela Mistral en Santiago de Chile, donde la artista y poeta montó sus telas, hilos y poemas, reavivando el *Quipu* -forma de escritura andina- como una de sus formas de expresión artística.

De esta forma, a partir de las especies vegetales chilenas se teje la experiencia de vida de La poeta, que se mezcla tanto con la cultura popular chilena, como con los conocimientos científicos sobre las plantas. Estos tres aspectos se combinan en el texto poético. Lo anterior nos permite deducir que la “botánica del poeta”, concepto que representa la escritura poética de Vicuña en el catálogo en particular, se refiere a los juegos lingüísticos a partir de expresiones científicas, cultas y populares, así como también incluye experiencias significativas de su vida, que establecen la sintonía de Vicuña con el mundo vegetal. De acuerdo a esto, el oficio poético le permite a la artista comprender de mejor forma la naturaleza, además de poseer la capacidad de

asociar lo culto y lo popular, lo teórico y lo empírico; estos saberes entrelazados con vivencias propias, le conceden una visión privilegiada y única del mundo. (Ariz Castillo, 2015)



\*Imágenes extraídas del video *Semi-ya* (Vicuña, 2015)



Insistir en el trabajo audiovisual de la poeta sería una misión larga que este texto en lo absoluto puede abarcar. Poner en relación su obra con la naturaleza, tanto en sus videos y películas, como en su poesía misma y en su labor artística, resulta primordial para acceder a su visión del arte y la literatura. En este caso sólo hemos advertido que, en “Semi-ya”, sin presentarse textos poéticos de modo explícito, asistimos a una poética auténtica que se desliza a través de las imágenes. La escritura metafórica que utiliza en su inmersión en la naturaleza, el canto como articulación de una voz lejana que retorna, los sonidos de los elementos naturales sin la intervención del hombre, son algunas de los atributos que aprovechará Vicuña para la gestación de su propuesta.

*Zapping birthday to you* (Elicura Chihuailaf)

Otro de los videos que podría figurar en este margen de obras, corresponde a la realización de Rodrigo Gonçalves titulada *Zapping birthday to you* (2013). El video de una duración estimada de trece minutos, es una propuesta por visualizar uno de los poemas del autor de origen Mapuche Elicura Chihuailaf, el cual es leído por el destacado actor Julio Jung.

*Zapping birthday to you* (Gonçalves, 2013) se inicia con un texto ajeno del poeta, y que en el marco del video opera como un epígrafe premonitorio. Se trata de un texto de Stephen Hawking en el cual se pone de relieve la evolución del hombre y su gran salto al dominar el habla y la comunicación. Al texto le seguirán las imágenes apacibles del mar, el vuelo de una gaviota y la tranquilidad del oleaje, junto con el texto poético que ingresa en voz de Jung:

ellos nos hablaron del idioma de la madre tierra  
de los arboles que dialogan entre si  
con los animales y la gente  
ellos nos hablaron del lenguaje azul de las piedras  
de las nubes y de los pájaros  
¿cuál ha sido la palabra, el pensamiento de nosotros?  
( Gonçalves, 2013)

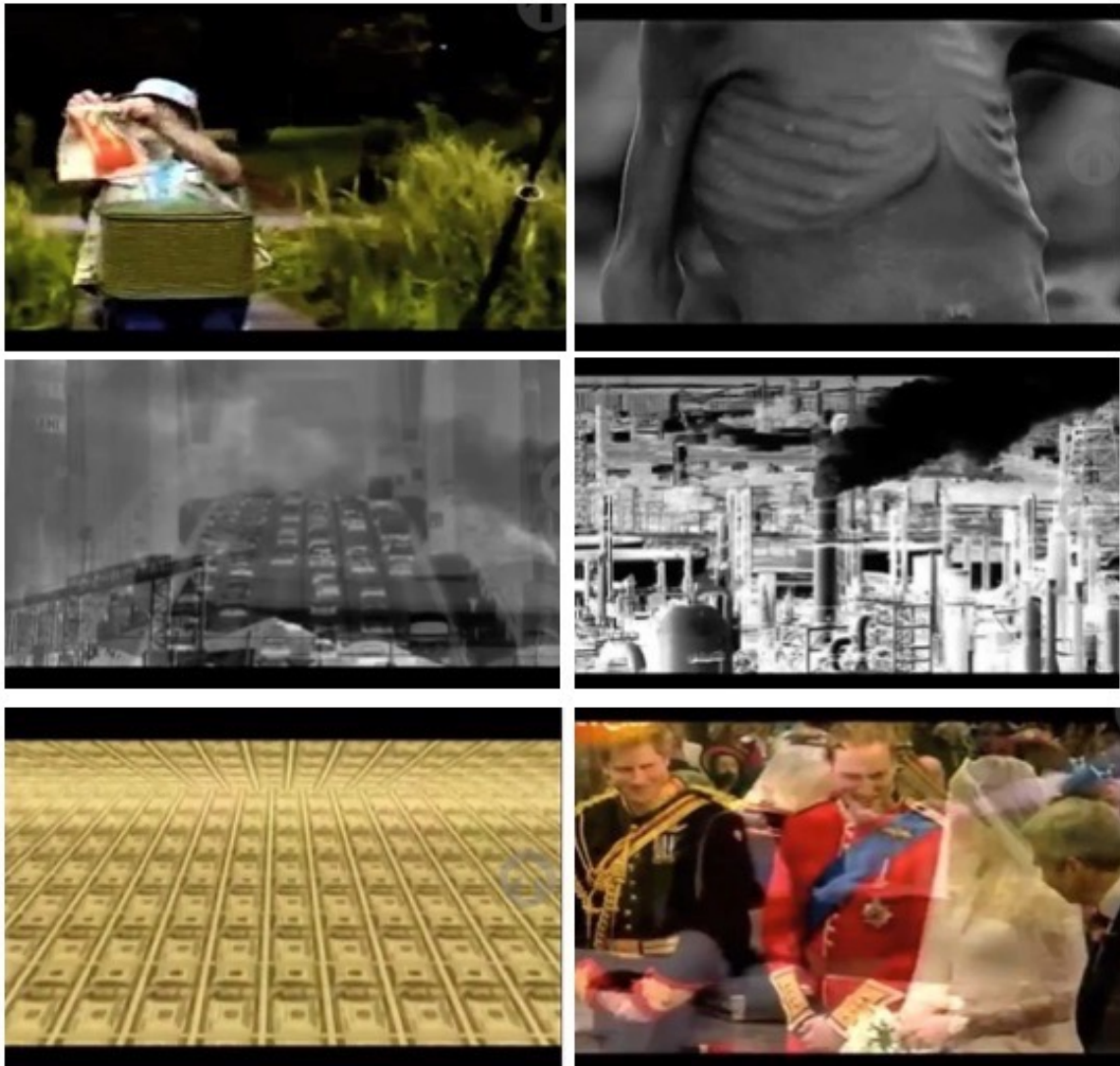


\*Imágenes del video Zapping birthday to you ( Gonçaves 2013)

A los pocos minutos la contraposición que cruzará todo el video comienza hacerse patente: la aparente calma inicial es contrastada con los tonos sepias y grisáceos que muestran el humo, la contaminación y la destrucción propiciada por las industrias. Aparece en pantalla el consumo capitalista reflejado en el símbolo de Mc`donalds, y luego el casamiento de los reyes como muestra de lujo y jerarquía. Estas imágenes van conduciendo la narrativa visual hacia las siguientes escenas que nos llevan directo a la guerra, la violencia armada y los bombardeos masivos. El poema antes de que se desaten las imágenes más crudas de violencia, pregunta retóricamente: “¿cuál ha sido la palabra, el pensamiento de nosotros?/ caminamos ajenos al espíritu del aire/ al espíritu del agua/ al jardín de la memoria” (Chihuailaf en Gonçaves, 2013)

En este punto, el video ya comienza a dejar en evidencia el reverso negativo de la modernización de las ciudades. Tanto el poema del autor Mapuche, el epígrafe inicial de Hawking, y las imágenes tanto grabadas por el autor como las extraídas de diversas fuentes, comienzan a tener una mayor cohesión y hacer explícito la antítesis entre progreso más civilización, versus pobreza y destrucción.

Las imágenes de africanos trabajando en condiciones precarias, se alternan con la sonrisa de una mujer comiendo su hamburguesa de McDonald's, y la producción masiva de billetes. De este modo, Gonçaves en este video pone en manifiesto los contrastes aberrantes de la existencia humana. La contaminación y destrucción del planeta, el hambre



\*Imágenes del video *Zapping birthday to you* (Gonçalves, 2013)

y la pobreza, como contraparte al desarrollo económico y el régimen capitalista que gobierna.

El poema como señalamos, es leído en la voz del actor Julio Jung, y aparecerá de modo alternado entre las imágenes, dejando espacios para que intervenga el sonido y para que se presenten las imágenes en su desnudez, distribuyendo los versos en distintos momentos del video, generando relaciones evidentes con las imágenes seleccionadas.

Ya en los últimos minutos, la cámara nos devuelve hacia el mar, a los barcos, a los pescadores, a las actividades de esfuerzo y en comunidad que se realizan en el océano.

Es cuando se acercan los últimos versos: “más, a pesar de todo/ los rios de la vida fluyen/ brillando aun/ bajo el barco encallado/ de la condición humana” (Chihuailaf en Gonçalves, 2013)

Si bien el video parece tener todos los atributos que se le exige a un video-poema, a nuestro parecer la apuesta de Gonçalves no es la de re-crear visualmente el poema, sino que, en su lugar, usarlo como antecedente o pre-texto para la extensión del poema en el video, para su prolongación. El ejercicio filmico ira en este caso hacia una lectura volcada en la pantalla bajo la antítesis entre la modernización y lo precario, construyendo sobre ese eje la narrativa audiovisual. El video entonces va más allá del poema, arriesga una interpretación, propone una búsqueda por aterrizar el lenguaje poético a ciertas situaciones socio-culturales, las cuales el poeta no alude de modo evidente, pero sí resultan adecuadas en el pastiche visual que compone el director.

### 3.6 - Video-poemas chilenos: búsquedas y perspectivas

En estas últimas páginas, hemos abordado uno de los géneros audiovisuales que quizás constituye una de las posibilidades menos afrontadas por la crítica, y que avanza paulatinamente hacia su consolidación en el espacio digital. El video-poema, en tanto producto propio de la época contemporánea, vuelve para dar cuenta de las nuevas modalidades expresivas que posee la poesía al interior del video, actualizando sus búsquedas en plena era digital.

Quizás una de las complicaciones más comunes al ingresar en esta área, se encuentren en los conceptos mismos que delimitan estas prácticas, los cuales en muchos casos, son superados por la invención de nuevos formatos y estilos que apuntan más a la hibridez como clave de composición por sobre la singularidad y estandarización de los géneros del audiovisual. En su libro *pre-cine / post cine, diálogo con los nuevos medios digitales*, el teórico brasileño Arlindo Machado apunta:

Es cada vez más difícil hablar de cine *stricto sensu* o incluso de video *stricto sensu*, cuando los medios se solapan unos en otros y se influyen mutuamente, al punto que, muchas veces, es imposible clasificar un trabajo en categorías como cine, video, televisión, computación gráfica, o lo que sea. Tal vez sea mejor hablar simplemente de cine, en el sentido más amplio de kínema-éματος+gráphein, es decir, de “arte del movimiento”. (Machado, 2015, 216)

En efecto, las nominaciones van siendo paulatinamente desplazadas, en cuanto surgen nuevas obras y se imponen lenguajes que perforan los parámetros que la teoría sugiere. De este modo nos encontramos con propuestas que bajo un mismo concepto, como en este caso, nos muestran posibilidades abiertamente distintas. El video-poema en este marco, es uno de los formatos audiovisuales relativamente recientes, que posee mayores posibilidades de dialogar con propuestas provenientes de áreas como el video-arte, el cine documental, el cine experimental, el video-clip y los nuevos medios. Sus creaciones no se privan de sustraer y utilizar tanto imágenes como métodos heredados y usurpados de otras prácticas artísticas, pues en su constitución, el video es una constante transgresión

El video para alcanzar su autonomía para constituirse como objeto y práctica independiente, tuvo que luchar, tuvo que cortar ataduras umbilicales.(...) fue así como los artistas visuales hicieron de él un instrumento indagatorio, experimental, para responder al insaciable espíritu de creación que comienza por la voluntad de revisar y reinventar los lenguajes.(Olhagaray, 2015, 93)

Esta experimentación emprendida desde el video, ya puede ser observada en relación al corpus de trabajo que hemos contemplado, el cual en sus divergencias avisa posibilidades muy diferentes de vincular la poesía con la imagen en movimiento.

En efecto, como hemos advertido anteriormente, existen puntos que claramente comparten muchas de estas producciones, como otros que subrayan su particularidad y diferencia. Entre los primeros, podemos destacar el uso de materiales reciclados de otros trabajos audiovisuales: la obtención de imágenes, tanto de películas y videos, como de avisos comerciales, grabaciones informativas o recreativas alojadas en internet, constituyen material disponible para su selección y edición ante los ojos del video-poeta, el cual al ser fundido con grabaciones personales y editado bajo algún supuesto estético, pueden fácilmente convertirse en nuevas creaciones.

Esta reutilización de materiales se puede apreciar por ejemplo en el video *Zapping to the birthday* (Gonçalves, 2013) en el cual una parte importante del material proviene de videos que descansan en plataformas digitales de libre acceso. Claramente no se trata de un plagio en lo absoluto, en cuanto estas imágenes asumen un nuevo contexto y logran asociarse con elementos que otorgan nuevos matices a tales fragmentos, conformando una totalidad nueva, difícil de disgregar analíticamente.

Del mismo modo, podemos apreciar que hay entre estas obras varios procedimientos de composición que se reiteran. Así hemos visto en los video-poemas de Oscar Saavedra, como la sobre-impresión de imágenes es una de las herramientas preferentes en su montaje, técnica que también es retomada en el video “Las Olas” de la Orquesta de Poetas. Lo mismo ocurre con la ralentización y la alteración temporal, técnicas que hemos observado tanto en “La desaparición de una familia” de Tevo Díaz como en los proyectos

audiovisuales de la serie *Disidente*, y que como tal aportan al video en su singularización y en la constitución de un modo de disponer temporalmente tanto las imágenes como el poema.

Una mención aparte merece en estos proyectos video-poéticos la manifestación sonora y musical. En los trabajos que hemos analizado, se ha observado que el sonido juega un rol fundamental en estas creaciones, y que en cada una de ellas su presencia se torna primordial en la confección ambiental y contextual del video. En los trabajos analizados del proyecto *Disidente*, notamos la presencia de ruidos y sonidos que surgen intercaladamente en el transcurso de las imágenes, los que sin constituir un continuo rítmico, añaden cierta extrañeza a lo proyectado. En el caso de *Semi-ya*, oímos que los sonidos y la música surgen desde la voz y los movimientos de la poeta Cecilia Vicuña en los parajes naturales -al mover ramas, piedras o agua-, reavivando formas arcaicas de generar sonido cercanas al ritual.

Este rasgo sonoro de las obras video-poéticas, puede ser percibido con mayor claridad en “Las olas”, donde la Orquesta de Poetas ofrece una muestra limítrofe entre poesía y música. A la inversa de lo que ocurre en otros trabajos audiovisuales, aquí la primacía es del sonido, el cual es vinculado posteriormente a la imagen. Se trata entonces de realzar las virtudes de la sonoridad con un entramado audiovisual que no perturbe la escucha, sino más bien la destaque y exalte. El video en este caso debe cuidar de no alterar la percepción del espectador hacia otros estímulos visuales que descompensen su apreciación sonora.

Un último elemento que quisiéramos destacar dentro de los puntos en común que poseen varias de estas creaciones, es el afán crítico y a ratos desmitificador que poseen algunas de ellas. En varios de estos trabajos es posible traslucir una mirada aguda sobre la sociedad y la realidad actual. Por ejemplo, en el caso de Saavedra, tanto en el video *Tecnopacha* como en *Periferia-ciudad*, nos encontramos con una perspectiva crítica sobre la sociedad contemporánea, como también contra las normas socio-culturales impuestas. Esta visión también se desliza en el video sobre Sergio Madrid de *Disidente*, donde la perspectiva que

adopta la voz atraviesa un sentir generacional y expone un desplazamiento político y social de los sujetos representados en la escritura.

También pueden sumarse a estos casos anteriores, la visión que refleja el video *Semi-ya* de Vicuña, donde el rescate de las semillas de la cordillera de los Andes supone una crítica al sistema neoliberal, el cual pretende controlar y administrar la naturaleza a través de las semillas transgénicas. O el caso del poema de Elicura Chihuailaf que visualiza Rodrigo Gonçalves, donde es evidente la crítica social y cultural que se establece al sistema económico y al régimen capitalista dominante, haciendo visible los contrastes entre la pobreza y la riqueza, la contaminación y la naturaleza sin intervenir, por nombrar algunas.

Por otro lado, y atendiendo ahora a las divergencias que surgen del visionado de estos proyectos, es factible señalar algunos puntos importantes para su reflexión. Uno de los más importantes se encuentra en los modos como se presenta el material poético en la pantalla. En los videos recopilados, no existe una estandarización para integrar el poema, sino que cada video-creador se aventura a explorar las posibilidades más pertinentes para su caso.

En este aspecto, nos encontramos con el texto poético escrito en pantalla, en el caso de Saavedra, el texto declamado en voz del poeta en los trabajos de *Disidente* y en “la desaparición de una familia” de Tevo Díaz, como también el poema declamado en boca de otros, como ocurre en *Zapping to the birthday*. Del mismo modo, el poema aparece diseccionado o completo, a varias voces -la orquesta de poetas- o sólo a una voz, declamado emotivamente o leído sin mayores sobresaltos. Por lo tanto, su presencia desregulada en el video admite diversas variantes que expanden aun más las posibilidades creativas en su abordaje audiovisual.

Una segunda divergencia entre estos proyectos, se encuentra relacionada con su duración. En su manifiesto de Videopoesía, Konyves intenta sellar la discusión delimitando temporalmente estos proyectos, afirmando que “Whether composed of multiple scenes or one continuous shot, a videopoem longer than 300 seconds faces the challenge of



*sustaining the poetic experience* of the viewer. The *videohaiku* (approx. 30 seconds) uses a few words of text attached to the shortest duration of images.” (Konyves, 2011)

No obstante, hablar taxativamente de duración temporal no constituye garantías de nada en específico. Un video poema, desde nuestra perspectiva, puede durar diez segundos o diez minutos, por lo que su extensión en el tiempo no es una variante definitoria de su propuesta. Si bien es cierto que es necesario un parámetro para delimitar algunos formatos -distinguir cuando es un documental o un film, un video, una cápsula informativa, etc.-, en el caso del video-poema la duración no viene preestablecida por el formato, sino que surge desde el material poético mismo y la lógica que articula su presencia y combinación audiovisual en la pantalla.

Desde otro margen, y pasando a un tercer rasgo diferenciador, es necesario destacar la hibridez y la impureza como rasgos inherentes, en tanto permiten el juego constante entre flujos de datos visuales, verbales y sonoros proveniente de variadas fuentes. Esta hibridez permite que el video-poema asuma en ocasiones tendencias cercanas al video-arte, mientras en otras se aproxima hacia el video experimental o incluso al video-clip como apreciamos en uno de los ejemplos.

La impureza se presenta en estas obras, principalmente en los materiales y en sus técnicas, pues la ventaja de ser uno de los más nuevos medios audiovisuales, le permite hacer uso de una abultada caja de herramientas para sus proyectos, desde donde puede obtener tanto imágenes como técnicas, métodos y ejemplos para sus intentos. La impureza se materializa en la mezcla de texturas, en la relación de tejidos, retazos de discurso -o acaso de píxeles- que son nuevamente dispuestos en la galaxia, separado de su contexto inicial para su reabsorción y adecuación en el video, construido no sólo de las imágenes captadas por el director, sino también por partículas visuales y sonoras provenientes de los más variados espacios.

Sin embargo, es menester preguntarse también por qué aspectos de la experiencia poética son avistados en las creaciones video-poéticas. El salto tecnológico que significa pasar de

la página impresa al poema hecho movimiento, sonido e imagen, re-configura las relaciones entre el lector/espectador y exige a la vez nuevas destrezas en la decodificación de sus propuestas.

En los videos revisados, se han logrado apreciar distintas formulas que vienen a suplir aquel contacto con la página. Primero notar que las imágenes que emanan de la lectura ahora son sugeridas a la vista, sino expuestas completamente al espectador. Ya no es la imaginación la que diseña todo ese espectro que alardea el poema, sino que son imágenes seleccionadas específicamente para el poema, las que apelarán directamente al ojo para su comprensión. En este caso las destrezas requeridas del espectador apuntan a la interrelación de aquellas texturas visuales y su puesta en contacto con el sonido y otros elementos que puedan surgir en el video, configurando mentalmente el vinculo del poema con lo mostrado y lo oído.

Es probable que tanto las obras aquí reunidas, como el género en sí mismo, sea repensado con el discurrir de los años, lo que ampliará las investigaciones que hasta ahora se han sostenido sobre este formato. Un estudio mayor, enfocado exclusivamente en el comparatismo entre el poema y sus extensiones en la era digital, abrirá las puertas para la comprensión y el examen de otras prácticas visuales y escriturales que se vienen desarrollando en nuestro siglo.

#### 4. - OTRAS MANIFESTACIONES DE LA POESÍA EN EL VIDEO







A través de este desplazamiento por tres de los formatos audiovisuales más reconocibles, apreciamos como el poeta, en tanto creador y artista del lenguaje, y el poema, en cuanto expresión cultural y subjetiva, se han involucrado con las diversas instancias abiertas por el cine. Los recorridos por los que se han desplazado, así como las formas que adquieren tales inserciones en el medio audiovisual, están lejos de estandarizarse, y aunque hemos advertido en las páginas anteriores algunas diferencias entre estos tres ribetes recorridos, aun existen zonas en las que es complicado ingresar con propiedad.

Una de ellas es internet, el nuevo mundo virtual o el gran hipertexto. El internet casi a la par de esta masificación del video, propició de los espacios necesarios para que dichas grabaciones encontrasen un sitio de divulgación y almacenamiento. De este modo, hace no muchos años, en la red digital de internet se alojan millones de archivos de videos que cada día aumentan su volumen, constituyendo una verdadera videoteca babélica. La desbordante presencia de los más disímiles registros de video, complejiza el trabajo de quien busca operar con imágenes, pero a la vez lo sumerge en un mundo cambiante, donde los videos van explorando distintas técnicas y relaciones con el espectador.

Una de las ventajas más destacables de estos portales de video en internet, ha sido la de ofrecer un espacio abierto para alojar videos y compartirlos. Estas dos herramientas que proporcionan sitios de internet como *Youtube* o *Vimeo*, bastan para mantener un público constante en sus plataformas, y para hacer de dichos espacios puntos de encuentro entre subjetividades de distintos lugares del mundo.

Durante la recopilación del corpus de trabajo que se ha utilizado en esta investigación, se advirtió una masiva presencia de videos relacionados con la poesía, y particularmente con la poesía chilena. Dichos videos si bien no formaban parte de ninguna de las categorías previstas en este estudio, seguían pareciéndonos un cuerpo de creaciones audiovisuales importante, y por ende, resultaba incómodo omitirlos viendo su creciente manifestación.

Estos videos si bien no permitían establecer conjeturas mayores entre las relaciones del video y el poema en un plano estético, sí lograban expresar otras instancias en que la poesía se presenta, a la vez que dejaba a la vista preferencias y gustos subjetivos, poemas y poetas de algún modo interiorizados y exaltados por el propio público.

	<p><b>Poesia Banderita Chilena HD</b>  matiasjmm  Hace 6 años • 4.137 visualizaciones  Javier recita poesia de la bandera.</p>
	<p><b>escritora y poeta chilena part4</b>  Mrpatriciorengo  Hace 6 años • 89 visualizaciones  nombre:carmen acevedo alcainos descripcion: lugar: ciudad de Rengo chile años de trayectoria: 30 años escribiendo literatura y ...</p>
	<p><b>Enrique Lihn Poeta Chileno Minimal Techno Set / Chilean Poet</b>  trancenation00069  Hace 5 años • 1.859 visualizaciones  Enrique Lihn is a Chilean Poet who belongs to this long poetic tradition of Chile. Son of this country the cradle of poets; Lihn, ...</p>
	<p><b>VERSO POR LA PRIMAVERA .... SERGIO VERA ..POESIA POPULAR CHILENA</b>  sergio vera  Hace 1 año • 223 visualizaciones  CON MOTIVO DEL LANZAMIENTO DE MI LIBRO " ESPIGAS DE SENTIMIENTO" ESTE VERSO INTERPRETADO POR LUIS ...</p>
	<p><b>Homenaje a la Música y Poesía Chilena. Artes Escénicas Liceo Max Salas 2016.</b>  Alfredo Pavez  Hace 8 meses • 410 visualizaciones  Festival de Artes Escénicas Casablanca 2016. Profesor Alfredo Pavez. Dame la Mano y Danzaremos - Gabriela Mistral.</p>
	<p><b>FIESTAS PATRIAS 2016 - POESÍA ALUMNAS 3 AÑO "LA BANDERA CHILENA"</b>  ESCUELA MIL PAISAJES QUEMCHI  Hace 10 meses • 145 visualizaciones</p>

\*Captura de pantalla de algunos videos que responden a la búsqueda de “poesía” en Youtube.

Muchos de estos videos, se han producido en un contexto privado, o a lo más, constituyen expresiones que interesan a una comunidad o un grupo más bien reducido. Algunos de ellos son realizados para un evento, una clase, un acto público, u otra situación específica. Sin embargo, al ser dispuestos en la “nube digital”, tales obras se abren a cualquier espectador de mundo para su visualización. Esta apertura es propicia para observar los distintas formas en que la poesía es abordada por individuos de distintas características, sirviéndonos del video como cámara para mirar las experiencias que las personas han sostenido con la poesía.

Entre los muchos videos que pueden hallarse vinculados a la poesía chilena, se repiten en mayor medida las grabaciones de declamaciones, actos escolares y homenajes de instituciones a los poetas, mientras entre los videos más curiosos, advertimos algunos en que narradores deportivos leen poemas, programas caseros sobre poetas, animaciones gráficas que abordan poemas, dibujos animados, entre otros.



Video musicalizado del poema de Gabriela Mistral  
"¿En dónde tejemos la ronda?"



### "Travesía Poética" busca acercar la poesía a los niños de Chile

teleSUR tv  
Hace 6 meses • 128 visualizaciones  
En Chile se desarrolla el proyecto "Travesía Poética", el cual une a las artes plásticas con el juego para llevar a los niños del país ...



### 11 poemas para niños de primaria \*Padres en la escuela\*

Padres en la escuela  
Hace 2 años • 690.353 visualizaciones  
Tienes que escribir un poemario para tu clase de español? estos 11 poemas para niños de primaria son perfectos para tu tarea.

La existencia de tales manifestaciones y su exhibición desprejuiciada y desinteresada en las redes, eventualmente podría interpretarse como una valoración directa de los poetas y la poesía, valoración que viene a plantear una reafirmación social de su vigencia, no tanto en el campo literario como en el imaginario socio-cultural de las personas.

Además de estos registros personales, también se aprecian otro tipo de videos, entre los cuales encontramos programas de televisión, videgrabaciones de actos públicos, conferencias, programas online, monólogos y otros formatos. Detenernos en cada uno de ellos no será posible en este caso, dado que excede los intereses de este trabajo, pero sin embargo quisiésemos reparar en los programas de televisión orientados a la literatura, así como el espacio en las programaciones de la televisión pública para tales contenidos.

En Chile existieron por mucho tiempo programas culturales y de conversación, los cuales con el pasar de los años han ido declinando su presencia. La preferencia de las corporaciones televisivas por no insistir en estos formatos, y en su lugar, rellenar los horarios con series y telenovelas, generalmente extranjeras y de otras épocas, ha generado un vacío en la oferta a la que acceden los televidentes, quienes ya no encuentran aquellos espacios culturales y educativos en la actualidad.

Programas como *El show de los libros* con Antonio Skármeta, o *La belleza de pensar* de Cristián Warken, que eran transmitidos por cadenas de televisión pública en franjas horarias familiares, hoy en día han desaparecido, y los programas que perviven en formatos de este estilo, lo hacen o desde internet o desde canales de televisión más pequeños, siendo incapaces de acaparar un público masivo. Ante este fenómeno que viven los medios televisivos, donde los costes de producción de programas originales son reemplazados por la compra de horas y horas de series, novelas y películas que vienen a la baja, los pocos intentos por desarrollar una programación con estos rasgos, orientada a la cultura y en particular a la literatura y la poesía, son desarrollados desde internet, lo que conlleva menos costes, y permite cierta autonomía en la realización.

No obstante, por mucho que sea el alcance que tenga internet, no garantiza el acceso a todos. La televisión pública en ese sentido no ha asignado prioridad a tales programas, en gran parte justificándose con la baja sintonización del público. Sin embargo una política seria y equitativa debe abogar porque no sólo prime el aspecto numérico -puntos de *rating* que marca cada emisión, ingresos económicos por menciones de auspiciadores comerciales- sino también el libre acceso a la cultura y el derecho a conocer las obras y personalidades de los autores más destacados del panorama literario.

Hoy en día existen algunas iniciativas como *Ojo con el libro*, conducido por el poeta Pablo Mackenna, dedicado a la literatura y las novedades literarias, donde el autor se distiende conociendo más a fondo a sus entrevistados. Otro de estos programas, producidos a modo de *Podcast*, fue *Ojo en tinta*, transmitido por *Canal 13c* y ahora disponible desde las plataformas de videos, el que si bien no se limita al ámbito literario, aborda a figuras del mundo cultural del país. Lamentablemente estos espacios se emiten por canales de televisión de pago, lo que tampoco ayuda a la difusión y al acceso equitativo y gratuito a la cultura literaria.



\*Imágenes de *El show de los libros* (arriba) y del programa *Ojo con el libro*.

IV. A MODO DE CIERRE TEMPORAL  
(O UNA CONCLUSIÓN EN EL TRÁNSITO)



Difícil resulta empezar a concluir cuando no se llega a un final, sino que sólo se hace un alto en el camino, un respiro para seguir adelante. Ese tránsito desde la intuición de un sendero, desde el avistamiento imaginario de una ruta sin señaléticas a su recorrido, guió nuestros pasos hasta imágenes que nos entregan una visión diferente y contemporánea de la poesía, una mirada particular tanto del poeta como del poema al interior de los medios audiovisuales, y una perspectiva diferente del cine y el video asociado a la literatura.

Es por esta razón -porque no es un cierre definitivo, sino un alto, una suspensión momentánea- que cualquier intento de conclusión está destinado a adolecer de carencias, faltas y ausencias, pues el desplazamiento de la mirada sobre este corpus audiovisual ignora teorías, obras y tecnologías, que pueden estar en ese trecho del camino que nos falta por recorrer. De ahí la parcialidad del enfoque, que no espera dejar evidencias definitivas, sino al contrario, suscitar la discusión, atraer nuevos lectores/espectadores, y ampliar el público interesado tanto en la apreciación como en el estudio de tales temáticas.

Para iniciar esta reflexión final, quisiera destacar cómo con el paso de los años, la poesía ha ido disminuyendo su presencia en el espacio social a la vez que ha ido ganando espacio en el terreno virtual. En efecto, cada vez es menor la presencia de la poesía en nuestra sociedad. Su espacio asignado generalmente en la educación, se encuentra bastante reducido, a lo que hay que sumar que resulta muchas veces problemático abordar pedagógicamente un libro de poemas, tanto para docentes como estudiantes. Las personas que no son asiduas a su lectura, experimentan una especie de extrañamiento y perplejidad al encontrarse con un poema, cuestión que en lugar de tornarse positiva, no logra si quiera avivar el deseo por ahondar en las palabras, sino que toman distancia y lo ignoran en lugar de acercarse más a su hechura y las temáticas que puede evocar.

Esta distancia respecto a la presencia poética en la cotidianidad, es contra-restada de algún modo por el paulatino desarrollo de la literatura digital, donde la creciente presencia tanto del poeta como de la poesía en el ciberespacio se vuelve cada vez mayor, sobretudo en lo que respecta al video y el cine. Su retroceso público ha avivado, paradójicamente, su avance

tecnológico, donde sigue siendo objeto de creación, aprecio y estudio desde otras plataformas.

En contraste a lo que ocurre en nuestros días, un libro de poesía en la Antigüedad podía desempeñar diferentes funciones sociales, hoy día vistas como pedagógicas, pero que en aquellos tiempos estaban completamente relacionadas con la formación cultural, ética y psicológica de los estudiantes. La lectura de un libro de poesía épica, por ejemplo, constituía un ejercicio complejo, desde el que se proponía un acercamiento tanto al lenguaje, al léxico, y a los modos de expresión, pero también hacia una experiencia interna del sujeto, donde el poema pasa a ser una especie de espejo doble, que abre las ventanas del mundo para observar la realidad y al otro, como también de observarse a sí mismo y su relación a los demás.

En tal contexto, no era extraño que el poema trasluciera al ser humano tanto en sus grandezas como en sus bajezas, permitiendo la reflexión del lector sobre su especie, al igual que sobre sí mismo y su entorno. Una obra épica como *la Iliada*, podía perfectamente ser un compañero en el crecimiento y ayudar en la comprensión de la vida y sus más complejos episodios, como por ejemplo, el amor o la muerte.

Sin embargo, ¿qué sucede en la actualidad?. Desde las aulas, cada día se vuelve más complejo trabajar con un texto poético, pues para los jóvenes -los niños de primaria son más fáciles de guiar en este caso- el poema pareciera hablarles en una lengua foránea, ajena a la que practican los estudiantes. Su complejidad, como su manera particular de decir y referir a la realidad, acaban por distanciar aquellos hijos de la impaciencia que ha parido nuestra hiper-modernidad. El léxico específico, la prevalencia de la forma de enunciar, como los asuntos que trata, parecen no compatibilizar con la velocidad, el ritmo apresurado de vida, la sobre-estimulación visual, y el deseo de adquirir productos que exhiben todo tipo de carteles y pantallas. Aunque resulte difícil aceptarlo, nuestra sociedad occidental ha ido alejándonos de experiencias contemplativas y reflexivas, haciéndolas parecer inútiles e improductivas frente aquellas que el mercado dispone para todo "cliente".

Al reflexionar sobre esta aparente inutilidad en la que se evalúan tales obras en nuestra sociedad, Ordine deja al descubierto su naturaleza irreductible e intransable: la de manifestar un valor diferente, incompatible con la lógica monetaria que impera en el presente:

Es probable que el acto creativo que da vida a lo que denominamos literatura se base precisamente en esta simplicidad, motivada tan sólo por un auténtico gozo y ajena a cualquier aspiración a beneficio. Un acto gratuito, exento de finalidad precisa. Capaz de eludir cualquier lógica comercial. Inútil, por lo tanto, porque no puede ser monetarizado. Pero necesario para expresar con su misma existencia un valor alternativo a la supremacía de las leyes del mercado y el lucro (Ordine, 2013, 31)

Las obras audiovisuales relacionadas con la poesía, como los documentales de poetas y los video-poemas, también comparten este rasgo, pues ninguno aspira a realizar producciones estelares, hacerse de una reputación o conseguir el éxito económico, sino más bien se empeñan por desarrollar una propuesta audiovisual auténtica, creativa y que logre ser un aporte, en cuanto sea posible, al campo literario y a los espectadores interesados en conocer más a fondo, y desde la pantalla, la poesía del país y sus cultores.

Como hemos señalado, frente a la aparente reducción del valor y el espacio de la poesía dentro de los saberes, la cultura y la sociedad, se aprecia una paulatina presencia en el mundo virtual, dando cuenta de un desplazamiento de medios y una renovación de públicos y modos de expresión. Sin embargo estas manifestaciones tecnológicas no son aprobadas por todos igualmente, permaneciendo en tensión con el sistema literario predominante, con el cual muchas veces no logran un diálogo fructífero, quedando marginadas ante una posible integración en un esquema más amplio.

En este sentido, resulta curioso reflexionar, como muchas de las ideas sobre las que los escritores discutían durante el siglo pasado, han ido concretándose en el tiempo, acercando aquellas utopías de lo que sería la literatura futura, dilucidando interrogantes que causaron gran revuelo en su tiempo. Uno de los que se hizo algunas de estas preguntas, fue el crítico y poeta Guillermo de Torre, quien antes de concluir su *Problemática de la Literatura*, se

preguntaba hace más de medio siglo por los caminos que seguiría la literatura en el futuro, esbozando posibilidades que hoy están más cerca de lo previsto. Ya en las páginas finales, y a modo de conclusión, el autor retóricamente se pregunta: “¿Adónde va la Literatura: hacia su disolución en otros géneros, hacia su atomización espiritual, o contrariamente marcha hacia una rehabilitación esplendorosa, hacia un resurrexit integrador, conciliando calidad y extensión , en armonía con la sociedad, sin dar las espaldas al mundo?” (De Torre, 1958, 349)

Claramente las posiciones en el curso de los años han cambiado, y sus dichos hoy en día no son lo mismo que en el ayer. Respecto a las estrategias que se aprecian en el presente, Andrés Suárez de algún modo responde aquella idea expresada por de Torre entorno a la disolución genérica:

sin llegar de manera indefectible a la disolución de los géneros, lo que predomina en la actualidad es la textualidad múltiple, el mestizaje y la disgregación, consistente esta última en fundar textos a costa de formas previas cuyo resultado no es la simple adición de todas ellas sino un producto híbrido, fundamentalmente distinto (Andrés-Suarez, 1998,11)

Que la literatura se disuelva en otros medios hoy es concebido como un atributo, en tanto inserta un formato estricto como es el del libro, órgano esencial en la presentación y difusión de las obras literarias, en otros, acercándola al público por nuevas vías y bajo otra modalidades. Su traslado a otros géneros no acaba con la obra original -o el hipotexto en la conceptualización de Kristeva- ni lo devalúa, sino que lo enaltece u homenaja, dialogando con él, en tanto es motivo de réplica e inspiración en otras modalidades de expresión.

Pese a las voces discrepantes, el surgimiento de la literatura digital ha logrado en poco tiempo captar nuevas audiencias, y acercar las distancias que existen, por ejemplo, frente al video-clip musical o frente a los video juegos. Esta arremetida de la literatura en el *cyber*-espacio, si bien aleja algunos puristas de la literatura, también acerca y crea otros públicos, atraídos por estéticas híbridas que resultan familiares en términos de formato. Tal como en 1923 lo hizo Man Ray con *El retorno a la razón*, muchas de las propuestas de esta línea

buscan causar la desautomatización del espectador, cuestión que por cierto no está lejos de lo que un poema intenta lograr en el lector:

El retorno a la razón, un filme de 2 minutos de duración de espíritu dadaísta, tan juguetón como provocador y extrañamente bello. Su efecto mágico, su hipnótico extrañamiento, condensados además en esa duración breve, tan precisa como efectiva, radican tal vez en la exhibición descarnada y desprejuiciada de la película como materia estética. Una revelación : el filme-materia, ese que pasa por el proyector y del cual no vemos más que el efecto ilusorio de su trampa a la percepción humana, se vuelca brutalmente en un gesto áspero, exhibicionista, hacia la mirada. (Galuppo, 2012, 18)

Serán trabajos como éste que despertarán el surgimiento de la perspectiva creadora en el espectador, junto a la necesidad de anclar un punto de vista para elaborar y cerrar el ciclo significativo. Esta apelación al espectador, a su participación activa, se presenta también en obras como la de Nam June Paik al inicio del video-arte, 40 años exactos después del gesto Man-rayesco. El rol activo al que insta el video en su dimensión estética al espectador, le exige tanto de su visión como de su elaboración interpretativa, de la captura del fluir de la imagen como del razonamiento e interrelación entre los referentes visuales que desfilan en pantalla.

Desde este margen creativo, debemos aceptar que estamos insertos en una sociedad que ha mostrado una predilección por todas las formas de manifestación y expresión audiovisual. Basta con observar como las redes sociales usadas por la mayoría configuran sus operaciones básicamente a través del acto de ver y compartir fotografías y videos de cualquier índole. Los datos brutos que aporta Nicolás Mirzoeff sobre su producción, no dejan a nadie indiferente en este aspecto:

Uno de los usos más destacados de la red global consiste en crear, enviar y ver imágenes de todo tipo, desde fotografías hasta videos, cómics, arte y animación. Las cifras son asombrosas: cada minuto se suben a Youtube cien horas de videos. Cada mes se ven en este sitio 6000 millones de horas de video , una hora por cada habitante del planeta. (...) cada dos minutos solo los estadounidenses hacen más fotografías que las que se hicieron en todo el siglo XIX. (Mirzoeff, 2016,15)

Además es sumamente decisivo el cambio que se produce con el acceso masivo al video y las grabaciones. Desde la “prehistoria” del video -de la cual no alcanza aun medio siglo-, cuando no era sino una maquinaria inmensa, difícil de transportar, de reproducir y editar, hasta la actualidad ,en la que gran parte de los teléfonos incorporan cámara y espacio suficiente para almacenar fácilmente horas de video en una tarjeta que no supera el tamaño de una llave. Sobre las fechas en que estos cambios en las tecnologías visuales ocurren, Mirzoeff señala que “las primeras videocámaras para uso personal no aparecieron hasta 1985. Eran aparatos pesados que se cargaban sobre el hombro y poco apropiados para el uso ocasional. El video doméstico no llegó a ser una posibilidad práctica hasta la invención de video digital en 1995”. (Mirzoeff, 2016, 24)

Si observamos estos datos a la luz del corpus de estudio aquí construido, podemos apreciar que la mayor parte de las producciones se concentran alrededor del año 2000 en adelante, que es cuando los medios tecnológicos que permiten la captura de imágenes ingresan al comercio masivo con un valor accesible. En términos concretos, sólo un quinto de las obras compiladas se han producido antes del año 2000, mientras todo el resto se ha desarrollado desde esa fecha hasta hoy en día. En el contexto nacional, el video significó una apertura importante, en tanto permitió el surgimiento de escrituras visuales que antes no tenían una producción significativa en el panorama audiovisual.

Estos avances que vienen revolucionando la forma en cómo captamos y construimos nuevas imágenes, deben entenderse como una nueva etapa, donde el cine se expande y los formatos audiovisuales surgidos van abriendo camino hacia una transformación de sus prácticas:

debemos, por lo tanto, considerar el cine no como un modo de expresión petrificado, paralizado en la configuración que le dieron Lumière, Griffith y sus contemporáneos, sino como un sistema dinámico, que reacciona frente a las adversidades de su historia y se transforma de acuerdo a los nuevos retos que presenta la sociedad. Por ello, el cine experimenta hoy uno de los momentos de mayor vitalidad de su historia, momento que podemos caracterizar como el de su radical reinención. La transformación que atraviesa hoy el cine afecta todos los aspectos de su manifestación, desde la elaboración de la imagen a los modos de producción y distribución, de la semiótica a la economía. (Machado, 2015, 213)

Estas modificaciones que surgieron de la mano del video han abierto el campo audiovisual hacia obras que no se conciben sino es a través de la poli-textualidad que incorporan en sus creaciones, haciendo palpable la naturaleza mixta de sus componentes, mezclándose al punto de convertirse en un híbrido no identificable ni descomponible.

A tal hibridez que hemos señalado en reiteradas ocasiones, debemos añadir la indeterminación que poseen los trabajos ubicados en esta zona limítrofe entre literatura y audiovisual. Tal rasgo es patente en muchas de estas obras, donde los géneros trascienden su propio estatuto para alojarse en un punto intermedio e inexacto a los ojos del observador. En un ensayo dedicado a dicho concepto, el crítico argentino Emilio Bernini nos aclara:

La indeterminación, la relativa indiferencia entre lo documental como una forma de conocimiento del mundo y lo ficcional como otra forma de ese conocimiento, esto es, la indeterminación entre dos tipos de episteme que, históricamente, estuvieron enfrentados, puede considerarse como uno de los rasgos propios del cine contemporáneo. (Bernini, 2012, 295 )

En el caso de las obras compiladas en el corpus, varias de ellas se yerguen sobre este concepto, dando vida a trabajos que, a simple vista, cuesta discernir su naturaleza y su grado de veracidad o ficcionalización. Por ejemplo en las películas *Violeta se fue a los cielos* (Wood, 2011), o en *Neruda* (Larraín, 2016), se vuelve casi imposible determinar los límites entre lo ocurrido en el plano de la realidad, y lo que se inaugura desde el plano de la ficción. En este margen, Bernini argumenta que:

el desconcierto de la indeterminación procede de que la forma en que se muestra el mundo es mas bien incierta, “indeterminada”, y no deja de frustrar o de desorientar, las expectativas con que los espectadores se enfrentan a una ficción o a un documental, aquello que, en efecto, algunos narratologos llamaron “actitud documentalizante” y “actitud de ficción”. (Bernini, 2012, 295)

Este rasgo de las producciones contemporáneas no tiene por qué ser apreciado como negativo. Si bien es cierto que complejizan el visionado, y entrampan al espectador entre lo ficticio y lo real, su indiscernible naturaleza propicia una cierta tensión entre la obra y

aquel que se entrega a su visionado, exigiéndole interés, disposición y las capacidades necesarias para poner en relación las imágenes que se propone mirar:

si algo comparte el cine y la literatura es la tensión. una película puede llegar a funcionar sin una acción trepidante, puede tratarse de una película redonda sin contener una sola palabra, pero no puede carecer de tensión. aun y todo, los instrumentos utilizados en uno y otro lenguaje para conseguir esa tensión son totalmente dispares (Cano Jauregui, 2010, 44-45)

Ambas formas de expresión, hacen uso de estrategias y técnicas muy distintas en cada caso, pero que aspiran a cuestiones que no distan en demasía. Sin embargo, más que detenernos en el contraste entre ambas formas expresivas, nos es primordial cuestionarnos por sus cruces e intersecciones. En este ámbito, Jean Cleder acentúa los cambios en la verbalización y los registros de habla al interior de las películas como una vía para estudiar las alteraciones entre la imagen y el relato:

La prégnance de la littérature au cinéma peut se lire à travers l'importance accordée à l'histoire et aux diverses formes de verbalisation que peut comporter on induire un film - argument, scénario, dialogues, novellisations... il s'est avéré que certaines évolutions de l'histoire du cinéma peuvent être déchiffrées à travers le prisme de ce processus: la modification des réglages qui s'effectuent dans la tension entre l'image et l'histoire. (Cleder, 2012, 102)

Considerando tales aspectos, es preciso señalar que han sido trabajos como los revisados en esta exploración los que comienzan a conferir un estatuto mayor a la palabra, reparando en aspectos más específicos del modo en que el lenguaje es expuesto en diálogo con las imágenes. Son en particular los videos que se trenzan con la poesía los que de distintos modos comienzan a escarbar en estas posibilidades, reencontrando variables que estaban allí, pero parecían diluidas en la corriente narrativa que envuelve la mayor parte de la producción audiovisual.

Ahora bien, en el transcurso de este estudio hemos advertido que existen diversas posibilidades de que ese lenguaje poético sea llevado a la pantalla. Los primeros apuntes los dedicamos a trabajos que agrupamos bajo la noción de *Documental de poeta*, en los



que apreciamos una creación que sintoniza con la figura del poeta, con su ser y su personalidad, pero que a la vez traza algunas directrices sobre la relación de aquél con la escritura, con su proceso creativo, o su conexión con el imperio del lenguaje.

En este caso el lenguaje se vuelve una materia especial que deviene desde el mismo discurrir del poeta en la conversación: su expresión, su modo de enunciación, como los rasgos fonéticos y prosódicos de su discurso, permiten apreciar un especial cuidado en el uso de la palabra. Algo similar ocurre en el caso de las declamaciones que se incorporan, en las cuales se puede percibir al detalle la singularidad de la voz enunciativa.

Pero sin duda, uno de los grandes aportes que esta categoría brinda, es la de permitir acceder al imaginario en primera persona de los poetas, internándonos en sus experiencias y documentando ese lazo con el decir metafórico. En otras palabras, *el documental de poeta* se instala como un espacio del audiovisual contemporáneo que resguarda su visión literaria tanto como su testimonio y pensamiento, acercándonos la creación poética y los procesos cognitivos que merodean su oficio.

En un segundo caso observamos a través de las ficciones sobre poetas/poemas, como las películas vuelven sobre la vida y obras de algunos importantes autores, internándose en su expresión poética en menor medida, pero siempre atisbando alguna muestra, ya sea del poeta declamando o de sus poemas en boca de algún personaje. En estos casos el lenguaje poético cobra una vitalidad especial, al suspender la trama argumental por unos minutos para desarrollar instantes de alta emotividad, elaborando los versos en imágenes que logran trascender el decorado y se instalan como espacios de creatividad, donde el ingenio del director y las posibilidades del mismo poema se conjugan en su desarrollo.

Resulta apropiado destacar que al estar continuamente estructuradas sobre la narratividad de los acontecimientos, la materialización del poema marca un momento divergente al interior de la ficción. Así por ejemplo, en *Neruda*, la lectura de poemas aparece escenificada por varias voces que enuncian a la par con el poeta, manifestando un sentir

general, haciendo del poema un medio para desplegar visiones compartidas por el pueblo de Chile.

En contraste a este sentir popular, en *Poesía sin fin* de Alejandro Jodorowsky, el lenguaje poético se encuentra en este caso inevitablemente unido a la geografía personal del poeta, percibiendo su aparición en el desarrollo de la diégesis como una oportunidad para que el protagonista comprenda ciertas cosas, atisbe algunas certezas o deje en evidencia algunas creencias que lo moverán a actuar de un modo en especial. En este caso, el poema surge como un momento de iluminación en el camino del propio poeta, como una respuesta a las complicaciones propias de la existencia en determinadas etapas de su vivir.

Por último, en nuestro tercer grupo de audiovisuales que englobamos bajo la noción de Video-poema, se halla de modo más explícito y evidente este uso singular del lenguaje del que hemos hablado anteriormente. En ellos el rol de la palabra es predominante, sea a través de la manifestación del poema por escrito, o a través de la voz del poeta.

En este caso es tal vez donde mejor se puede percibir aquella especificidad de la lengua que pone en relieve la creación poética, pues el lenguaje suele ser el material primario de estas creaciones, y por ende, articula las relaciones posibles con la imagen. A diferencia de los formatos anteriores, el video-poema opera generalmente como un todo, por lo cual no está supeditado a una narrativa, ni se encuentra inserto en medio de una exposición descriptiva como la documental, sino que se vale de su propia construcción para generar una experiencia estética audiovisual.

Es por ello que el video-poema se ubica en un espacio limítrofe, pues intenta poner el todo del poema en imágenes, que no sólo representen o refieran de mejor modo a su mundo interno, sino que propicien una experiencia desde la mirada y en sincronía con el texto. Se intenta que el espectador experimente sensaciones y sea capaz, por medio de su experiencia durante el visionado, de aproximarse a los sentidos y sensaciones que el poema y las imágenes buscan despertar en él.

Intentando resumir algunas de las ideas sobre estas tres categorías que hemos planteado, es posible afirmar que *el documental de poeta* se encarga de exponer las relaciones del poeta con la lengua, de hacer sensible su lengua y su discurrir, su pensamiento y su labia, dejando al descubierto sus intereses a la hora de acudir a la página en blanco. Esta primera categoría es la que puede aportar mayores pistas sobre el oficio y la práctica misma de la escritura poética, en tanto es el escritor desde primera fuente, o por medio de terceros, quien(es) nos ofrece(n) entradas hacia su visión del mundo y su creación literaria.

Las ficciones sobre poetas por su parte, se encargan de avistar líneas que unifiquen la personalidad del poeta, su vida y el contexto con su escritura, sosteniendo lazos a veces forzosos entre su obra y sus recorridos vitales, haciendo parecer que toda obra poética fuese un producto natural de las circunstancias. Sin embargo, en las ficciones, suele presentarse con mayor intensidad el contraste entre el relato secuencial que organiza la trama, y el surgimiento del poema en determinados momentos de la película. El cambio en el tiempo, en el uso del lenguaje tanto poético como de las imágenes, nos dejan entrever alteraciones en la enunciación como también en el valor asignado a la palabra poética.

Los video-poemas por su lado, destinarán sus esfuerzos por hacer del poema, como materia independiente de su enunciador, un espacio de creación que permite acercarse sensitivamente su universo, materializando en imágenes y disponiendo del sonido para que aquel que lo presencie no sólo tenga un acceso racional y comprensivo, sino que prevalezca también la experimentación sensorial, haciendo de la experiencia de visionado una búsqueda del diálogo y de la reflexión, pero también una proyección que avive la reacción y la curiosidad, despertando habilidades y capacidades cognitivas que el cine convencional generalmente no exige a su espectador.

En este sentido, muchos de los intentos por hacer del poema un espectáculo visual, exploran la relación de los referentes poéticos con los objetos, valiéndose de signos y símbolos que de algún modo forman parte de nuestro imaginario. Desde esta línea de reflexión, es interesante observar que muchos de sus producciones buscan establecer un

diálogo con el inconsciente, convocando en pantalla formas y materiales que, dispuestos temporalmente, articulados bajo un ritmo y resguardando cierta estética, apelan a imágenes comunes, que puede provenir tanto de nuestra experiencia racional como de la esfera del inconsciente. En este plano, Anaïs Nin en un artículo de la revista *Film Culture*, señalaba que:

The films you saw tonight answer this question. They illustrate eloquently the vital necessity for poetry. Poetry is a sign language used by our unconscious. It has become more necessary now that science has expanded and multiplied the dimensions of our outer universe, which calls for a corresponding expansion of our inner universe. Poetry is the language of multiple dimensions of our inner world. (Nin, 1963, 12)

Tales dimensiones del mundo que son exploradas desde el medio filmico, constituyen interesantes expediciones hacia las zonas más oscuras e inadvertidas de nuestro ser, orientando su andar hacia aquellas imágenes que nos permitan mirarnos y reencontrarnos con nuestra naturaleza más incógnita. Al respecto Carole Auroet, afirma que estas prácticas expulsan al sujeto de sí, permitiendo una mirada diferente tanto de su propia realidad como de los otros:

Poésie et cinéma cherchent à faire émerger le contenu latent de l'existence, à révéler les profondeurs de l'inconscient et du subconscient, à être des psychotropes pour plonger en soi, et donc à jeter l'individu hors de lui-même. Tous deux défient les normes communément admises, cherchent à détruire l'aspect consensuel des choses pour mettre en pièces le cadre social du monde. (Auroet, 2014, 32)

Llegado a este punto, resulta interesante apreciar que la poesía impresa y la poesía digital, materializada en video u otros formatos, no constituyen objetos opuestos, sino que pertenecen al mismo ámbito en común de la poesía, y más precisamente de la poesía contemporánea. Sus búsquedas aunque parecen radicalmente diferentes, mantienen un núcleo en común que las hace partícipes del mismo movimiento, aunque por vías muy distintas. Jan Baetens en un artículo de hace casi diez años atrás, se preguntaban por esta oposición, coincidiendo con esta investigación en el valor asignado a la digitalización de la poesía:

Al mismo tiempo, no es muy importante determinar si existe o no existe ninguna divergencia seria o estructural entre la poesía en la imprenta y la poesía electrónica. Incluso si estas diferencias parecen ser más visible en el campo de la poesía que en el campo de la imagen, 2 esta no es la cuestión que importa. Lo que hay que examinar es la forma en que el dominio de la escritura poética se ha visto afectado o incluso revolucionado por la transición global hacia la cibercultura. La digitalización está invadiendo todos los tipos de poesía de hoy, y esto es, por supuesto, un fenómeno que debe ser interrogado. (...) la e-poesía y la poesía impresa no deben examinarse por separado, ya que ambos tipos funcionan dentro de la red más amplia de la poesía contemporánea en su conjunto. (Baetens, 2008)

Desde esta perspectiva, resulta improductivo pensar en las diferencias y en los límites que existen entre una y otra, pues, a nuestros ojos, nos parece que la discusión debiese encausarse hacia qué es aquello que aporta la poesía desde sus diferentes medios, qué permite su vigencia como su expansión en la actualidad. Sería ilusorio comparar las propiedades del poema, en cuanto material cognoscitivo, con otras expresiones, pues el saber del poema no puede cuantificarse ni ser comparado con otros saberes. Su naturaleza singular exige que sea cada individuo quien se apronte a ella, avistando distintas verdades según el texto y el nivel de profundidad de la lectura. En este sentido, conviene reparar que el contenido interno que el poema tiene para transmitir, su corteza profunda, puede tardarse semanas, meses, años e incluso, puede llegar a nunca comprenderse. Se trata de un saber impredecible, y que puede afectar en distinta intensidad a cada lector.

Desde este ángulo, resulta interesante poner en relación estos proyectos filmico-poéticos con lo que el académico Josep M. Catalá suele nominar como *Cine de pensamiento o Cine Ensayo*. El académico español ha examinado en mayor cercanía estas creaciones, dando cuenta de su trayecto como de sus búsquedas en el séptimo arte. Citando a Daniel Frampton, el autor se refiere al concepto de “Filmosofy” de la siguiente forma:

constituye un neologismo a partir del que se pretende desarrollar una especie de metafísica del proceso filmico emancipado en principio tanto del autor como del espectador. Los films serían como las mónadas de Leibniz: independientes y encerrados en si mismos, aunque tuvieran su génesis en el equipo autoral y, finalmente después de una serie de intrincados procesos endogámicos, ofreciera sus resultados al espectador.(...) (Catalá, 2014, 47)

Resulta interesante la comparación que el autor propone con las mónadas de Leibniz, pues de algún modo, la última categoría que analizamos, los video-poemas, estarían emparentados a este tipo de filmes. Como hemos apreciado, los video-poemas funcionan de modo individual, independiente de esquemas y formatos mayores, y sitúan el poema en la pantalla como un todo, un mundo total que acaba al concluir el último verso. Sin embargo su similaridad no sólo estriba en su carácter independiente y autónomo, sino también en que permiten el desarrollo de un proceso de pensamiento y reflexión, sobre diferentes facetas del ser humano. Catalá volverá en los siguientes párrafos sobre la triple distinción que realiza Frampton entre el cine y pensamiento:

según Frampton hay por lo menos tres formas de enfrentarse a la cuestión de las relaciones entre cine y pensamiento.

1. el cine piensa por si mismo, es como un cuerpo pensante que tiene un proceso de pensamiento distinto del humano,
2. el cine piensa y puede representar el pensamiento, lo procesos mentales
3. el cine ofrece instrumentos para pensar. (Catalá, 2014, 47)

¿Pueden las prácticas audiovisuales relacionadas a la poesía, como las que hemos analizado en esta exploración, constituirse en medios o instrumentos del pensamiento? De acuerdo a nuestro visionado de las distintos videos y películas, es muy probable que tanto los documentales de poetas como los video-poemas también logren suscitar las actividades mentales en el espectador. En este sentido bástenos recordar cómo los primeros video-poemas y filmes poéticos buscaban apelar directo al lenguaje del inconsciente, manifestando en pantalla imágenes que racionalmente son difíciles de dilucidar, pero sin embargo se acercan a los procesos inconscientes del ser humano, exponiéndolo fuera de él, haciéndolos visibles y concientizándonos de su presencia.

Además muchas de estas prácticas ligadas a la poesía, articulan textualidades e imágenes que no son en modo alguno fáciles de comprender, y por tanto -y ahora apuntando más al tercer punto de Frampton- nos incita a pensar en sus aspectos visibles, a hermanar ideas y proponer algunas interpretaciones. Desde este punto de vista el cine-poético, como los video-poemas pueden ser concebidos igualmente como un cine que despierta al espectador

y a través del texto poético, otorga pistas para elaborar pensamientos y reflexiones sobre los distintos aspectos tratados en los proyectos audiovisuales.

Siguiendo con este acercamiento hacia el audiovisual de pensamiento, es interesante apreciar el planteamiento de Jacques Rancière hacia otra de las figuras importantes que ha experimentando una cierta distancia o alejamiento en las sociedades actuales. La figura del filósofo, que pudiere ser contemplada como análoga a la del poeta en cierta medida, es vista en pantalla por el filósofo francés desempeñando tres funciones diferentes: “Jacques Rancière, quien por lo demás distingue las funciones “subjetivante”, ilustrativa” y “documentalista” de la representación del filósofo en la pantalla, subraya que, en el caso de Rossellini “el guión filosófico se transforma en personaje existencial” (Chateau, 2012,15)

Más que insistir en estas funciones en el plano filosófico, quisiera trasladar la pregunta a nuestro corpus de estudio y pensar entonces en los posibles roles que asume tanto la figura del poeta, como la presencia del poema en el cine y el audiovisual. La pregunta desde nuestro marco de acción sería entonces ¿qué funciones asume la representación del poeta, tanto como la presencia del poema en los registros de cine y video contemplados en esta indagación?

En el caso del poeta, como hemos advertido, su figura dentro de los proyectos audiovisuales asume diferentes roles, los cuales variarán de acuerdo al formato y el tipo de proyecto. Sin embargo una mirada panorámica por tales obras nos lleva a concluir que existen a lo menos 4 funciones predominantes que se aprecian con mayor claridad respecto a nuestro corpus de trabajo. Con seguridad anticipamos que estas funciones pueden presentarse paralelamente en algunos poetas, sin que ello signifique una contradicción en su forma de ser representado:

- 1) El poeta es (re)presentado como un artista y promotor del arte literario: Su figura es reivindicada de acuerdo a su saber poético y literario, siendo portavoz de su visión particular del mundo.

- 2) el poeta es (re)presentado como una autoridad de la cultura: participa de discusiones sobre cuestiones políticas y sociales que trascienden la esfera de su saber literario, siendo validado como un referente discursivo socio-cultural.
- 3) el poeta es (re)presentado como una opción alternativa a la vida moderna: se muestra la figura del autor alejado de las necesidades actuales, destinando su tiempo al ejercicio poético y la vida reflexiva y creativa, en contraste al aparente mundo exitoso que proyectan los estereotipos.
- 4) el poeta es (re)presentado como una figura histórica relevante: El autor recibe un tratamiento que exalta sus cualidades y su ser para seguir construyendo el mito de su historia. Su exposición en pantalla estará ligada a acontecimientos sociales y un contexto en el que se destaca su figura.

Las representaciones de una figura extraña y compleja como es la del poeta, está íntimamente ligada con el objetivo que persigue el proyecto audiovisual. Es así como en algunos casos, apreciamos una indagación hacia los autores en su intimidad, en su labor escritural, y en su día a día, mientras en otros se perfila hacia la constitución de un sujeto icónico, un voz respetable y de autoridad en la cultura del país.

Estas dos variantes que se reiteran, son las funciones predominantes que adquiere el poeta en los videos y películas. Su funciones como ha sido apreciado están relacionadas con el posicionamiento de su figura en el campo cultural por un lado, mientras desde otro lado, sus apariciones irían encaminadas a la develación de un ser excéntrico, conocedor de un arte único y dueño de una personalidad muy particular.

El caso del poema puede resultar un tanto más problemático de determinar, pues sus manifestaciones en los distintos géneros muestra un abanico de opciones más complejo de reducir y estandarizar. Sin embargo, en los tres espacios que hemos insistido mayormente en esta investigación -documental de poetas, ficción sobre poetas/poéticas y video-poemas-



ya encontramos las primeras discrepancias respecto al rol que desempeña al interior de estas propuestas:

1- el poema es la materialización de la visión de mundo y de una forma escritural: En los documentales, suelen citarse poemas para ir tejiendo una red que permita conectar al poeta con sus temas, ideas y su percepción del mundo. El poema en este caso se presenta como una síntesis de su pensamiento, y una percepción única de la realidad.

2- el poema es un todo expresivo: en los video-poemas se ha apreciado que al contacto con la imagen y el sonido, el poema se constituye en una totalidad significativa, indivisible y capaz de expresar independiente de otros formatos. En este caso el poema es el eje total de la creación audiovisual.

3- el poema es un conector de escenas: en este caso, sirve para poder unir imágenes o episodios de diferente temática. Su elaboración no es de gran empeño y su rol no es más que el de propiciar la transición (documentales y ficciones). El poema es una especie de conector de las diversas escenas y momentos que constituye el video o la película.

4- el poema es una voz representativa: en algunos de los casos, se aprecia el poema como voz multitudinaria, que permite identificar el sentir de una pluralidad de voces. En este caso el poema asume un espacio de expresión colectiva, expresando un sentir popular que identifica a un grupo o colectivo en su expresión.

En una línea de investigación similar, el académico Robert Speranza ha relevado cuatro posibles vías para entender las relaciones entre el poema y el filme:

- 1- by contributing to the development of the narrative.
- 2- as central to the development of character (Orphée, Cocteau)
- 3- as a central theme, for example Dead Poets Society (Peter Weir 1989) and Il Postino (Radford 1994)
- 4- as a study of poetry itself, for example Kiss Me Deadly (Robert Aldrich 1955), and The Daytrippers (Greg Mottola 1996). Poetry can also be a 'reliable

asset`for films ( Speranza 2002), as in the example of Betjeman's verses as declaimed in *Four Wedding and funeral* (Mike Newell, 1994), or those of Pablo Neruda in Anthony Minghella's *Truly Madly Deeply* (1991). (Speranza, 2002, 118)

Estas categorías esbozadas por Speranza, constituyen una taxonomía primaria de gran importancia, aunque su campo de aplicación se limite a películas de un evidente carácter narrativo. Tales propuestas podrían eventualmente ser replicadas en el corpus de películas ficcionales que estudiamos, no así en los documentales y los video-poemas que requieren de otra perspectiva diferente para su atrincheramiento teórico.

Desde esta posición, y considerando las categorías implementadas por Speranza, nos encontramos con poemas que son el tema central de los proyectos, como en el caso de *Reflejos elementales*, y en los video-poemas; casos donde el poema es un espacio de transición en el esquema narrativo, como ocurre en *La Colorina* y en *Yo soy Pablo Neruda*; Y también algunas películas donde los poemas son ejemplos y materialización de las ideas expresadas en el documental, como en el documental *Pablo de Rokha el amigo piedra*, o *Cachureo*.

## CONJETURAS FINALES:

### Temáticas compartidas en los audiovisuales

Como se ha notado a lo largo de este recorrido, varias son las obras que coinciden en algunos núcleos temáticos. Ideas y conceptos que parecen repetirse en tales manifestaciones, nos permiten avizorar aspectos que, a fin de cuentas, tienen más en común de lo que percibimos.

Quisiéramos llamar la atención sobre algunos de estos aspectos, sin entrar a calar hondo, sino más bien para dejar entrever algunas vías que unen y acercan estas obras. Indiferente del género audiovisual sobre el cual se esgrimen, estos núcleos temáticos dan cuenta de ideas, temas y preocupaciones que intervienen en distintos formatos, permitiendo mirar algunos dimensiones que se reiteran, aunque siempre bajo diversas formulaciones.

En esta escueta mención nos referiremos sólo a tres de ellos, que a nuestro parecer, muestran mayor presencia al menos en nuestro corpus de obras. Entre ellos observaremos la creación en tanto acto de resistencia y su discursividad contra-hegemónica, donde algunas obras han calado más hondo que otras, haciendo visible una crítica hacia el estadio de la modernidad y las alteraciones en las subjetividades.

Por otro lado, veremos el tratamiento que hacen algunas de estas obras al tema de la muerte, y cómo llevan a la pantalla con perspectiva diferentes estos aspectos, desde la recreación ficcional, al acercamiento documental que proponen algunas obras ante el fallecimiento del poeta. Como última vía, observaremos la formación de un camino artístico-literario, donde se evidencia en películas de ficción un desarrollo y un intento por forjar una vida atada al arte, pero que no en todos los casos resultará como se esperaba.

*-La creación como acto de resistencia. (Parra, La Colorina, Saavedra, Chihuahua)*

En algunos de las muestras audiovisuales que recorrimos, hemos notado algunas obras en las cuales el ejercicio poético se aprecia como una práctica contestataria, contrahegemónica y de resistencia. Tales actitudes son manifiestas en los textos mismos de los autores, como también en otros, desde el extratexto, en su discurrir en conversaciones, entrevistas u opiniones registradas.

Dependiendo del enfoque que adoptemos, en este marco pueden hallarse un buen número de obras, las que de uno u otro modo expresan una oposición o una vía alternativa a los parámetros imperantes. Por ejemplo, ya en el documental sobre Nicanor Parra se puede observar que, para la época, su poesía se encuentra en un espacio de resistencia respecto a las prácticas dominantes de escritura. Su interés por reavivar la lengua popular y de reivindicar lo lúdico en el espacio lírico, nos permite situarlo en un contexto a contracorriente para tales años, manteniendo una forma de elaborar sus pensamientos en el texto que hasta hoy impulsa, cavilando entre el lenguaje ameno y a ratos gracioso, y la crítica sarcástica e irónica.

Esta perspectiva crítica, enfocada a lo social, reaparece en *La Colorina*, documental sobre Stella Díaz Varín, donde principalmente su pensamiento agudo en contra de algunos políticos y el sistema dominante es puesto en pantalla, vislumbrando una trayectoria ideológica opositora hacia algunos regímenes de gobierno. En este sentido, conviene recordar el pacto que realiza junto a Jodorowsky y Lafourcade, al tatuarse una calavera cruzada por una espada como promesa para dar muerte a Gabriel Gonzales Videla, por entonces presidente de la república.

Más evidente aún, se vuelve la perspectiva que desarrolla Oscar Saavedra en sus videopoemas. En ellos apreciamos una abierta producción poética en oposición a la sociedad capitalista que se ha cimentado. El poeta pone en marcha dentro del video, imágenes que apelan a esa dominancia del sistema en el que nos insertamos, dando cuenta de la subordinación de los sujetos a éste, y las formas de vida restrictivas que nos impone.

Así en uno de sus video-poemas titulado acertadamente *Periferia-Ciudad*, desarrolla un esquema narrativo que nos relata una vida alternativa, alejada de las imposiciones de la ciudad, en un ambiente distendido donde cada uno puede experimentar lo que más se ajuste a sus deseos interiores.

También este aspecto contra-hegemónico se desliza en *Zapping birthday to you*, donde el director, a partir del poema del escritor de origen Mapuche Elicura Chihuailaf, deja apreciar las antinomias que el estadio actual, globalizado y de libre comercio, ha provocado en la realidad: el crecimiento económico versus la pobreza, el hambre en África versus el goce de la comida chatarra de empresas multinacionales, el desarrollo de la naturaleza y la contemplación de su belleza versus la contaminación del aire y el mar por industrias repartidas por todo el globo.

De algún modo, las distintas obras coinciden a la hora de expresar su resistencia a ciertos aspectos políticos y sociales, manifestando por medio del video muchas de las ideas que forman parte del imaginario de su escritura y de su percepción de la realidad contemporánea. Estos planteamientos contrahegemónicos se dan en sentidos y formas diferentes, apuntalando diferentes focos, ya sean artístico, sociales o políticos.

#### *La muerte como eje central ( Gonzalo Millán y Armando Uribe )*

En algunos de estos videos y documentales, apreciamos la aparición irreversible de la muerte. El modo como es manifestada o referida en pantalla, resulta muy diferente en las obras, siendo tematizada como también representada al interior del audiovisual. Algunos de los casos más interesantes en esta línea son las propuestas sobre Armando Uribe y Gonzalo Millán.

En el primer caso, nos encontramos con dos videos de Armando Uribe, una película de ficción y un video-poema, donde el tema de la muerte surge explícitamente. En el primer caso, *Pre-Apocalipsis* nos ofrece una recreación del traslado desde su casa hacia la tumba del poeta, desplazándose por la ciudad e interpellando a distintas personalidades durante el

traslado. En este tránsito doble, por un lado el desplazamiento físico, por otro el viaje desde la vida a la muerte, el poeta va experimentando diferentes sensaciones, recreando en una aparente purgación su descontento, enjuiciando a personajes reconocidos en la historia de Chile por sus acciones desarrolladas en vida que perjudicaron a muchas personas.

En el segundo caso, es un poema de Uribe el que es llevado al video, donde la muerte continúa siendo el eje conductor. En este caso, se trata de un poema breve, en el cual se trasluce un pensamiento rebosado sobre la fatalidad de la existencia y el morir. El poema que es una re-escritura del mito originario de Adán y Eva y la manzana podrida, subvierte este relato, para decir, en su lenguaje, que gracias a ese pecado originario es que la tierra se plagó de gusanos. Serán entonces gusanos sobre una manzana la imagen que nos ofrecerán los realizadores de la productora *Dereajo* para dejarnos reflexionando en las palabras del poeta sobre la muerte.

El caso de Millán y el documental *Veneno de escorpión azul* puede considerarse un relato sobre una ausencia, una semblanza sobre el partir. Aunque su acercamiento está también mediado por el libro del mismo nombre, en este trabajo se aprecia ese transitar de la vida a la muerte desde la consciencia del poeta ante la inminente partida. Resulta interesante ver como este proyecto escenifica los comentarios de Millán previos a su partida, con las intervenciones de familiares y amigos recordándolo, creando un espectro que lo hace estar presente de algún modo en los rincones de su hogar que la cámara muestra.

#### *La búsqueda del camino* (Violeta Parra y Alejandro Jodorowsky)

Una tercera vía que se reitera en al menos dos producciones, es la búsqueda de un camino, el intento de hallar las vías para encausar sus impulsos creativos y dar sentido a su vida. Esta búsqueda y exploración del camino artístico y literario, surge en la ficción *Violeta se fue a los cielos* (Wood, 2011) como también en *Poesía sin fin* (Jodorowsky, 2016), revelando dos opciones aparentemente irreconciliables por definir su derrotero.

En el primer caso, la poeta popular es representada en su intento por encontrar una cierta estabilidad creativa y validación que le permita crear en calma, desarrollando sus invaluable talentos. Sin embargo, la aparición del amor no correspondido, cambiará drásticamente el futuro promisorio de Violeta, quien es presentada en la película como incapaz de superar esta desencuentro con quien ella suponía sería el amor de su vida.

Pese a que se intenta seguir y superar aquella amargura que heredó de aquella relación, las imágenes la muestran incapaz de retomar su vida, siendo este un impedimento para desarrollar su carrera en un escala mayor, quedando de algún modo a medio camino, sumergiéndose en sus temores e inseguridades hasta el día final de su suicidio.

En el segundo caso, Jodorowsky plantea la búsqueda con el camino de la poesía como un encuentro fortuito e inevitable. De este modo construye una narración que articula su niñez, su adolescencia y juventud, presionado por el padre que le insta alejarse de la poesía al verlo leer y declamar a García Lorca, pero por otro lado incitado por sus pares a seguir y continuar por la vía creativa.

En este caso el poeta y psico-mago logra poner en marcha un camino de evolución que pese a los impedimentos, logra llevar adelante, convirtiendo la poesía en su designio y en su guía. El camino de la poesía no será elegido conscientemente esta vez, sino más bien será la poesía la que lo elegirá a él para continuar. De este modo Jodorowsky construye una ficción donde manifiesta su designio o iluminación poética que se colará en todos los aspectos de su vida y creatividad.

- El aporte del archivo: aportes culturales y pedagógicos.

La recopilación de este archivo de obras y su puesta en relación, en un eje temporal de casi medio siglo, nos mostró aspectos que posicionan estas películas y videos en un lugar privilegiado. La noción de archivo en este caso, es útil para dar cuenta de un núcleo unificador, que permita desplazar estos trabajos hacia otras instancias como unidad, y no como obras independientes.

Esta unificación permite asignar a estas creaciones distintos usos, aprovechando su unidad temática y su especificidad para crear instancias de diverso carácter. El archivo de obras audiovisuales en torno a la poesía, posee entonces un potencial patrimonial relevante en la medida que puede ser utilizado también como un instrumento de preservación y difusión de obras y legados artísticos, abriéndose hacia prácticas pedagógicas, culturales o reflexivas.

El archivo da cohesión a las obras, a la vez que permite aproximarse a ellas como un género y bajo un rótulo en común, permitiendo atisbar otro tipo de funciones como pluralidad. Por ejemplo, estas obras fácilmente pueden ser de utilidad para dar una imagen país de nuestros escritores, en particular de los poetas, siendo útiles tanto para aquellos que quieran conocer visualmente la vida y obra de los autores, como también para aquellos que no tiene referencia de los cultores poéticos del país. Sobre este último aspecto, se vuelve relevante el papel que podrían desempeñar en un contexto pedagógico, donde su reproducción en espacios sociales, como su difusión por medio de embajadas y consulados en el extranjero, podría sin duda generar un acercamiento y un interés hacia la poesía producida en el país desde las películas y videos seleccionados.

En este sentido, llama la atención que pese a que en el ámbito educacional existen pruebas estandarizadas internacionalmente que evalúan algunos conocimientos sobre poesía, no existe gran cantidad de materiales audiovisuales destinados en su enseñanza. Esta deficiencia es importante hoy en día, dado que el medio audiovisual, el internet y el formato del video se han convertido en espacios muy comunes en los estudiantes, por lo que no saber aprovechar las vías digitales y sus posibilidades deja ver el retraso que existe aun para usar la tecnología en las prácticas pedagógicas vinculadas a la literatura.

- Relación de estas prácticas con el cine chileno.

Antes de culminar estas páginas, es necesario también hacer mención a la relación que hay entre estas obras estudiadas y el cine chileno. Como primera tarea al comenzar esta indagación, se advirtió que el corpus de obras estudiado no aparecía en ningún estudio, ni



tampoco como etiqueta de ningún archivo audiovisual dentro de las filmotecas. No existe la etiqueta de cine de poesía, o de cine de/sobre escritores. Pese a su masiva presencia, se sigue incluyendo estos trabajos al interior de otros rótulos, como los documentales de artistas o de personalidades públicas. Por ejemplo, Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana dan cuenta del panorama que muestra el cine del país en la primera década del siglo XXI, señalando algunos de los poetas en lo que llama “documentales de la vida y obra de nuestros artistas”:

(...) el abanico de temas, por otra parte, es atractivo y variado. Abundan las cintas dedicadas a los pueblos originarios, y son recurrentes también los documentales dedicados a la recreación de la vida y obra de nuestros artistas: Neruda, Violeta Parra, Gabriela Mistral, por supuesto, pero también Roberto Parra, Armando Uribe, Roberto Matta, Roser Bru, Delia del Carril. (Mouesca y Orellana, 2010, 209)

No obstante, como se ha visto en esta investigación, los trabajos dedicados a poetas y poemas constituyen incursiones específicas y deben entenderse desde este punto de vista, como obras divergentes frente a otras producciones inspiradas en artistas, políticos u otras personalidades. El predominio de la palabra, de la visión sobre la sociedad, y las referencias constantes a su mundo literario, singularizan estas propuestas y las ubican a cierta distancia de las anteriormente señaladas.

Algo similar ocurre en el sitio web de la Biblioteca Nacional, donde han sido trasladadas algunos de las obras de nuestro corpus al archivo audiovisual, y más en concreto en lo que han denominado como “Archivos de la palabra”, espacio definido en una bajada de título como archivo de “Voces de destacados personajes de la vida intelectual chilena y latinoamericana, desde la década del 60. Destacan registros de escritores y poetas chilenos, discursos de ex Presidentes y seminarios, charlas y mesas redondas”. (Memoria Chilena)

Resulta curiosa esta mezcla de archivos, donde conviven los audiovisuales de poetas con los de políticos, que son de muy distinto carácter. Sin embargo, y a pesar de la inexactitud de la categoría, resulta mucho más orientadora que otras, en las cuales no se aprecia si quiera un acercamiento a estas películas y videos.

En la Cineteca Nacional de Chile, tampoco existe un archivo destinado a recopilar tales obras, y en la Cineteca de la Universidad de Chile, si bien existe un archivo sobre Pablo Neruda, no se dispone de uno dedicado a las obras audiovisuales que hemos venido relevando en esta investigación, lo que hace difícil su indagación desde organismos públicos.

Ahora bien, más allá de la esquiva referencia a este grupo de creaciones, ¿qué relaciones pueden tener éstas con el cine chileno actual? En un primer momento, se aprecia que en términos generales hay un interés por reconsiderar personalidades de la cultura nacional. Varios trabajos han intentado releer algunas figuras claves de nuestra historia cultural para darle un nuevo aire, reinsertando su vida y obra ante un público contemporáneo.

Este afán de rescate es una práctica sumamente efectiva desde el audiovisual, en tanto puede retraernos hacia una figura y su contexto de producción en pocos minutos, resituando nombres y creaciones que parecían desvanecidas y olvidadas en el caudal del tiempo. Este aspecto lo apreciamos tanto dentro de nuestro corpus, donde se han ido incorporando al video una serie de poetas que no contaban con un reconocimiento masivo, como fuera de él, donde se percibe una serie de figuras locales que son elaboradas audiovisualmente para llevarlas hasta el espectador .

Ahora también es necesario destacar que, en el marco contextual desde donde surgen las obras compiladas de nuestro corpus, se ha ido produciendo una incipiente ampliación de la oferta cinematográfica, sobre todo en las últimas décadas:

En las últimas dos décadas la producción cinematográfica chilena se ha incrementado significativamente con una generación de realizadores que introducen variaciones formales y narrativas a la tradición. Así el incipiente mercado chileno poco a poco se va nutriendo , no solo de nuevas películas sino que, al mismo tiempo, de la aparición de nuevos relatos y autores. (Saavedra, 2013, 21)

Es desde este desarrollo que ha experimentado la cinematografía, que se diversificarán los temas, motivos, métodos y estilos filmicos. Y es desde esta creciente expansión y masificación del séptimo arte que aparecerán paulatinamente algunos estudios dedicados exclusivamente al cine. En este sentido llama la atención que una buena parte de estas investigaciones que comienzan a publicarse entre los noventa y el dosmil, se destinen a realizar lecturas de los periodos precedentes, intentando dar cuenta de los tiempos anteriores para situar las nuevas creaciones, actualizando aquel contexto previo para comprender el origen del cine surgido en los tiempos actuales.

Otro aspecto relevante, es el vuelco hacia la subjetividad que han dado en el último tiempo muchas de estas películas del país. En ellas se aprecia un renovado interés por explorar aquella mirada íntima de los personajes, dando cuenta en las películas de perspectivas nacientes sobre los modos de vivir y de pensar en el contexto actual.

En el caso de las obras aquí re-visitadas, muchas de ellas constituyen un acercamiento al espacio íntimo del poeta, apresando aquella forma de expresarse sólo la comodidad de su hogar o de su espacio de trabajo. Lo interesante surge al contrastar el oficio propio del escritor y del poeta, con otras labores que se desempeñan hoy en día, viéndose su labor como un desfase cronológico o una práctica casi extinta.

Como último punto, válganos llamar la atención sobre algunas películas de ficción que se han estrenado recientemente, las cuales lejos del bajo perfil y el desconocimiento público que invade a la mayoría de nuestro corpus, se erigen como estrenos mundiales, que captan la atención mediática en diferentes países, participando en sendos festivales internacionales, recibiendo premios de gran valor en la industria cinematográfica y recaudando cifras de varios dígitos que demuestran un público masivo tras ellas.

En tales casos asistimos a películas que han ingresado por completo en el mundo de la ficción, que poseen presupuestos mayores, y ambiciones claras respecto a la circulación y exhibición de sus obras. Pese a que siempre el éxito de estas producciones trae detractores, quienes acusan poca fidelidad en el relato o en la actuación y representación del poeta, tales producciones significan un avance considerable, en cuanto abren el pórtico para

nuevas producciones, y demuestran de paso, que el mundo del poeta y su obra sí pueden ser llamativos y logran conquistar a los públicos actuales.

### Contrastes finales

Considerando este tipo de prácticas creativas en una perspectiva amplia dentro del jardín de las artes, resulta todavía lejana la aceptación y apreciación estética de las obras de esta categoría. Su naturaleza híbrida entre el poema y el video, aun provoca ciertas desconfianzas por parte del espectador, que no sabe muchas veces como enfrentarse o hacerse cargo de la obra que tiene por delante. En este margen, no es casual que al exhibirse en una sala de cine o en una galería de arte, su presencia parezca extraña y descontextualizada, pues su posición intermedia genera, en varios casos, prejuicios de distinto tipo para aproximarse a la obra, los cuales en algún modo afectan el cómo abordarlo y bajo qué parámetros apreciarlo. Al respecto, es interesante la reflexión que realiza John Berger, para quien las imágenes presentadas como obras artísticas están sujetas a una serie de prejuicios heredados por el espectador sobre el arte:

Cuando se presenta una imagen como obra de arte, la gente la mira de una manera que esta condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis o suposiciones que se refieren a: la belleza, la forma, la verdad, la posición social, el genio, el gusto, la civilización, etc. (Berger, 1980, 17)

Esta distancia entre el espectador y las imágenes, exige el escudriño y el apronte crítico para su revelación. La recompensa, si es que existe, es la develación a quien se abalance sobre la obra y sea capaz de expresar sus sentidos: dejar que exprese sus significados potenciales y ser capaz de atarlos para vislumbrar una significación global.

Sin embargo, como ya lo hemos advertido en páginas precedentes, la presencia poética en el cine modifica y transforma los elementos usuales de su creación, y sobre todo de aquel cine narrativo, donde introduce transformaciones que desestabilizan los géneros y los formatos, al punto de convertir la pantalla en un torbellino de imágenes que provocan la imaginación y descolocan su aprensión racional. En este sentido, muchas veces el poema

es esa seducción visual o sonora, aquel plano detenido en medio de la naturaleza, o una danza de colores y formas sobre la pantalla.

En estos casos, no hay casi forma de parafrasear el poema. Su ser está allí para ser vivenciado, no para ser traducido o explicado. El poema en el video entonces es más que un contenido, más que la posibilidad de la palabra, y más que la imagen. Es en el fondo, una experiencia -estética, emocional, subjetiva-, que nos sacude momentáneamente, llevándonos a comprender o a sentir de un determinado modo. En otros casos su presencia es explícita: surge el poema como materia textual, o por medio de la sonoridad, para captar la atención de quien sigue el visionado. O incluso, en otras oportunidades, el poema ha sido reflexionado por el director y ha sido llevado secretamente al video, sin evidenciar su origen, despertando temáticas o apelando a sensaciones por medio de las imágenes que el poema le ha entregado previamente a quien dirige la realización audiovisual.

Como se puede apreciar las aristas son múltiples a la hora de examinar la poesía en el audiovisual, y el condicionamiento de la lectura de estas obras como video, como arte o como película, también genera cierta tensión con el espectador a la hora de entregarse a la corriente de imágenes que estas producciones dejan a la vista. No obstante, gracias al surgimiento de festivales, plataformas de internet y algunos concursos, su presencia comienza a ser comprendida e integrada, asimilando de mejor modo estas creaciones.

Es interesante en este aspecto, contrastar una tradición más estable y avanzada en términos de producción video-poética con la nuestra, que como hemos observado, pese a la presencia masiva de estas producciones, no presenta una organización ni valoración crítica, siendo relegada a espacios marginales respecto a otras manifestaciones artísticas. El caso catalán, en este sentido, ofrece avances ejemplares. Tanto a nivel de producción video-poética como también en relación a su escudriñamiento teórico, se percibe una presencia, tanto como una promoción y difusión, que además de avivar e incentivar a nuevos video-creadores, genera un público interesado en tales proyectos. En contraste al campo cultural chileno, en el ámbito catalán se ha trabajado en particular sobre las poéticas visuales y cinemáticas en relación con la práctica pedagógica como con su valor artístico. Estos

acercamientos sin duda posicionan el objeto de estudio en un lugar más central, desde donde pueden apreciarse mejor sus elementos en contraste a otras prácticas, a la vez que demuestran las implicancias cognitivas que puede conllevar el uso de la poesía con fines pedagógicos.

Siguiendo con el contraste, es de notar el trabajo realizado por Zazil Alaíde Collins, quien ha apuntado algunas ideas sobre la video-poesía y el cine de poesía en España, rescatando algunas cintas cinematográficas que están en estos terrenos. Entre ellas, por ejemplo, considera las obras *Cristo y tres tiros* (1993) de Jacobo Sucari, *Joe Luis* (1987) y *Poesía urbana de la Barcelona dels anys '50* (1983) de Julián Álvarez, *Saba-Sanyo-Casio* (1991) Xavier Sabater, *lecturaes de Cirlot* (1998) Eugeni Bonet, por destacar algunas de las más interesantes. En esta misma línea de rescate, es meritorio el trabajo del *Habitual video team*, compuesto por la dupla entre Lis Costa y Josep M. Jordana, quienes han realizado un trabajo de rescate y exhibición de un inestimable valor.

En este caso, y avistando las fechas de algunas de las producciones realizadas en Cataluña como en el resto de España, es posible apreciar que la producción video-poética es mucho más masiva y anticipada que en Chile. En efecto, de un somero análisis sobre algunas de las obras desarrolladas en estos vértices, apreciamos que cuantitativamente el porcentaje de video-poemas es mucho mayor, y que a la vez, estos se han producido desde hace varios años atrás, a diferencia de las video-poéticas chilenas que han tenido su apogeo durante los últimos tiempos.

A esta diferencia, debemos agregar como contraparte, que el documental se ha erigido como uno de los formatos predilectos para la elaboración audiovisual basada en poetas y poemas. En efecto, en Chile se puede apreciar una marcada dominancia de este formato, en desmedro de otros, como la ficción o la video-poesía.

Este hecho resulta curioso, pues deja entrever que el documental ha constituido el modelo clásico para acercarse hacia las figuras literarias en el país. El predominio de la tercera persona, la visión objetiva y el interés de dejar un testimonio tanto de la vida como de la

creatividad de los escritores, han terminado por catapultar este formato como uno de los más recurrentes entre la poesía y el audiovisual.

No obstante, con el tiempo se han ido integrando otros formatos que van equiparando la producción. Uno de ellos es la ficción, que como vimos, cada vez se interesa más en los poetas, ahondando desde una perspectiva híbrida entre la realidad y la imaginación. Su producción a diferencia del documental, plantea vías más libres de acercarnos a los autores y sus obras, recreando aspectos vitales, episodios históricos, etapas creativas, entre otros aspectos.

En cuanto al video-poema, como ya se comentó, su formato continúa siendo escazamente practicado. A la fecha sólo existen algunos videos dispersos que dan cuenta de su presencia, sin embargo, tanto a nivel teórico, como también desde las instancias promotoras y de difusión, persevera una escasez que no ha sido compensada. Si en Cataluña estas creaciones ya cuentan con varios años de ejecución y poseen una conceptualización más menos delimitada, en Chile aun existe un vacío respecto aquellas, lo que limita su desarrollo, su valoración, su exhibición pública y su integración dentro del panorama de las artes y la literatura contemporánea.

En terminos generales, a diferencia de la tradición audiovisual chilena, la catalana posee obras de diversos formatos producidos en diferentes épocas. Como hemos señalado, el video-poema se comenzó a propagar muy tempranamente, al igual que las películas sobre poetas. En el caso de Chile, parece haber una progresión gradual de formatos, donde primó en una primera época el documental, para luego dar paso a la ficción biográfica y hoy atreverse hacia el video y sus posibilidades más experimentales en contacto con la poesía.

Será materia para un estudio posterior indagar en la poesía y los poetas del cine europeo, y con ello, abrir una perspectiva global sobre el cine y la poesía. En efecto, existen variados filmes que aun en su dispersión, se encuentran bajo la unicidad de este particular cruce con el lenguaje poético y las figuras relevantes de la tradición de cada lugar. Películas como *Poesía del mare* (1906) de Giovanni Vitrotti en Italia, *Peters pens poetry* (1913) de Bert Haldane y *the poets windfall* (1918) Henry Edwards en Reino Unido, u otras como *The*

*song of the shirt* (1908) y *Pippa Passes* (1909) de D.W. Griffith, requieren de nuevas iluminaciones para comprender aquellos primeros cruces a comienzos del siglo XX.

Del mismo modo, observar en las producciones contemporáneas la intersección del poema con el audiovisual se vuelve necesario para entender el lugar de la poesía y las imagen del poeta que estas obras instauran y comunican. Películas como *La idea de un lago* (2016) de Milagros Mumenthaler, *El cosmonauta* (2013) de Nicolas Alcalá, *Goethe!* (2010) de Philipp Stölzl o *Poetry* (2010) de Lee Changdong, serían indispensables para arrojar algunas ideas sobre cómo se trabajan a nivel creativo estas relaciones entre lo poético y la imagen en movimiento.

También sería interesante volver a mirar películas tal vez de carácter más comercial, pero que de igual modo incorporan poemas en sus tramas, como ocurre en el caso de *La vida de los otros* (2006) de Florian Henckel von Donnersmarck, donde se avista un poema de Bertolt Brecht; *Rouge* (1994) de Krzysztof Kieślowski, con escrituras de Szymborska; *Patch Adams* (1998) de Tom Shadyac, donde se presentan los versos de Pablo Neruda y *Pequeños milagros* de Eliseo Subiela, donde son incorporados poemas del admirado Fernando Pessoa. Observar y evaluar el papel del poema en estas películas de carácter narrativo, nos llevará apreciar su valor en el relato, como también los métodos a los que recurren los cineastas para su incorporación y visualización en pantalla.

En otra dimensión igualmente relevante, es un desafío también para los estudios literarios del país, acercarse a la pedagogía, y construir en conjunto formas de desarrollar distintos valores y actitudes hacia la lectura y creación. Incorporar esta clase de archivos en la práctica pedagógica sería muy pertinente, pues, aunque de otro modo, nos acerca igualmente a la literatura y la cultura del país. Su visionado atrae públicos diversos, y permite un acercamiento hacia figuras literarias y sus obras de modo expedito, condensando información, experiencias y comentarios de modo ameno y de rápida comprensión.



- Balance del estudio:

La elaboración de esta tesis ha seguido ribetes propios, que ni el mismo autor sospechaba. La forma que han ido adoptando estos escritos, a veces más cercanos al comentario, a la reseña o al análisis textual cuando nos acercamos a las películas, dejan entrever la complejidad misma que nos supuso ingresar en tales trabajos, así como también agruparlos, definirlos y avistar su valor en el campo literario.

Su ubicación en los bordes de dos áreas profusamente creativas e innovadoras, como son el cine y la poesía, nos acercó a obras que de algún modo resultaba complejo abordarlas, siendo difícil en un primer momento vislumbrar un camino claro para su indagación. Sin embargo, el interés que primó desde un comienzo, fue el de apreciar algunas prácticas de la poesía en nuestra época, a través de obras que parecían no contar con una adecuada recepción. El acercamiento hacia ellas, nos condujo a ver un panorama más complejo, que si bien esta investigación ayuda en parte a dilucidar, sigue a diario renovando sus formas y proponiendo modelos que obligan a replantear nuestras incursiones.

Uno de los resultados parciales que este estudio deja en evidencia, es la presencia de al menos tres espacios donde se pueden estudiar más a fondo los contactos entre la poesía y las imágenes en movimiento. Estas tres categorías - documental de poeta, ficciones sobre poetas/poéticas y video-poemas- que intentamos perfilar y ahondar por medio de los ejemplos citados, nos reveló una forma particular de llevar el universo literario a la pantalla, a la vez que nos sumergió en un masivo archivo de creaciones.

Estas tres vías y su conceptualización esbozada en estas páginas, si bien no resultan del todo abarcadoras, dejando zonas aun por observar con mayor detención, pueden servir desde ya para tener un primer acceso, facilitando el ingreso en un primer momento hacia este tipo de manifestaciones.

No obstante, debemos sincerar que en muchos casos nuestras tentativas de aproximación no fueron lo suficientemente desarrolladas, dada la escasez de materiales bibliográficos

como también debido a la dificultad misma de pensar y verbalizar la experiencia que ofrecen estas obras en la pantalla. De ahí que se aprecie un desarrollo más exhaustivo frente algunas obras, mientras en otras no se logra realizar un apronte completo, dejando muchas aristas abiertas para futuros estudios.

Respecto al repertorio de trabajos compilados, es de notar que no existen a la fecha archivos de esta categoría, por lo que su eventual construcción pondría al país a la vanguardia en el rescate y valoración de estas obras. Consideramos que este es un primer paso para ver estas prácticas digitales en relieve, pero su estudio debe profundizarse y adentrarse en las relaciones con el panorama literario predominante en el país, integrándose y no quedando en un espacio marginal como hasta ahora ha ocurrido.

Respecto a la línea de trabajo seguida, es relevante señalar que constituye uno de las áreas más productivas de la literatura comparada, pues la relación con otras artes no sólo nos acerca a las obras literarias, sino también, como en este caso, a un mundo de imágenes que ha ido expandiendo lo que entendemos por poesía, repensando su campo de operación, sus métodos y su relación con el eventual lector/ espectador.

Sería necesario insistir en esta vía de trabajo, tanto desde la literatura y su ingreso en los formatos audiovisuales, como también desde estos formatos visuales hacia la literatura, pues hasta ahora siguen siendo escasas las investigaciones, y valdría la pena tener una concepción más completa de las transferencias, préstamos y herencias entre un campo creativo y otro, a fin de comprender los giros e innovaciones que vienen aconteciendo desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días.

De igual modo, resulta interesante evaluar qué programas de estudio en la actualidad insisten en estas prácticas. Pese a la nutrida oferta académica para estudios de literatura en el país, no se han apreciado líneas de profundización en estos aspectos, como tampoco una apertura a vincular más estrechamente las películas de poetas y los filmes de poesía con la tradición literaria. Salvo unos cuantos intentos, y un grupo reducido de investigadores que viene insistiendo en esta mirada intermedial y multidisciplinar de analizar el campo

literario y sus diferentes producciones, estos espacios siguen buscando miradas que los valoren y estimen su importancia entre las creaciones culturales de hoy en día.

Podríamos seguir insistiendo en distintos aspectos que van surgiendo al pensar en estos videos y películas, al apreciar la distancia que aun las separa de otras expresiones. Sin embargo, estas preguntas y observaciones quedarán para una nueva oportunidad, donde con renovadas energías se pueda contornear este archivo de obras, y su relación tanto con el campo literario local, como con obras y tradiciones poético-fílmicas de otros territorios.

Dejamos la puerta abierta para que desde esta agrupación y examen de creaciones audiovisuales, surjan nuevos ojos que las interroguen, ofreciendo una perspectiva que ahonde tanto en las dinámicas internas de estas producciones como en sus relaciones externas, vinculadas al campo cultural. Dada la relativa novedad de tales proyectos, su ubicación así como también su valoración no están del todo claros, pero con el devenir de los años, sus manifestaciones serán indagadas en diferentes perspectivas que de seguro sabrán relevar las potencialidades que adquiere la poesía al interior de los formatos audiovisuales como en otras artes.

ALBERA, F. (2009). *LA VANGUARDIA EN EL CINE*. (TRAD. HEBER CARDOSO) BUENOS. AIRES, ARGENTINA, ED. MANANTIAL.

\_\_\_\_\_. (COMP.) (1998). *LOS FORMALISTAS RUSOS Y EL CINE. LA POETICA DEL FILME*. BARCELONA, ESPAÑA. ED PAIDOS IBERICA.

SITNEY, A. P. (2015). *THE CINEMA OF POETRY*. OXFORD, INGLATERRA, OXFORD UNIVERSITY PRESS.

ANSÓN.A. (1994). *EL ISTMO DE LAS LUCES*. MADRID, ESPAÑA. ED. CATEDRA

\_\_\_\_\_. (2011). “EL FRACASO DEL CINE. EL CINE POÉTICO O LAS EXPECTATIVAS FRUSTRADAS DEL SÉPTIMO ARTE.”. REVISTA *OBSERVAR* VOL. 5, 117-131.

[ONLINE] <http://www.raco.cat/index.php/Observar/article/download/247664/331623>

Fecha de acceso: 31 NOV. 2016

AUMONT. J. (2004). *LAS TEORIAS DE LOS CINEASTAS. LA CONCEPCIÓN DEL CINE DE LOS GRANDES DIRECTORES*. BARCELONA, ESPAÑA. PAIDOS COMUNICACIÓN.

\_\_\_\_\_. (2016). *LIMITES DE LA FICCION. CONSIDERACIONES ACTUALES SOBRE EL ESTADO DEL CINE*. (TRAD. MARIEL MANRIQUE Y HERNÁN MARTURE). BUENOS AIRES, ARGENTINA., SHANGRILA ED.

\_\_\_\_\_ Y MARIE, M. (2006). DICCIONARIO TEÓRICO Y CRÍTICO DEL CINE. BUENOS AIRES, ARGENTINA: LA MARCA ED.

AUROUET C. (2014). LE CINÉMA DES POÈTES. DE LA CRITIQUE AU CINÉ-TEXTE. LORMONT, FRANCIA: EDITIONS LE BORD DE L'EAU.

AUSTIN, J. (1990). *CÓMO HACER COSAS CON PALABRAS*. BARCELONA, ESPAÑA: PAIDOS.

BAETENS, J. (2008). "POESÍA ELECTRÓNICA: ENTRE LA IMAGEN Y LA PERFORMANCE. UN ANÁLISIS CULTURAL". EN V. TORTOSA (COORD.) *ESCRITURAS DIGITALES. TECNOLOGÍAS DE LA CREACIÓN EN LA ERA VIRTUAL*. ALICANTE, ESPAÑA: ED. UNIVERSIDAD DE ALICANTE .

BERGER, J. (1980). *MIRAR*. BARCELONA, ESPAÑA: ED. GUSTAVO GIL.

BERTY V. Y CERISUELO M. (DIR) (2012). *QUAND DES ÉCRIVAINS FONT DU CINÉMA. INSTANTANÉS CRITIQUES*. FRANCIA: ARCHIVES KARÉLINE.

BELLOUR R. (2009). *ENTRE IMAGENES. FOTO, CINE Y VIDEO*. (TRAD. ADRANA VETTIER). BUENOS AIRES, ARGENTINA: ED. COLIHUE.

BIKANDO-MEJIAS, A. (1997). *GALAXIA TEXTUAL: CINE Y LITERATURA: TRISTANA, FALGOS Y BUÑUEL*. MADRID, ESPAÑA: ED. PLIEGOS.

BONGERS. W. (ED) (2012). *PRISMAS DEL CINE LATINOAMERICANO*. SANTIAGO, CHILE: ED. CUARTO PROPIO.

BOLLIG, B. Y WOOD, D. M. J. (2014). "FILM-POETRY/POETRY-FILM IN LATIN AMERICA. THEORIES AND PRACTICES: AN INTRODUCTION" EN *STUDIES IN*

*SPANISH & LATIN AMERICAN CINEMAS*, VOLUMEN 11, Nº 2.

BORGES, J.L. (2002). *SIETE NOCHES*. MADRID, ESPAÑA: ALIANZA ED.

BORRAS CASTANYER, L. (ED.) (2005). *TEXTUALIDADES ELECTRÓNICAS. NUEVOS ESCENARIOS PARA LA LITERATURA*. BARCELONA, ESPAÑA: ED. UOC.

\_\_\_\_\_. (2012).“LA LITERATURA DIGITAL BAJO EL ESTIGMA DE LA COMPARACIÓN” / EDICIÓN DIGITAL A PARTIR DE RAFAEL ALEMANY FERRER, FRANCISCO CHICO RICO (EDS.), *XVIII SIMPOSIO DE LA SELGYC (ALICANTE 9-11 DE SEPTIEMBRE 2010) CIBERLITERATURA Y COMPARATISMO*, ALICANTE.

[ONLINE] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbg4f2> Fecha de acceso: 11 DIC. 2016

BRUN P. (2003). *POETIQUE(S) DU CINEMA*. PARÍS, FRANCIA: ED. L'HARMATTAN.

CATALÁ J. (ED). (2014). *EL CINE DE PENSAMIENTO: FORMAS DE LA IMAGINACIÓN TECNO-ESTÉTICA* . VALENCIA, ESPAÑA: ED UNIVERSITAT DE VALENCIA. SERVEI DE PUBLICACIONS.

CIRLOT, J.E. (1992). *DICCIONARIO DE SIMBOLOS*. BARCELONA, ESPAÑA: ED. LABOR.

CORRIGAN T. (2012). *FILM AND LITTERATURE AN INTRODUCTION AND READER..* ABINGDON, INGLATERRA: ROUTLEDGE ED.

CORRO PENJEAN, P. (2012). *RETÓRICAS DEL CINE CHILENO.ENSAYOS CON EL REALISMO*. SANTIAGO, CHILE: CUARTO PROPIO ED.

COSTA, L. (2016). "POESIA VISUAL CINÉTICA EN CATALUÑA". EN: MÉNDEZ, CARLES & FIGUERAS, EVA (CORDS.) *LECTURAS LIMINALES. POESÍA DESDE EL PENSAMIENTO VISUAL*. CIUDAD JUÁREZ: PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ, UNIVERSITAT DE BARCELONA.

CLÉDER J. (2012). *ENTRE LITTÉRTURE ET CINÉMA. LES AFFINITÉS ÉLECTIVES. ÉCHANGES, CONVERSIONS, HYBRIDATIONS*. PARIS, FRANCIA: ARMAN COLIN.

CANO JÁUREGI, H. (2010). *OJO Y MEDIO. CINE, LITERATURA, TV Y OTRAS ARTES FUNERARIAS*. GUIPÚZCOA, ESPAÑA: ED. MEETOK.

CHATEAU D. (2010). *ESTÉTICA DEL CINE*. BUENOS AIRES, ARGENTINA: LA MARCA ED.

DIDI HUBERMAN. G. (2010). *REMONTAJES DEL TIEMPO PADECIDO. EL OJO DE LA HISTORIA 2*. (TRAD. MARINA CALIFANO). BUENOS AIRES, ARGENTINA: ED. BIBLIOS.

EAGLETON, T. (2010). *COMO LEER UN POEMA* (TRAD. MARIO JURADO). MADRID, ESPAÑA: AKAL.

FALCO, F. (2008). "POESÍA Y CINE EXPERIMENTAL. TENSIONES Y RELACIONES EN LA CONFORMACIÓN DE UN LENGUAJE" EN LA FERLA, J. *LAS PRÁCTICAS MEDIÁTICAS PREDIGITALES Y POST ANALÓGICAS*. BUENOS AIRES, ARGENTINA: NUEVA LIBRERIA 2008.

GIMFERRER, P. (1985). *CINE Y LITERATURA*. BARCELONA, ESPAÑA: SEIX BARRAL.

GIL GONZÁLEZ, A. J. (2012). *+NARRATIVA(S). INTERMEDIACIONES NOVELA, CINE, CÓMIC Y VIDEOJUEGOS EN EL ÁMBITO HISPÁNICO*. SALAMANCA, ESPAÑA: EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

KRACAUER. S. (1998). *TEORIA DEL CINE. LA REDENCION DE LA REALIDAD FISICA*. (TRAD. JORGE HOMERO) BARCELONA, ESPAÑA: PAIDÓS IBERICA.

KONIGSBERG, I. (1993). *THE COMPLETE FILM DICTIONARY*. LONDRES, INGLATERRA: EDITORIAL BLOOMSBURY PUBLISHING PLC.

KONYVES. T. (2011). VIDEOPOETRY, AN MANIFIEST

[ONLINE] [HTTPS://ISSUU.COM/TOMKONYVES/DOCS/MANIFESTO\\_PDF](https://issuu.com/tomkonyves/docs/manifiesto_pdf)

KUENZLI E. R. (ED.) (1987). *DADA AND SURREALIST FILM*. NEW YORK, U.S.A: WILLIS LOCKER & OWENS PUB ED.

LA FERLA, J. Y REYNAL, S. (2012). *TERRITORIOS AUDIOVISUALES: CINE, VÍDEO, TELEVISIÓN, DOCUMENTAL, INSTALACIÓN, NUEVAS TECNOLOGÍAS, PAISAJES MEDIÁTICOS*. BUENOS AIRES, ARGENTINA: LIBRARIA EDICIONES

LA FERLA, J. (COMP.). (2008). *ARTES Y MEDIOS AUDIOVISUALES : UN ESTADO DE SITUACIÓN II: LAS PRÁCTICAS MEDIÁTICAS PRE DIGITALES Y POST ANALÓGICAS*. BUENOS AIRES, ARGENTINA: NUEVA LIBRERÍA.

\_\_\_\_\_. (2010). "MEMORIAS AUDIOVISUALES POSANALÓGICAS Y PREDIGITALES. POR UNA PRAXIS DE ARCHIVOS EN AMÉRICA LATINA". EN *REV. SECUENCIAS. REVISTA DE HISTORIA DEL CINE*, N<sup>o</sup> 33

LIPOVETSKY, G. Y SERROY. (2009). *LA PANTALLA GLOBAL CULTURA MEDIÁTICA Y CINE EN LA ERA HIPERMODERNA*. (TRAD. ANTONIO PROMETEO MOYA) BARCELONA, ESPAÑA: ED. ANAGRAMA. COLECCIÓN ARGUMENTOS.



ROLOFF. V. (2005). “TEATRALIDAD Y DESEO VISUAL. FORMAS LÚDICAS E INTERMEDIALES EN EL SURREALISMO ESPAÑOL”. EN MECHTHILD ALBERT (ED) *VANGUARDIA ESPAÑOLA E INTEMEDIALIDAD. ARTES ESCÉNICAS, CINE Y RADIO*. MADRID, ESPAÑA. ED. IBEROAMERICANA- VERVUERT.

MACHADO A. (2015). *PRE CINE Y POST CINE. EN DIÁLOGO CON LOS NUEVOS MEDIOS DIGITALES*. BUENOS AIRES, ARGENTINA: LA MARCA ED.

MANZANO ESPINOZA, C. (2008). *LA ADAPTACIÓN COMO METAMORFOSIS. TRANSFERENCIAS ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA*. MADRID, ESPAÑA: ED. FRAGUA.

MARTÍNEZ ABADÍA, J. (1999). *INTRODUCCIÓN A LAS TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES: TELEVISIÓN, VIDEO, RADIO*. BARCELONA, ESPAÑA: PAIDOS IBERICA ED.

MECHTHILD A. (ED). *VANGUARDIA ESPAÑOLA E INTEMEDIALIDAD. ARTES ESCÉNICAS, CINE Y RADIO*. MADRID, ESPAÑA: IBEROAMERICANA- VERVUERT ED.

MELOT. M. ( 2010). *BREVE HISTORIA DE LA IMAGEN*. (TRAD. MARÍA CONDOR) MADRID, ESPAÑA: ED. SIRUELA. BIBLIOTECA AZUL, SERIE MINIMA.

MELO E CASTRO, E.M. (1996) “VIDEOPOETRY.” EN *VISIBLE LANGUAGE VOL. 30.2* 138-149 PP. CINCINATTI, USA.

MIRZOEFF N. (2016). *COMO VER EL MUNDO: UNA NUEVA INTRODUCCION A LA CULTURA VISUAL*. MADRID, ESPAÑA: ED. PAIDOS IBERICA.

MONEGAL, A. (1996). "LA IMAGEN FUGAZ: EL RASTRO DE LA VISUALIDAD EN LA ESCRITURA", EN *MOENIA. REVISTA LUCENSE DE LINGÜÍSTICA E LITERATURA*. VOL. 2, PP. 309-326 [ON LINE] [HTTP://HDL.HANDLE.NET/10347/5956](http://hdl.handle.net/10347/5956)

NACACHE. J. Y BOURGET, J. L. (2012). *CINÉMATISMES: LA LITTÉRATURE AU PRISME DU CINÉMA*. BERNA, SUIZA: PETER LANG ED.

NANCLARES, G.(2010). *LA CÁMARA Y EL CÁLAMO. ANSIEDADES CINEMATOGRÁFICAS EN LA NARRATIVA HISPÁNICA DE VANGUARDIA*. MADRID, ESPAÑA: IBEROAMERICANA VERVUERT. LA CASA DE LA RIQUEZA.

NEIRA PIÑERO, M.R (2015) "LA POESÍA DEL CINE Y EL APRENDIZAJE DE LAS FORMAS POÉTICAS". EN SARA BOUSOÑO GONZÁLEZ, PILAR COUTO CANTERO, RAFAEL NÚÑEZ RAMOS Y JOSÉ MARÍA PAZ GAGO (EDS. *LA PANTALLA FICTICIA. LITERATURA Y TECNOLOGÍAS DE LA COMUNICACIÓN*. MADRID, ESPAÑA: SIAL-PIGMAIION.

NIN, . (1963). "POETICS OF THE FILM". EN *FILM CULTURE*, Nº 31, VERANO. PP. 12-14.

NÚÑEZ RAMOS, R. (2015). "LAS IDENTIDAD DE LA LITERATURA Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS". EN SARA BOUSOÑO GONZÁLEZ, PILAR COUTO CANTERO, RAFAEL NÚÑEZ RAMOS Y JOSÉ MARÍA PAZ GAGO (EDS.) *LA PANTALLA FICTICIA. LITERATURA Y TECNOLOGÍAS DE LA COMUNICACIÓN*. MADRID, ESPAÑA: SIAL-PIGMAIION.

OHLAGARAY N. (2014). *SOBRE VIDEO & ARTES MEDIALES*. SANTIAGO, CHILE: METALES PESADOS. ED.

PANIZZA T. (2012). “SOLO HAY COMPAÑEROS DE JUEGO. PROCEDIMIENTOS CINÉTICO-LÍRICOS EN LA CREACIÓN DE NOSTALGIAS DEL FAR WEST: UN VIDEO CON JORGE TEILLIER” EN BONGERS. WOLFGANG (ED) *PRISMAS DEL CINE LATINOAMERICANO*. SANTIAGO, CHILE: ED. CUARTO PROPIO.

PARRA RAMOS. J. (ED) (2003) LITERATURA Y CINE. EN ACTAS DEL CONGRESO. ED. FUNDACIÓN CABALLERO BONALD.

[ON LINE] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8s6p3> Fecha de acceso: 18 JUN. 2016

PEREZ BOWIE. J. A. (2008). *LEER EL CINE. LA TEORÍA LITERARIA EN LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA*. SALAMANCA, ESPAÑA: ED. UNIV. DE SALAMANCA.

PEÑA ARDID, C. (CORD.) (1999). *ENCUENTROS SOBRE CINE Y LITERATURA*. TERUEL, ESPAÑA: INST. ESTUDIOS TUROLENSES, CAJA DE AHORROS DE LA INMACULADA.

\_\_\_\_\_ (1992). *LITERATURA Y CINE, UNA APROXIMACION COMPARATIVA*. MADRID, ESPAÑA: ED. CATEDRA.

PEREZ VILLAREAL. L. (2000). *CINE Y LITERATURA. ENTRE LA REALIDAD Y LA IMAGINACIÓN*. QUITO, ECUADOR: ED. ABYA YALA.

[ONLINE] [https://books.google.es/books/about/Cine\\_y\\_literatura.html?id=U-YaAQAAIAAJ](https://books.google.es/books/about/Cine_y_literatura.html?id=U-YaAQAAIAAJ) Fecha de acceso: 17 NOV. 2016

PERLOFF, M. (2011). “TOWARDS A CONCEPTUAL LYRIC” EN *JACKET2* , [ONLINE]. <https://jacket2.org/article/towards-conceptual-lyric>

PONT, JAUME Y SALA-VALLDAURA, JOSEP M. (2009). “JOSÉ CORREDOR-MATHEOS: DE LA POESÍA Y SUS REALIDADES”. EN *CAMPO DE AGRAMANTE: REVISTA DE LITERATURA*, NÚM. 11 (PRIMAVERA-VERANO). PP. 53-78. [ONLINE] ... FECHA DE ACCESO: 24 JUN. 2017

PUYAL, A. (2003). *CINEMA Y ARTE NUEVO.LA RECEPCIÓN FÍLMICA DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA*. MADRID, ESPAÑA: ED. BIBLIOTECA NUEVA.

QUINTANA, A. (2003) *FABULAS DE LO VISIBLE: EL CINE COMO CREADOR DE REALIDADES* .BARCELONA, ESPAÑA: ED. EL ACANTILADO.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). “LO”. EN DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (22.A ED.). RECUPERADO DE [HTTP://DLE.RAE.ES/?ID=NWNLPAN|NWNHOHQU|NWOFHZH](http://dle.rae.es/?ID=NWNLPAN|NWNHOHQU|NWOFHZH)

RANCIÈRE J. (2012). *LAS DISTANCIAS DEL CINE*. (TRAD. JAVIER BASSAS). PONTEVEDRA, ESPAÑA: ED. ELLAGO ENSAYO.

SANTA-CRUZ, J.M. (2013). *IMAGEN-SINTÉTICA: ESTUDIOS DE CINE CONTEMPORÁNEO (2)*. SANTIAGO, CHILE: METALES PESADOS EDICIONES.

SHKLOVSKI, V. (1971). *CINE Y LENGUAJE*. ( TRAD. JOAQUÍN JORDÁ) BARCELONA, ESPAÑA: ED. ANAGRAMA.

SINYARD, N. (1986). *FILMING LITTERATURE. THE ART OF SCREEN ADAPTATION*. AUSTRALIA: CROM HELM LTD. ED.

SORLIN, P. (2010). *ESTÉTICAS DEL AUDIOVISUAL*. BUENOS AIRES, ARGENTINA: LA MARCA EDITORIA, 288 PP.

SPERANZA, R.S. (2002). *VERSES IN THE CELLULOID: POETRY IN FILM FROM 1910-2002 WITH SPECIAL ATTENTION TO THE DEVELOPMENT OF THE FILM-POEM*.(TESIS DOCTORAL). UNIVERSITY DE SHEFFIELD. INGLATERRA.

STANGE MARCUS, H.; SALINAS MUÑOZ, C. (ED). (2013). *LA BUTACA DE LOS COMUNES: LA CRITICA DE CINE Y LOS IMAGINARIOS DE LA MODERNIZACIÓN EN CHILE*. SANTIAGO, CHILE: ED. CUARTO PROPIO.

SZYMBORSKA. W. (1996). DISCURSO DE RECEPCIÓN DEL PREMIO NOBEL DE LITERATURA. (TRAD. KRYSZYNA LIBURA Y ARTURO VIVEROS) [ONLINE] [http://litorale.com.mx/litorale/edicion5/PDF/18\\_El%20poeta%20y%20el%20mundo.pdf](http://litorale.com.mx/litorale/edicion5/PDF/18_El%20poeta%20y%20el%20mundo.pdf)

Fecha de acceso: 29 jul. 2017

TAYLOR, D. Y FUENTES, M. (2011). *ESTUDIOS AVANZADOS DE PERFORMANCE*. (TRAD. R. RUBIO, A BITIO, M. A.CANCINO Y S. PELÁEZ. MEXICO: FCE.

VEGA, A. (2006). *ITINERARIO DEL CINE DOCUMENTAL CHILENO 1900-1990*. SANTIAGO, CHILE. UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO ED.

VEGA, A. (1979). *REVISIÓN DEL CINE CHILENO*. SANTIAGO, CHILE: EDIT. ACONCAGUA.

[ON LINE ] <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-129059.html> Fecha de acceso: 21 SEPT. 2016

VILLARROEL, M. (COORD.) (2014). *TRAVESÍAS POR EL CINE CHILENO Y LATINOAMERICANO*. SANTIAGO, CHILE: ED. LOM.

VILLANUEVA D. (2015). *IMAGENES DE LA CIUDAD. POESÍA Y CINE, DE WHITMAN A LORCA*. MADRID, ESPAÑA: ED. CATEDRA.

MARTINEAU, M. (2015). CINÉMACTION, L'ÉCRAN POÉTIQUE. REVISTA TRIMESTRAL. DIRIGE PAR MARION PORSON-DECHONNE. PARÍS, FRANCIA: ED. CHARLES CORLET

## BIBLIOGRAFÍA PARTICULAR SOBRE LOS FILMES ANALIZADOS:

### DOCUMENTALES:

+ CACHUREO (CAHN, 1977)

HORTA, L. (2011). “ARTEFACTOS CONVENCIONALES: LA IMAGEN DE NICANOR PARRA EN EL CINE CHILENO”. EN *R7A. REVISTA SÉPTIMO ARTE*.

[ONLINE] [HTTP://WWW.R7A.CL/ARTICLE/ARTEFACTOS-CONVENCIONALES-LA-IMAGEN-DE-NICANOR-PARRA-EN-EL-CINE-CHILENO/](http://www.r7a.cl/article/artefactos-convencionales-la-imagen-de-nicanor-parra-en-el-cine-chileno/) FECHA DE ACCESO: 8 SEPT. 2016

+ TOPOLOGÍA DE UN POBRE TOPO ( DINAMARCA, 2000)

BISAMA, Á. (2001). “POR LA ACTITUD, 2000 PESOS. YOLANDA MONTECINOS ¿CUÁNTO VALE EL SHOW?” EN *REVISTA LA CALABAZA DEL DIABLO* N° 10.

[ONLINE] [HTTP://WWW.LETRAS.MYSITE.COM/LIRA240102.HTM](http://www.letras.mysite.com/lira240102.htm) FECHA DE ACCESO: 5 JUN. 2016

+ LA COLORINA (GUZZONI Y GIESEN, 2008 )

MAY. C. (2008). “ESTRENAN “LA COLORINA”, DOCUMENTAL SOBRE STELLA DÍAZ VARÍN. LA VIDA DE UNA POETA ESCANDALOSA” EN DIARIO *THE CLINIC*

[ONLINE] [HTTP://THECLINICSEMANAL.BLOGSPOT.COM.ES/2008/08/ESTRENAN-LA-COLORINA-DOCUMENTAL-SOBRE.HTML](http://theclinicsemanal.blogspot.com.es/2008/08/estrenan-la-colorina-documental-sobre.html) FECHA DE ACCESO: 27 AG. 2016

BAHAMONDES, P. (13/06/2016). “BOCANADAS DE UN MITO LLAMADO STELLA”. EN DIARIO *LA TERCERA*. [ONLINE] [HTTP://WWW.LATERCERA.COM/NOTICIA/BOCANADAS-DE-UN-MITO-LLAMADO-STELLA](http://www.latercera.com/noticia/bocanadas-de-un-mito-llamado-stella)

LETELIER, J. (13/08/2008). “STELLA DÍAZ, LA POETA MALDITA DE LA LITERATURA CHILENA, REVIVE EN DOCUMENTAL” EN DIARIO *LA TERCERA*.  
[ONLINE] [HTTP://WWW.LATERCERA.COM/NOTICIA/STELLA-DIAZ-LA-POETA-MALDITA-DE-LA-LITERATURA-CHILENA-REVIVE-EN-DOCUMENTAL/](http://www.latercera.com/noticia/stella-diaz-la-poeta-maldita-de-la-literatura-chilena-revive-en-documental/) FECHA DE ACCESO: 15 JUN. 2015

+ SEÑALES DE RUTA (DIAZ, 2010)

POBLETE, F. (2011) “JUAN LUIS MARTÍNEZ, VISTO POR TEVO DÍAZ.” ORIGINALMENTE PUBLICADO EN LA *REVISTA LLAVE DE SOL* N°2. REVISTA DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICO FEDERICO SANTA MARÍA; APARECIDA EN JUNIO DE 2011.

[ONLINE] [HTTP://LETRAS.MYSITE.COM/FPOB150714.HTML](http://letras.mysite.com/fpob150714.html) FECHA DE ACCESO: 27 OCT. 2016

MARTINEZ, J.L (1977). LA NUEVA NOVELA. SANTIAGO, CHILE: ED. ARCHIVO

+VENENO DE ESCORPIÓN AZUL ( ALBERT. ET AL. , 2013)

ROCA LEIVA, M. (2010). “HIBRIDACIÓN GENÉRICA EN GONZALO MILLÁN: LECTURA DEL DIARIO ÍNTIMO VENENO DE ESCORPIÓN AZUL”. EN *ACTA LITERARIA*, (40), 147-155.

[ONLINE] [HTTPS://DX.DOI.ORG/10.4067/S0717-68482010000100009](https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482010000100009) FECHA DE ACCESO: 13 JUL. 2016

+ REFLEJOS ELEMENTALES (MORENO, 2008)

MIRANDA H, P. ( 2009). “QUINCE AUTOCOMENTARIOS DE DAVID ROSENMANN-TAUB: FIN AL HERMETISMO” EN *REVISTA CHILENA D LITERATURA* .Nº.74. PP.267-270. DISPONIBLE [ONLINE] <[HTTP://WWW.SCIELO.CL/SCIELO.PHPSCRIPT=SCI\\_ARTTEXT&PID=S0718-22952009000100014&LNG=ES&NRM=ISO](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952009000100014&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0718-2295. FECHA DE ACCESO: 18 JUL. 2016

NÓMEZ. N. (2006). PRESENTACIÓN DE «POESIECTOMÍA», CON OCASIÓN DEL HOMENAJE A DAVID ROSENMANN-TAUB. ALICANTE : BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES.

[ONLINE] [HTTP://WWW.CERVANTESVIRTUAL.COM/ND/ARK:/59851/BMC8D091](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/BMC8D091)

FECHA DE ACCESO: 31 SEPT. 2015

CUSSEN, F. (2010). “JUEGOS METAFÍSICOS EN LA POESÍA DE DAVID Y MAURICIO ROSENMANN-TAUB” EN *ANALES DE LITERATURA CHILENA* Nº 14.

[ONLINE] [HTTP://ANALESLITERATURACHILENA.LETRAS.UC.CL/IMAGES/N14/A14-A-08.PDF](http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/n14/a14-a-08.pdf) FECHA DE ACCESO: 22 JUN. 2015

URIBE ARCE, A. (1998). “EL MAYOR POETA” EN *EL MERCURIO*, (SEPTIEMBRE 1998), SANTIAGO DE CHILE. [ONLINE] [HTTP://WWW.ROSENMANN-TAUB.UCHILE.CL/ESTUDIOS/ARMANDO-URIBE](http://www.rosenmann-taub.uchile.cl/estudios/armando-uribe) FECHA DE ACCESO: 21 JUN. 2016



+ PRE-APOCALIPSIS (GONÇALVES, 2009)

“EXPONEN PRE-APOCALIPSIS EN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO” (18/12/2009). DIARIO *LA TERCERA*

[HTTP://WWW.LATERCERA.COM/NOTICIA/EXPONEN-PRE-APOCALIPSIS-EN-MUSEO-DE-ARTE-CONTEMPORANEO/](http://www.latercera.com/noticia/exponen-pre-apocalipsis-en-museo-de-arte-contemporaneo/) FECHA DE ACCESO: 23 MAYO 2017.

LÓPEZ, L. (2010). “PRE-APOCALIPSIS. ESTRENO DEL MEDIOMETRAJE DE RODRIGO GONÇALVES, CON MÚSICA ORIGINAL DE CRISTIAN LÓPEZ” EN *REVISTA MUSICAL CHILENA*, Nº 64, 155.

[ONLINE] [HTTPS://DX.DOI.ORG/10.4067/S0716-27902010000100015](https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902010000100015) FECHA DE ACCESO: 31 JUN. 2015

+ VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS (WOOD 2011)

VILCHES, P. (2013). “VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS DE ANDRÉS WOOD: EL NAUFRAGIO DE LA CARPA DE LA REINA”. EN *REVISTA INTERNACIONAL D`HUMANISTATS*. 29 SET-DES 2013. CEMOROC-FEUSP/UAB

[ONLINE] [HTTP://WWW.HOTTOPOS.COM/RIH29/63-80VILCHES\\_REV-RT.PDF](http://www.hottopos.com/rih29/63-80vilches_rev-rt.pdf)

OPORTO VALENCIA, L. (2012) “EL OJO MUERTO DE VIOLETA: EL GAVILÁN EN “VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS DE ANDRÉS WOOD” EN *NEUMA: REVISTA DE MÚSICA Y DOCENCIA MUSICAL*, UNIVERSIDAD DE TALCA , AÑO 5, VOL. 1, PÁGS. 88-120

[ONLINE] [HTTP://MUSICA.UTALCA.CL/DOCS/NEUMA/2012-1/NEUMA\\_5\\_88-121.PDF](http://musica.utalca.cl/docs/neuma/2012-1/neuma_5_88-121.pdf) FECHA DE ACCESO: 15 JUL. 2015

+ POESÍA SIN FIN ( LARRAÍN, 2016)

MOLDES, D. (2016). LA POESÍA SIN FIN JODOROWSKIANA.

[ONLINE] [HTTP://LACASAYELMUNDO.ES/WP-CONTENT/UPLOADS/2016/09/LA-POES%C3%ADA-SIN-FIN-POR-DIEGO-MOLDES.PDF](http://lacasayelmundo.es/wp-content/uploads/2016/09/LA-POES%C3%ADA-SIN-FIN-POR-DIEGO-MOLDES.PDF) FECHA DE ACCESO: 12 MARZO 2017

WARKEN, C. (8/1/2017). “SANTIAGO: POESÍA SIN FIN”. EN DIARIO *EMOL*

[ONLINE] [HTTP://WWW.ELMERCURIO.COM/BLOGS/2017/02/16/48879/SANTIAGO-POESIA-SIN-FIN.ASPX](http://www.elmercurio.com/blogs/2017/02/16/48879/santiago-poesia-sin-fin.aspx) FECHA DE ACCESO: 11 FEB. 2017

VICENTE, A. (18/5/2016). “JODOROWSKY: “EMBELLECER TU MEMORIA ES LA MEJOR CURACIÓN”. DIARIO *EL PAIS*.

[ONLINE] [HTTPS://ELPAIS.COM/CULTURA/2016/05/14/ACTUALIDAD/1463245705\\_047080.HTML](https://elpais.com/cultura/2016/05/14/actualidad/1463245705_047080.html) FECHA DE ACCESO: 24 AGOS. 2016

GONZÁLES, R. (20/12/2012) “ALEJANDRO JODOROWSKY: “SI LLEGO A LOS 100 AÑOS, PODRÉ HACER LOS FILMES QUE QUIERO”. *LA TERCERA*.

[ONLINE] [HTTP://CULTO.LATERCERA.COM/2016/12/20/ALEJANDRO-JODOROWSKY-CINEASTA-CHILENO-SI-LLEGO-A-LOS-100-ANOS-PODRE-HACER-LOS-FILMES-QUE-QUIERO/](http://culto.latercera.com/2016/12/20/ALEJANDRO-JODOROWSKY-CINEASTA-CHILENO-SI-LLEGO-A-LOS-100-ANOS-PODRE-HACER-LOS-FILMES-QUE-QUIERO/) FECHA DE ACCESO: 16 JUN. 2015

SALAS, C. (20/3/2015) “CIEN AÑOS NO SON NADA: NUESTRA TERCERA ENTREVISTA CON ALEJANDRO JODOROWSKY.”. EN REVISTA *VICE*.

[ONLINE] [HTTPS://WWW.VICE.COM/ES/ARTICLE/5G8GW5/ENTREVISTA-ALEJANDRO-JODOROWSKY-2015](https://www.vice.com/es/article/5g8gw5/entrevista-alejandro-jodorowsky-2015)

+ NERUDA 2016)

BETETA, J. J. (24/1/2017) “NERUDA”, DE PABLO LARRAÍN: UNA EXTRAORDINARIA PELÍCULA, EXIGENTE Y PROVOCADORA. *REVISTA CINENCUENTRO*

[ONLINE] [HTTP://WWW.CINENCUENTRO.COM/2017/01/24/NERUDA-DE-PABLO-LARRAIN-UNA-EXTRAORDINARIA-PELICULA-EXIGENTE-Y-PROVOCADORA/](http://www.cinencuentro.com/2017/01/24/neruda-de-pablo-larrain-una-extraordinaria-pelicula-exigente-y-provocadora/)  
FECHA DE ACCESO: 20 ABRIL 2017.

ERLIJ, E. (20/5/2016) “PABLO VERSUS NERUDA” EN REVISTA *QUÉ PASA*.

[ONLINE] [HTTP://WWW.QUEPASA.CL/ARTICULO/CULTURA/2016/05/PABLO-VERSUS-NERUDA.SHTML/](http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2016/05/pablo-versus-neruda.shtml) FECHA DE ACCESO: 21 JUL. 2016

DARGISMAY, MANOHLA. (19/6/2016) “WHY THE MOVIE ‘NERUDA’ IS AN ‘ANTI-BIO’” EN PERIÓDICO *THE NEW YORK TIMES*.

[ONLINE] [HTTPS://WWW.NYTIMES.COM/2016/05/19/MOVIES/CANNES-PABLO-LARRAIN-INTERVIEW-NERUDA.HTML](https://www.nytimes.com/2016/05/19/movies/cannes-pablo-larrain-interview-neruda.html)

SCHIDLOWSKY DAVID. ( 2008) *NERUDA Y SU TIEMPO. LAS FURIAS Y LAS PENAS*. VOL 2. 1950-1973. SANTIAGO, CHILE. RIL EDITORES. 768 PP.

VIDEPOEMAS:

+ OSCAR SAAVEDRA.

SANTIBAÑEZ RÓGER. (2008). *PARA ROMPER LA CAMISA DE FUERZA (TERRITORIAL) DE LA POESÍA. EN TORNO A "TECNOPACHA"* (ED. ZIGNOS, 2008)  
DE OSCAR SAAVEDRA VILLARROEL.

[ONLINE] [HTTP://LETRAS.MYSITE.COM/OSV291008.HTML](http://letras.mysite.com/osv291008.html) FECHA DE ACCESO:  
31 MAYO. 2015

RODRIGUEZ, AUGUSTO. (2009) *ENTREVISTA A OSCAR SAAVEDRA VILLARROEL*

[ONLINE] [HTTP://LETRAS.MYSITE.COM/AR260609.HTM](http://letras.mysite.com/ar260609.htm)

+ JUAN LUIS MARTÍNEZ.

SOUYRIS OPORTOT, L. (2010). "ESCRITURA Y DESAPARICIÓN: ESTÉTICAS DE LA EMANCIPACIÓN EN LA OBRA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ "EN XLVII CONGRESO DE FILOSOFÍA JOVEN, 28 ABRIL, 2010 – 30 ABRIL, 2010

[ONLINE] [HTTP://CONGRESOS.UM.ES/FILOSOFIAJOVEN/FILOSOFIAJOVEN2010/PAPER/VIEWFILE/7061/6791](http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/viewfile/7061/6791) FECHA DE ACCESO: 22 JUL. 2016

HOEFLER, W. (2012). *PRESUNTAS RE-APARICIONES: POESÍA CHILENA: POEMAS 1973-2010. ANÁLISIS Y COMENTARIOS. LA SERENA, CHILE.* EDITORIAL: UNIVERSIDAD DE LA SERENA. 180 PP.

+ORQUESTA DE POETAS.

LA ORQUESTA DE POETAS, *DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS* (2015) LIBRO Y DVD. SANTIAGO, CHILE: ED. BALMACEDA ARTE.

## REGISTROS PERFORMÁTICOS Y OTRAS INTERSECCIONES

SANTINI, B. (2009). “EL CIELO Y EL DESIERTO COMO SOPORTES TEXTUALES DE LOS ACTOS POÉTICOS DE RAÚL ZURITA”. EN *REVISTA LABORATORIO*. Nº 1.

ARIZ CASTILLO, Y. (2015). “ECOLOGÍA Y LITERATURA EN LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA: "SEMI YA", DE CECILIA VICUÑA, Y “CARDOSANTO”, DE SOLEDAD FARIÑA.” EN *MITOLOGÍAS HOY*, [S.L.], V. 12, P. 294-311.

[ONLINE] DISPONIBLE EN: <[HTTP://REVISTES.UAB.CAT/MITOLOGIAS/ARTICLE/VIEW/V12-ARIZ](http://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v12-ariz)>. FECHA DE ACCESO: 31 JUL. 2017

## FILMOGRAFÍA PRINCIPAL:

### 1) DOCUMENTALES:

HINOJOSA, M. (PROD.) (2013). *VENENO DE ESCORPIÓN AZUL. DIARIO DE MUERTE DE GONZALO MILLÁN*. [VIDEO DIGITAL] CHILE

CAHN, G. (DIR.) (1977). *CACHUREO, APUNTES SOBRE NICANOR PARRA*. [CINTA CINEMATOGRAFICA] CHILE. SUBURBIA FILMS

CARRASCO, RICARDO; DUQUE, GONZALO, NAVARRO, SERGIO; PARRINI VICENTE; TIRADO, FELIPE. (DIRECTORES) (2007). *NOSTALGIAS DEL FARWEST*. [VIDEO DIGITAL] CHILE. COLECTIVO DEL CABO ÁSTICA.

OLIVARES, R. (PROD.) DINAMARCA, H. (DIR.) (2000). *TOPOLOGÍA (EN VIDEO) DEL POBRE TOPO*. [VIDEO DIGITAL] CHILE

LOBOS, E. (PROD.) Y MEZA, D. (DIR.) (2010). *PABLO DE ROKHA O EL AMIGO PIEDRA*. [VIDEO DIGITAL] CHILE.

MANTELL, H. (DIRECTOR). (1967) *YO SOY PABLO NERUDA*. [CINTA CINEMATOGRAFICA] CHILE.

MOLINA, R. Y RUSSO, J. (PRODUCTORES) Y DIAZ, T. (DIRECTOR). (2010) *SEÑALES DE RUTA*. [VIDEO DIGITAL] CHILE.

URRUTIA, P. (PRODUCTORA). GUZZONI, F. Y GIESEN W. (DIRECTORES) (2008) *LA COLORINA*. [VIDEO DIGITAL] CHILE, PARAFINA FILMS.

2) FICCIONES:

GONÇALVES, R. (DIR.) (2010). *PRE-APOCALIPSIS*. [VIDEO DIGITAL] CHILE.

JODOROWSKY, A. (DIR.) (2016). *POESÍA SIN FIN*. [VIDEO DIGITAL] CHILE.

LARRAÍN, P. (DIR.) (2016). *NERUDA*. [VIDEO DIGITAL] CHILE. ARGENTINA, ESPAÑA. FABULA / FUNNY BALLOONS / PARTICIPANT MEDIA / SETEMBRO CINE / TELEFE.

MORENO, A. (DIR.). (2008). *REFLEJOS ELEMENTALES*. [VIDEO DIGITAL] CHILE.

WOOD, A. ( DIR.) (2011). *VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS*. [VIDEO DIGITAL] CHILE. WOOD PRODUCCIONES S.A / MAIZ PRODUCCIONES S.A.

3) VIDEOPOEMAS:

*DISIDENTE* (2012/ 04/ 12) SERGIO MADRID. [ARCHIVO DE VIDEO].  
RECUPERADO DE:

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=4ECWLDFN8EE](https://www.youtube.com/watch?v=4ECWLDFN8EE)

*DISIDENTE* (2012/ 03/ 11) ARMANDO URIBE. [ARCHIVO DE VIDEO].  
RECUPERADO DE:

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=VKWM0SKOHYY&T=2S](https://www.youtube.com/watch?v=VKWM0SKOHYY&T=2S)

*DISIDENTE* (2012/ 03/ 12) JUAN LUÍS MARTINEZ. [ARCHIVO DE VIDEO].  
RECUPERADO DE:

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=XPH\\_RBCGS\\_G](https://www.youtube.com/watch?v=XPH_RBCGS_G)

GONÇALVES, RODRIGO. (2013/ 01/8) *ZAPPING BIRTHDAY TO YOU*. [ARCHIVO DE VIDEO].  
RECUPERADO DE: [HTTP://WWW.CCPLM.CL/SITIO/ZAPPING-BIRTHDAY-TO-YOU/](http://www.ccplm.cl/sitio/zapping-birthday-to-you/) Fecha de acceso: 27 FEB. 2017

ORQUEST DE POETAS(2014/10/6) *LAS OLAS*. [ARCHIVO DE VIDEO].  
RECUPERADO DE:

<https://www.youtube.com/watch?v=o16V9wZ67K4> Fecha de acceso: 12 AG. 2017

SAAVEDRA, OSCAR. (2008/02/19) *TECNOPACHA*. [ARCHIVO DE VIDEO].  
RECUPERADO DE :<https://www.youtube.com/watch?v=3g7omYxEbu0&t=136s> Fecha de acceso: 21 JUN. 2017

SAAVEDRA, OSCAR (2012/09/20) *PERIFERIA/ CIUDAD* [ARCHIVO DE VIDEO].  
RECUPERADO DE: <https://www.youtube.com/watch?v=q5GIAGNTPDk> Fecha de acceso: 21 JUN. 2017

VICUÑA, CECILIA. (2016/ 02/ 4) *SEMI-YA*. [ARCHIVO DE VIDEO]. RECUPERADO  
DE: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=89DCKYWMXQ8&T=18S](https://www.youtube.com/watch?v=89DCKYWMXQ8&T=18S) Fecha  
de acceso: 14 NOV. 2016



ZURITA, RAUL. (1982, 06/2) LA VIDA NUEVA. [ARCHIVO DE VIDEO].  
RECUPERADO DE: <HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=L9WVE9AEJ4O>  
Fecha de acceso: 11 SEPT.. 2016

## FILMOGRAFÍA SECUNDARIA REFERENCIADA.

### 1) FILMES RELACIONADOS CON LA POESÍA EN LA PRIMERA VANGUARDIA.

ARTAUD, ANTONIN. DULAC, GERMAIN (DIR.) (1928) *LE COQUILLE ET LE CLERGYMAN*. [CINTA CINEMATOGRAFICA]. FRANCIA.

COCTEAU, JEAN (1932) *LA SANGRE DE UN POETA*. [CINTA DIGITALIZADA] . FRANCIA.

DUCHAMP , MARCEL. (DIR.) (1926) *ANEMIC CINEMA*. [CINTA DIGITALIZADA] .

DALI, SALVADOR; BUEÑUEL LUÍS (1929) *UN PERRO ANDALUZ*. [CINTA DIGITALIZADA] .

RAY, MAN.(DIR.) (1928) *L`ETOILE DE MER*. [CINTA DIGITALIZADA]. FRANCIA.

\_\_\_\_\_ ( DIR.) (1923) *LE RETOUR LE RAISON*. [CINTA DIGITALIZADA]. FRANCIA.

RICHTER, HANS (1921) *RHYTMUS 21*. FRANCIA

2) FILMES CONTEMPORÁNEOS SOBRE POETAS:

ALCALÁ, N.(DIR.) (2013). *EL COSMONAUTA*.

ARDITO, E. & MOLINA, V. (DIR.) (2013) *ALEJANDRA*,

BAUER, T. (DIR.) (1999) *LOS LIBROS Y LA NOCHE*

CHANGDONG, L. (DIR.) (2010) *POETRY*

DULLAGHAN, J. (DIR.)( 2003), *BUKOWSKY, BORN INTO THIS*

EPSTEIN, R, & FRIEDMAN, J (DIR.) (2010). *HOWL*.

JEFFS, C. (DIR.). (2003). *SYLVIA*,

LÓPEZ, M. (DIR.) (2007) *SOLENTINAME*,

MUMENTHALER, M. (DIR.) (2016). *LA IDEA DE UN LAGO*.

SUBIELA, E. (DIR.) (1992). *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN*.

STÖLZL, P. (DIR.) (2010) *GOETHE!*.

ZWONITZE, M. (DIR.) (2008). *WALT WHITMAN (AMERICAN EXPERIENCE*

ANEXO:

ARCHIVO PROVISORIO DE OBRAS AUDIOVISUALES  
SOBRE POESÍA/POETAS

**ARCHIVO AUDIOVISUAL DE LA POESÍA CHILENA:  
1ª CATASTRO: 1967-2017**

TITULO / AÑO	POETA/POEMA ABORDADO	DIRECTOR(ES)/ ACTUACIONES	TIEMPO/ MINUTO
ERASE UNA VEZ.( 1965)	( EL POETA COMO FIGURA)	PEDRO CHASKEL/ HÉCROT RIOS.	5
YO SOY PABLO NERUDA( 1967)	PABLO NERUDA	HAROLL MANTELL	28
CACHUREO (1977)	NICANOR PARRA	GUILLERMO CAHN	28
LA VIDA NUEVA (1982)	RAUL ZURITA	JUAN DOWNEY	5
ADIOS A TARZÁN (1984)	ENRIQUE LIHN	ENRIQUE LIHN	
FAREWELL, ISLA NEGRA (1990)	PABLO NERUDA	HERNÁN GARRIDO	NO ID.
NERUDA EN EL CORAZÓN (1993)	PABLO NERUDA	PEDRO CHASKEL, GASTÓN ANCELOVICI, JAIME BARRIOS	NO ID.
EL OJO LIMPIO (1995)	GABRIELA MISTRAL	MAGALI MENESES	NO ID.
NERUDA DÉJAME CANTAR POR TI	PABLO NERUDA	ANA MARÍA EGAÑA	NO ID.
NERUDA EL HOMBRE Y SU OBRA (2004)	PABLO NERUDA	LUIS VERA	49
LA TUMBA ABIERTA DE VICENTE HUIDOBRO (2004)	VICENTE HUIDOBRO	Rodrigo Moreno / Joanna Reposi	120
NICANOR PARRA 91 (2004)	NICANOR PARRA	Gloria Camiruaga/ Lotty Rosenfeld	NO ID.

MANDRAGORA. EL SURREALISMO CHILENO NACIO EN TALCA. (2004)	E.GOMEZ CORREA/ T.CID.	Eduardo Bravo Pezoa,	27
GABRIELA DEL ELQUI, MISTRAL DEL MUNDO (2006)	GABRIELA MISTRAL	Luís Vera	85
GABRIELA MISTRAL.. EL MISTERIO DE UNA CIGARRA (2006)	GABRIELA MISTRAL	LUIS VERA	NO ID.
NOSTALGIAS DEL FAR WEST (2007)	JORGE TEILLIER	Ricardo Carrasco/ Gonzalo Duque/ Vicente Parrini/ felipe tirado	25
AL FONDO DE ESTO TODO ESTO DUERME UN CABALLO (2007)	GONZALO ROJAS	SOLEDAD CORTES (TVN)	56
ARCHIVO ZONAGLO (2008)	GONZALO MILLÁN	GONZALO AGUIRRE	20
REFLEJOS ELEMENTALES (2008)	DAVID ROSENMANN TAUB	ALEXIS MORENO	30
LA COLORINA( 2008)	STELLA DIAZ VARIN	FERNANDO GUZZINI / WERNER GIESEN	60
RETRATO DE UN ANTIPOETA (2009)	NICANOR PARRA	VICTOR JIMENEZ	NO ID.
EL VUELO DEL POETA (2009)	VICENTE HUIDOBRO	MARCELO FERRARI	NO ID.
LA MUDANZA DEL POETA ADAN MÉNDEZ (2008)	ADAN MENDEZ	JULIO CARRASCO	8

SEÑALES DE RUTA(2010)	JUAN LUIZ MARTÍNEZ	TEVO DIAZ	20
KON KON (2010)	CECILIA VICUÑA	C. VICUÑA/ MUÑOZ P.	54
PRE-APOCALIPSIS (2010)	ARMANDO URIBE	RODRIGO GONCALVES	48
PABLO DE ROKHA O EL AMIGO PIEDRA (2010)	PABLO DE ROKHA	DIEGO MEZA	106
VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS (2011)	VIOLETA PARRA	ANDRES WOOD	110
LOS VIDENTES	H. DIAZ CASANUEVA ROSAMEL DEL VALLE LUDWIG ZELLER.	RODRIGO DIAZ	
VENENO DE ESCORPIÓN AZUL (2013)	GONZALO MILLÁN	C. ALBERT/ V.CASTILLO. M. HINOJOSA.	23
ZAPPING BIRTHDAY TO YOU (2013)	ELICURA CHIHUALIAF	RODIGO GONCALVES	12
CANTALAO. EL SUEÑO DE NERUDA ( 2014)	PABLO NERUDA	GONZALO BRUSCO	NO ID.
SANGRE MAGALLANICA (2015)	CECILIA VICUÑA	CECILIA VICUÑA	5
POESIA SIN FIN (2016)	ALEJANDRO JODOROWSKY	ALEJANDRO JODOROWSKY	128
NERUDA (2016)	PABLO NERUDA	PABLO LARRAÍN	107

