

## NO APARTAR LA VISTA: IMÁGENES, CITAS Y APROPIACIÓN EN *CRIMINAL* DE JAIME PINOS

### DO NOT LOOK AWAY: IMAGES, QUOTES AND APPROPRIATION IN JAIME PINOS' *CRIMINAL*

**Pablo Molina Guerrero**

Universidad de Playa Ancha, Chile

[pablomolina89@gmail.com](mailto:pablomolina89@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0002-8357-7165>

**RESUMEN:** La violencia es un discurso que se simplifica a través de los medios. Bien lo sabe Jaime Pinos cuando en *Criminal* (2003), su primer libro de poemas, establece una confluencia de textos donde se entrecruzan discursos de periódicos, de ciertos poderes estatales e incluso de imágenes, entre otros elementos. En esta obra el poeta cuestiona la narración de los hechos a través de la heterogeneidad de puntos de vista, disgregando el sentido único que suele emerger de la visión de los medios sobre la realidad, planteando la multiplicación de interpretaciones en torno a los hechos acontecidos sobre la experiencia vital de “El Tila”.

**PALABRAS CLAVE:** poesía chilena, archivos, medios, Jaime Pinos, apropiación.

**ABSTRACT:** Violence is a discourse that is simplified through the media. Jaime Pinos knows this well in *Criminal* (2003), his first book of poems, where he establishes a confluence of texts where discourses from newspapers, certain state powers and even

images, among other elements, intersect. In this work, the poet questions the narration of the facts through the heterogeneity of points of view, breaking up the single meaning that usually emerges from the media's vision of reality, proposing the multiplication of interpretations of the events that occurred around the life experience of "El Tila".

**KEYWORDS:** Chilean poetry, archives, media, Jaime Pinos, appropriation.

**Recibido:** 7 de enero de 2025

**Aceptado:** 7 de mayo de 2025

## INTRODUCCIÓN

Existen ciertas temáticas que se reiteran en la poesía universal, de ello no cabe duda. En Chile, Armando Uribe (2001) plantea que son los poetas quienes han revelado con mayor detalle la psicología de esta larga y angosta faja de tierra, apuntando que lo que se expresa en sus obras es "[u]na visión violenta, desesperada y melancólica, una exaltación del duelo y el luto" (p. 23). La visión de Uribe es desplazable al libro *Criminal* (2003)<sup>1</sup> de Jaime Pinos<sup>2</sup> (Santiago de Chile, 1970), donde uno de los tantos hablantes líricos es el asesino, el paria, quien por una parte está "[a]nsioso por iniciar las ceremonias de la cacería, / la profanación de todo lo que, para *ellos*, es sagrado" (2017, p. 7, cursivas en el original); a la vez que indica que "[n]o me importaba / *su* dolor. / Es más, / lo disfrutaba" (p. 22, cursivas en el original); o ya con un tono más meditativo señala "[a]lguna vez imaginé las cosas de otra forma" (p. 30).

---

<sup>1</sup> Editado el 2003 por La Calabaza del Diablo, posteriormente se publican otras ediciones como es la de Cuneta y La Calabaza del Diablo en 2017; y por la editorial peruana El conde plebeyo en 2024 que, a diferencia de las anteriores, no posee imágenes. En este artículo, se trabajará con la versión del 2017.

<sup>2</sup> Ha publicado *Los bigotes de Mustafá* (novela, 1997); *Criminal* (poesía, 2003); *Almanaque* (poesía, 2010); *80 días* (multimedia, 2014); *Visión periférica* (ensayo, 2015); *Trabajo de campo* (antología, 2017); *Documental* (poesía, 2018); y *Los libros ajenos* (ensayo, 2024).

*Criminal* se basa en la experiencia de vida de Roberto Martínez, alias “El Tila”, referenciado por la prensa como el “psicópata de La Dehesa”, un joven delincuente santiaguino que perpetró diversos asaltos, violando o descuartizando a sus víctimas, quienes vivían en los sectores más exclusivos de la capital, en comunas como La Dehesa o Vitacura. Es, en cierta forma, el caso de asesino serial más mediático de la historia de Chile y su experiencia vital, sin duda, refleja una serie de fallas sustanciales del sistema. Proveniente de una familia quebrada y pobre, fue abusado física y psicológicamente. Entró y salió del Servicio Nacional de Menores (SENAME), institución que debía velar por sus derechos infantiles. También entró y salió a temprana edad de distintos centros penitenciarios. Demostró ciertos dotes con el dibujo y la poesía, aunque no prosperó. Una vez apresado y acusado por los múltiples y crueles delitos que cometió y que instalaron su rostro en las portadas de la televisión y los periódicos, en 2002 se suicida en la cárcel más segura de la época. Tras ello, la prensa se enfocó en otras cosas, ya no era un tema relevante, ya no era novedoso, ya no era noticia.

Es interesante constatar lo que *Criminal* realiza respecto a su principal hablante lírico. Si bien ocupa una narración que lo limita al policial como género, el libro desarrolla cómo se fueron sucediendo las acciones del denominado “psicópata de La Dehesa”: *modus operandi*, rememoración de la infancia, prontuario delictual, captura y suicidio. Él nunca es mencionado explícitamente, aunque sí se lo caracteriza de diferentes formas –el Gran Violador, el monstruo, el implacable, el condenado–, muchas de ellas auto-denominaciones del hablante que lo personifica. El único momento en todo el libro en que se señala directamente a su referente es a través del apodo que le tenían sus amigos, “El Tila”, y esto se lleva a cabo no como parte de los poemas, sino que en un pie de foto que lo ilustra cuando era niño.

Este libro ha sido anteriormente analizado desde diferentes aristas. El académico Luis Valenzuela Prado (2011) lee *Criminal* como “la escenificación del espeso caudal de cauces heterogéneos que atraviesan la transición, la ciudad, y la poesía chilena” (p. 74), entendiendo que la delincuencia y el libro son, precisamente, una suerte de reflejo de la

sociedad nacional durante la transición, tal como si decantaran todos los años de abusos de la dictadura y lograran generar un arquetipo de criminal dispuesto a devorarlo todo. A la vez, funciona como reflejo de las míseras oportunidades establecidas en sucesivos gobiernos y cómo la pobreza flagela; o como establece Pinos sintéticamente en uno de los versos más demoledores y autoconscientes del libro: “soy parte del producto interno de esta sociedad” (2017, p. 31).

Francisco Simon (2021) toma a *Criminal* como un ejemplo de la relación entre pobreza y prisión, y del poder de la prensa para parasitar de la existencia de víctimas y victimario, concentrando su análisis en cómo diversas figuras e instituciones de poder se encargan de disciplinar y analizar el caso, en un proceso circular donde el criminal prácticamente habría pasado más tiempo internado en centros de detención que en libertad. Pinos establece estas coordenadas especialmente en el poema “Discurso del resentimiento”, donde el criminal señala: “[d]esde niño, una cárcel tras otra. / Hogares, las llamaban” (p. 15), a la vez que indica “[s]i alguna vez me dieron algo / fue un destino jugado a la ruleta rusa, / las cartas falsas del perdedor” (pp. 15-16). Cuando se menciona la fotografía del otrora infante en *Criminal*, Simon indica “el medio utiliza la imagen para instalar un sentido común que debiese ver criminalidad en los niños pobres” (p. 251).

La historia vital del principal hablante lírico de *Criminal*, como de quien están basados los textos, reafirma un pequeño fragmento de Michel Foucault (2020): “Se dice que la prisión fabrica delincuentes; es cierto que vuelve a llevar, casi fatalmente, ante los tribunales a aquellos que le fueron confiados” (p. 258). Tal como el día sucede a la noche, los delincuentes entran a un sistema que los acoge y a la vez los rechaza, donde circulan como si fueran mercancías a través de las diferentes instituciones disciplinarias, una y otra vez, por ello, se podría interpretar a la delincuencia como “la venganza de la prisión contra la justicia” (p. 259).

Por otro lado, Biviana Hernández y Claudio Guerrero (2020) analizan distintas vertientes del documentalismo y la apropiación en la literatura chilena; y, entre ellos, los libros publicados por Pinos, destacando la centralidad de lo documental, de la

utilización del archivo, de su referencia a los hechos noticiosos. En el caso particular de *Criminal*, destacan la sensación de inseguridad posterior a la dictadura alimentada por los medios, donde “la gente caminaba por la ciudad con miedo, en un proceso de desterritorialización que se alineó con las paulatinas dinámicas de individualismo y competitividad que fomenta el neoliberalismo a la chilena” (p. 93). De esta forma, plantean que la escritura de Pinos “es el punto de partida de una memoria colectiva situada, que se urde sobre la concepción del texto como documento o archivo” (p. 108), estableciendo una posición desde la cual reflejar a la sociedad –mostrando sus luces y sombras– y, al mismo tiempo, avivando la memoria, que siempre es frágil y muy fácil de ocultar en el terruño.

Tanto en *Criminal*, como en sus otros libros, Jaime Pinos establece un archivo al cual acudir y desde donde instala su hablante lírico, quien va personificando diferentes hechos históricos en miras de subvertir el discurso fosilizado de los medios y del sentido común. Esta práctica de apropiación y adaptación consciente de otros textos genera, acorde a Philip Metres (2017), una imagen del poeta como “historiador alternativo, como detective, como filósofo” (s/n, traducción propia), lo cual le da al poeta otro papel que va más allá del que se le suele atribuir respecto a la lírica intimista o del juego con el lenguaje, sino que establece al poeta como un ente civil y social, situado.

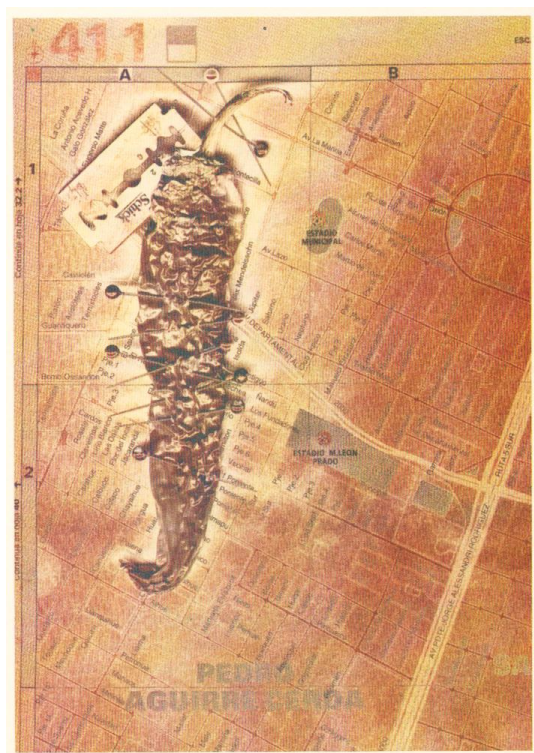
Este artículo se centrará en dos aspectos centrales de *Criminal*, por un lado, el tema de las imágenes, para luego derivar a la cuestión de las citas y la apropiación. A partir del análisis de las dos imágenes incluidas en el cuerpo del libro, se establecerán relaciones entre la imagen/fotografía como objeto ambivalente (De los Ríos, 2011) que se encuentra cruzado por la violencia (Benjamin, 2009; Fisher, 2016). También bajo ese subtítulo, se estudiarán algunos poemas ecfrásticos que emulan al lenguaje audiovisual y por tanto, representan problemáticas como las del espectáculo (Debord, 1995) y del poder (Foucault, 2020; Farocki, 2015). El siguiente apartado se centrará en las citas y la apropiación, iniciando con una breve panorámica del archivo (Derrida, 1997) como materia prima del poema documental (Leong, 2020) y que, a través de las citas,

apropiaciones y reescrituras (Goldsmith, 2015; Perloff, 2019; Rivera Garza, 2019) se logra conformar una obra donde confluyen diferentes textualidades como toma de posición (Didi-Huberman, 2008).

Nos preguntarnos cómo y a través de qué medios y procedimientos *Criminal* establece una crítica social de los discursos de la prensa sobre el caso. Para ello, Pinos utiliza una multitud de recursos en el libro: la inclusión de imágenes; citas directas extraídas de la prensa; referencias intertextuales e intermediales; y referencias veladas; mientras los textos coquetean con géneros como el epistolar o el policial, manteniendo una matriz genérica vinculada a la poesía. Todos esos elementos permiten generar una mirada plural, una polifonía discursiva en torno al caso, lo cual democratiza la interpretación del lector. A modo de corolario, lo que Pinos establece al entrar en las páginas de *Criminal* es desconfiar de las imágenes y de los discursos para, de esa manera, formar un punto de vista propio ante los hechos.

## 1. DE LAS IMÁGENES

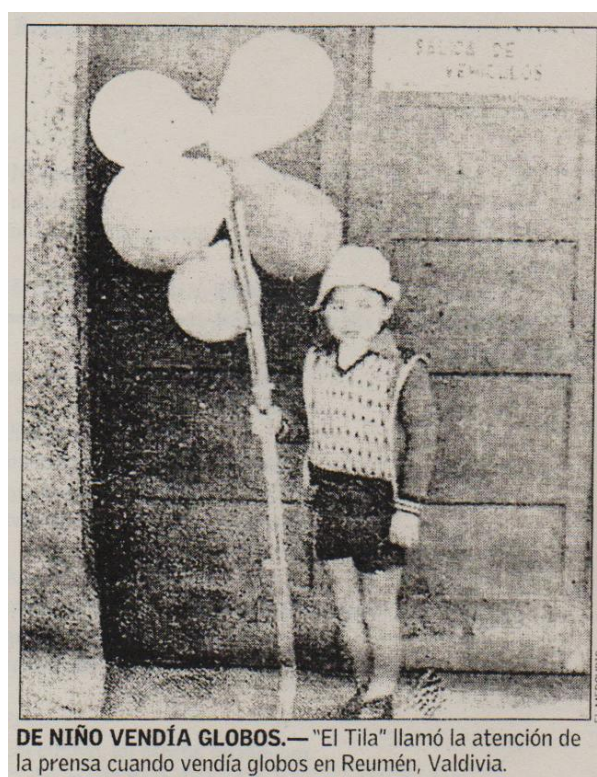
Estrictamente hablando, *Criminal* posee dos imágenes en su interior. Una es una fotografía (Figura 1) de lo que pareciera ser un *assemblage* o ensamblaje, es decir, una imagen compuesta por una serie de objetos tridimensionales junto a otro bidimensional. Su figuratividad consiste en el fragmento de un plano de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, con un ají deshidratado –también llamado chile en otros países– estocado por alfileres y con una hoja de afeitar marca Schick incrustada cerca de la base del ají. Esta imagen es señalada en el paratexto del libro como *Fotograma con chile* y se atribuye a Christiano, reconocido historietista chileno que comenzó a publicar a fines de los años 80. La obra, a través de los elementos presentes en su composición, permite una rápida asociación respecto al sufrimiento, sea por los elementos que dañan –el ají deshidratado que pica, los alfileres que atraviesan, la hoja de afeitar que corta–, como por lo que el ají refiere tanto a la forma del país –su larga y angosta faja de tierra–, como por su referencia lingüística (chile como fruta, Chile como nombre del país).



**Figura 1.** *Fotograma con chile* de Christiano, incluido en *Criminal* de Pinos.

Estas referencias convierten a la imagen intervenida en alegoría del criminal en su papel de victimario –“Yo soy el que no tiene piedad” (Pinos, 2017, p. 22)– y víctima –“Es la sociedad la que nos rechaza” (p. 31). Todo este sufrimiento, expresado en el *assemblage*, implica que, como señala el crítico cultural Mark Fisher (2016), lo que “falta es conectar el efecto con sus causas estructurales” (p. 117), es decir, esta serie de problemas que el libro establece y todo el relato vital, tanto del criminal dentro como fuera del libro mismo, tienen “una única causa sistémica: el capital” (p. 117). Por lo que *Fotograma con chile*, como las restantes páginas de *Criminal*, ilustran esta situación; y a pesar de algunos momentos explícitos –“A otros les tocó el premiado. / A mí, sólo una mierda de vida / y toda una vida de mierda para malvivirla” (Pinos, 2017, p. 14)–, esperan que su lector sea quien interprete.

La otra imagen inserta en *Criminal* (Figura 2), es un recorte extraído del periódico *El Mercurio*. La fotografía retrata a “El Tila” cuando era niño, quien sostiene unos globos mientras mira hacia un costado. Esta imagen, un archivo de los años 80, es reactualizada al contexto del caso del “psicópata de La Dehesa”. Es decir, la pose como niño de Roberto Martínez ha sido remediada por lo menos cuatro veces, primero en la fotografía original, luego en el primer periódico que la publica, en *El Mercurio* del año 2002 y luego en *Criminal*; y cada una de estas reimpresiones o recontextualizaciones, carga con el uso de sus versiones previas.



**Figura 2.** “DE NIÑO VENDÍA GLOBOS”, extracto de periódico inserto en *Criminal* de Pinos.

Es paradigmático el pie de foto, ya que al ser un dato que tiende a la inocencia – invisibilizando o naturalizando la explotación infantil–, el texto lo recontextualiza y pareciera establecer dudas con respecto a la elipsis entre la imagen de niño y de adulto



de Roberto Martínez, como si algo posterior a la fotografía infantil hubiera *torcido* el trayecto vital de su retratado. Por otro lado, las imágenes no son inocentes, o como plantea Valeria de los Ríos (2011), “la fotografía es un medio de construcción de identidad que puede producir una violencia literal o simbólica sobre los cuerpos representados” (p. 19). No es de extrañar que sea la única imagen en el libro de Pinos que refiera tanto visual como textualmente a Roberto Martínez –el ser humano, la referencia fuera del libro. En sí, existió todo un contexto de vulneraciones previo y posterior a la imagen infantil, todo eso fue lo que conformó a “El Tila” en quién fue o, como se establece en *Criminal* a través de su personificación: “El criminal no nace, se hace” (Pinos, 2017, p. 31).

De los Ríos apunta que “[l]a fotografía como huella, entonces, conservará ciertos elementos que provienen directamente de su referente. Sin embargo, necesitará ser continuamente interpretada. Como todo lenguaje, la fotografía no es transparente, aunque por momentos lo parezca” (p. 94). El joven Roberto Martínez está ahí, congelado, inmóvil, en tonos grisáceos. El pie de foto y el contexto de la publicación van cambiando nuestra perspectiva sobre estos elementos, nos hacen mirar y leer de forma diferente. “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie” (p. 43) nos recuerda Walter Benjamin (2009) y, por ello, recomienda que “a la historia hay que pasarle el cepillo a contrapelo” (p. 43). De esta forma, Pinos exhibe la violencia contenida en el uso de esta imagen; violencia que se expresa en, por ejemplo, que el nombre propio se omita del extracto del periódico y se lo mencione solo con su apodo.

También violencia es traer al ojo público la imagen de ese niño, ese archivo espectral (Derrida, 1997, p. 92) que exhibe un infante que trabaja, que vende globos a tan temprana edad y que fuera establecido originalmente como un ejemplo social. Mientras que, tras los crímenes, se instala como un elemento para comprobar si en su mirada huidiza ya rondaban las violentas acciones que cometería. Tal como menciona de los Ríos (2011), a la fotografía “[s]e la considera como testimonio por su carácter documental, al mismo tiempo que se reconoce su capacidad para distorsionar lo que representa” (p. 93). Debido a su mudez, la imagen en sí no posee discurso, sino que este es generado

por quien la observa. Lo que pareciera connotar Pinos es, en palabras de Georges Didi-Huberman (2015), que hay que “cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes” (p. 35). Esa es la actitud ética de los libros de Pinos y, en particular, de *Criminal*: cuestionar, abrir los ojos, no apartar la vista, mirar y leer otra vez.

A pesar de que *Criminal* posea dos imágenes estrictamente tales, por medio de la escritura genera diversas écfrasis, esto es, imágenes mentales dinámicas y cinematográficas que en muchos casos se estructuran como escenas y secuencias. Ello no solo mediante la dosificación de la información, sino que también por el bagaje cultural que cualquier lector pueda tener respecto a la forma que tienen los medios de escenificar este tipo de casos criminales en reportajes, noticias, documentales e incluso ficciones audiovisuales. Quizás el caso más notorio del libro sea en el poema “Mass media”:

Alza la vista.

Al fondo de esta galería, el enjambre.

Reporteros, fotógrafos, cámaras de televisión, focos encendidos.

Mucha gente gritando.

Cuando pasa frente a ellos,

un poco encandilado por el destello de los flashes,

levanta las manos,

esposadas,

y hace con el dedo un gesto obsceno. (Pinos, 2017, p. 18)

Imágenes fantasmales que nos remiten a otras, que nos recuerdan inmediatamente a asesinos seriales de Estados Unidos, el país que ha logrado instalar a sus criminales como verdaderos íconos de la cultura internacional, sea a través de la prensa escrita como en diferentes soportes audiovisuales. Nada escapa a la comercialización y por supuesto que las lógicas de imagen y mercado funcionan de la misma forma en Chile, el laboratorio

del capitalismo neoliberal. Pinos escribe: “[c]omo un verdadero rock star, / *El Criminal* en todos los noticieros, / *El Criminal* en todas las portadas” (p. 19, cursivas en el original). Omnipresente, el delincuente se convierte en el centro de la discusión mediática y opaca todo lo demás. Materia para otro texto sería analizar qué hechos noticiosos se ocultaron gracias a la espectacularización de los crímenes y del caso de Roberto Martínez.

Fisher (2016), preocupado por la voracidad del sistema económico, establece un símil donde indica que “el capitalismo se parece [...] a la Cosa en el film de John Carpenter del mismo nombre: es una entidad infinitamente plástica, capaz de metabolizar y absorber cualquier objeto con el que tome contacto” (p. 27). Debido a que el capital no tiene ética, rencor ni principios, todo lo que pueda servir a la explotación económica es bienvenido. Por ello en el mercado estadounidense pueden existir múltiples series, libros y ocasionales entrevistas o notas de prensa sobre asesinos seriales, sigan vivos o no. Guy Debord (1995) a fines de los años 60 escribe que “[e]l espectáculo es el *capital* a un grado de acumulación tal que éste deviene imagen” (p. 19, cursivas en el original). De ahí que, una vez que vimos el juicio de un solo asesino serial, los vimos todos: los gestos se repiten, la disposición espacial de los medios de comunicación, los comentarios tras las sesiones del tribunal, las entrevistas al presidiario, las evidencias, absolutamente todo se acumula como imagen. Es así que Pinos remata, en el poema antes mencionado, que el objetivo de los medios es “venderlos, / como la droga al adicto, / el pánico nuestro de cada día. / Ese virus, / gota / a / gota” (2017, p. 20).

Existe otro elemento que, en la sección final de *Criminal*, realza su importancia a través de la lectura y que remite a otras escenas del bagaje cultural, la cámara de vigilancia: “[E]l ojo metálico de la cámara / registrando cada gesto, cada movimiento” (Pinos, 2017, p. 34). La cámara es un elemento que controla y que está presente y ausente a la vez. La cámara de vigilancia como tecnología es una adaptación del panóptico a nuestros tiempos. La cámara implica que existe la posibilidad de que alguien esté mirando y ello provoca, en la mayoría de los casos, la contención de los impulsos, la normalización. Foucault (2020) apunta, en su reconocido *Vigilar y castigar*, que “[l]a inspección funciona sin cesar.

La mirada está por doquier en movimiento” (p. 199), omnipresente, o al menos esa es la intención.

Avanzando en la narrativa de los poemas, el criminal se encuentra abstraído en el cubículo que lo encierra y aísla de la sociedad. En este ambiente recuerda su infancia “mientras el ojo metálico de la cámara / que lo apunta día y noche, / registra cada gesto, cada movimiento” (Pinos, 2017, p. 41). Pinos reitera con pocos cambios el verso antes mencionado, dando a entender el funcionamiento monótono de la cámara de vigilancia. Harun Farocki (2015) señala, tras analizar filmes de cárceles, que “la celda de prisión con frecuencia pasa a ser el lugar de una visión. El condenado a muerte se imagina la ejecución o el indulto, los desesperados recuerdan la felicidad perdida, los sedientos de venganza se imaginan el día de su realización” (p. 209). Es así que el sujeto de *Criminal* rememora su vida, su infancia, sus traumas, todo aquello que lo ha llevado a estar sentado en un cubículo de 2x2 (Pinos, 2017, p. 41). Farocki establece, entonces, que “la idea de la celda proviene de la reclusión monástica” (p. 209), debido a su paralelismo con la forma de vida de los monasterios, principalmente medievales, donde el aislamiento social podía llevar a una profunda introspección sobre la vida personal y a meditaciones metafísicas. Es por eso que luego remata diciendo que “[l]a celda no solo debe ser una tumba, sino también el lugar de la resurrección” (p. 209). Posterior a la rememoración, el criminal “[e]nciende la máquina de escribir eléctrica. / Antes de empezar a pulsar las teclas, / mira su propia imagen, / deformada, / en el lente de la cámara. / Su rostro en la pupila de ese ojo insomne” (Pinos, 2017, p. 45). La tecnología registra y envía esos datos al exterior, mientras que al interior de la celda devuelve una imagen distorsionada como si fuera una pintura de Francis Bacon.

En otro poema, uno de los finales, tras un accidente automovilístico en el sector se provoca un apagón y “el ojo metálico de la cámara / se ha quedado ciego” (Pinos, 2017, p. 48). El ojo de Dios ya no ve, la omnipresencia ha sufrido un percance y el control se diluye. Si bien en *Criminal* un guardia realiza rondas cada quince minutos y pregunta desde el exterior “¿[e]stá bien?” (p. 49), no es suficiente para reemplazar lo que hacía la cámara,

lo cual permite al delincuente planificar y ejecutar su suicidio en la cárcel más segura de la época, cobijado por la oscuridad del apagón. Pinos, emulando la visión de una cámara o de un testigo privilegiado –y distanciado–, y una vez que el guardia en su última ronda no recibe ninguna respuesta, describe: “el ojo ciego de la cámara / registrará los primeros destellos, / la puerta que se abre, / los rayos de luz de las linternas / irrumpiendo en la oscuridad” (p. 50). Es así que la luminosidad entra diluyendo las sombras y evidenciando la muerte del criminal en la penumbra.

## 2. DE LAS CITAS Y LA APROPIACIÓN

No es novedad que la memoria y el llamado giro documental/archivístico han generado un creciente ascenso en los estudios interdisciplinarios desde los años 80 hasta hoy (Leong, 2020, p. 6). Sin duda que este hecho viene de la mano, principalmente, con la multiplicación de los archivos nacionales, institucionales y privados, pero a la vez con la conformación y popularización de las plataformas de internet. Es esta accesibilidad tecnológica hacia los documentos y los archivos la que permite que se encuentren al alcance de la mano, y esto es, precisamente, lo que permite la viralización de los mismos en las artes. Para el caso de *Criminal*, su archivo proviene principalmente de la prensa, que estuvo muy atenta a las diferentes novedades sobre este bullado caso.

El archivo o el *arkhé*, si nos remitimos a la concepción etimológica del concepto que analiza Jacques Derrida (1997), nos remite, por una parte, al *comienzo* y al *mandato*. Por un lado, uno refiere a la instauración de un principio físico, histórico u ontológico y el otro plantea la ley ejercida por la autoridad, es decir, el archivo se vincula a su espacio físico y a quienes regulan ese espacio, los arcontes (pp. 9-10). O sea, la instauración de un archivo implica la instauración de límites. Derrida nos recuerda que la capacidad de los arcontes, los custodios del archivo, es la de “interpretar los archivos” (p. 10, cursivas en el original), ya que está dispuesto así por ley, siendo ellos los únicos autorizados por derecho. Sin embargo, Derrida menciona en un pie de página que “[l]a democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo,

a su constitución y a su *interpretación*” (p. 12, el énfasis es mío). A lo que nos interpela la cita es que inmiscuirse en el archivo siempre es una cuestión política. O como lo plantea Didi-Huberman (2008), es “*tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes” (p. 128, cursivas en el original). De esa forma, en el caso de *Criminal* se estructura un archivo *otro*, un archivo de lo múltiple, donde se entrecruzan otras miradas en pugna con el sesgo de los discursos oficiales de la época; ello, a través de citas y apropiaciones textuales y visuales.

En el marco de la confección del *Libro de los pasajes*, ese archivo fragmentario e incompleto mayormente compuesto por citas transcritas, Benjamin (2005), su autor, su montajista, incorpora un comentario que es muy decidor para ese trabajo y para mucha de la poesía del siglo XX y XXI:

Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. (p. 462)

Es decir, trabajar con minucias. Trabajar con el detritus de la sociedad. Volver a mostrar. Esos son los puntos focales para la poesía documental, que es un subgrupo literario donde podríamos incluir a *Criminal*. En lo documental el uso de citas es primordial, es más, muchas veces es el único recurso utilizado. Se trata de re- visar, re- escribir, re- memorar la(s) historia(s) que muchas veces tienden a ser solapadas por el poder, es decir, “se mueve [desde] la deconstrucción a la reconstrucción a través de una práctica de resocialización textual” (Leong, 2020, p. 7, traducción propia).

Es en esta actitud ético-política donde se trazan líneas desde la poesía documental hacia ciertas concepciones que analiza el teórico estadounidense Bill Nichols (2001), para quien lo reflexivo del documental cinematográfico se vincula a *cómo* se representa el mundo

histórico y *qué* se representa, invitando a entender lo documental como una construcción o representación, no la copia fidedigna del mundo (p. 125). Refiriendo a la política como lucha de poder, Andrew Epstein (2012) apunta que:

los escritores han experimentado con reproducir, ensamblar y apropiar imágenes y lenguajes preexistentes, a menudo de los medios de comunicación, de las noticias o de fuentes gubernamentales, para exponer, y quizás resistir la manipulación, el engaño y la estupidez del discurso político y mediático contemporáneo. (p. 315, traducción propia)

Si bien la historia de la poesía documental contemporánea se suele vincular a la tradición anglosajona con escritores como Muriel Rukeyser, Charles Reznikoff, Ezra Pound, entre otros –y si se ampliara la muestra podrían ser incluidos desde Virgilio a Dante, y muchos más–, en el caso chileno se podrían incluir como antecedentes los trabajos de la lira popular, así como también algunos poemas de Carlos Pezoa Véliz, donde el componente social es motor y base de la escritura, mientras se mantiene un pie dentro de la realidad y el otro en el mundo literario. O como lo explica Leong (2020), “al apropiarse de la documentación, los poetas contemporáneos están ampliando lo que entendemos por el controvertido término ‘poesía’” (p. 33, traducción propia).

Esta proliferación de lo documental y la apropiación entre el siglo XX y el XXI halla justificación de su práctica a través de los comentarios de Kenneth Goldsmith (2015), para quien, en estos siglos, el lenguaje crece de forma exponencial y a ello se le suma que existe un mayor acceso a las herramientas con las cuales administrar, manipular y manejar esas palabras. Es por eso que plantea que “la apropiación está destinada a ser otra herramienta en el arsenal del escritor” (p. 181). La apropiación como reescritura es una suerte de ecología del lenguaje. Aquí el trabajo del poeta es ir podando un árbol hasta que otorgue sus mejores frutos. Marjorie Perloff (2019), en su libro *El genio no original*, señala que:

da la impresión de que estamos siendo testigos de un cambio poético desde el modelo de resistencia de los años ochenta hacia el diálogo, un diálogo con textos anteriores o textos de otros medios, con «reescrituras» o *ekphrases* que permiten al poeta participar en un discurso más amplio y más público. La *inventio* está dando paso a la apropiación, a las restricciones elaboradas, a la composición visual y sonora y a la dependencia de la intertextualidad. (p. 207, cursivas en el original)

En *Criminal* el uso de citas es transversal. Si bien existen una serie de citas explícitas e intertextuales que referencian a otros libros –*Del asesinato considerado como una de las bellas artes* de Thomas de Quincey o *Accidente* de Danielle Steel–, también hay algunos textos que remiten directamente a los medios de comunicación –“Opinión pública” cita una encuesta del periódico *La Segunda*; “La redención” es un fragmento de entrevista del periódico *El Mercurio de Valparaíso*. A la vez, existen otros grupos de poemas que refieren a hechos verídicos y comprobados, sin necesidad de ser explícitamente textuales, como las respuestas del asesino en formato epistolar hacia representantes de los poderes del Estado –“Primera carta a los poderes”, “Segunda carta a los poderes”–, e incluso poemas que testimonian y versionan otro tipo de documentos/actos –“Prontuario”, “Informe psiquiátrico”, “Réquiem”. Debido a ello, gran parte de *Criminal* está confeccionado con materiales de prensa del periodo, los cuales no se referencian y que han sido adoptados/ adaptados para calzar con los discursos poéticos de los diferentes hablantes líricos.

Esta práctica intertextual de apropiación de citas y fragmentos se vincula de forma clara a la evolución de las artes visuales durante el siglo XX, desde los ensamblajes y *collages* cubistas de Georges Braque y Pablo Picasso, pasando por los *readymades* de Marcel Duchamp y las fotografías serigrafiadas de Andy Warhol, hasta el arte contemporáneo. En sí, se trata de la misma práctica con diferentes variantes. Saúl Yurkievich, (1982), al analizar el *collage*, indica que “[l]a obra no funciona ya como totalidad autosuficiente... [sino que] se deja invadir por las otras inscripciones” (p. 355), lo cual genera, por una



parte, la multiplicación del sentido, a la vez que la multiplicación de referencias en uso. Cristina Rivera Garza (2019) aclara que “[l]a función del collage es sostener tantas versiones como sea posible, colocándolas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro, el gozo” (p. 141). Ello nos remite directamente a la idea del montaje, es decir, la unión de elementos disímiles que al encontrarse no solo generan su respectiva unión, sino que también crean una tercera imagen, tal como lo entiende el cineasta francés Jean-Luc Godard (2010, p. 161).

Es significativo que Pinos en el poema “Opinión pública” mantenga datos que líricamente podrían ser irrelevantes:

Para participar en encuestas pulse aquí

Nota: Esta no es una encuesta científica y refleja la opinión sólo de quienes participaron en ella. Sus resultados no deben interpretarse como representación de los usuarios de internet ni de la población en general.

\*Fuente: [www.lasegunda.com](http://www.lasegunda.com) (19 de diciembre de 2002). (2017, p. 9)

A través de este gesto, refiere directamente a la fuente de donde ha extraído la información, transformando en palabras todo lo que podrían haber sido imágenes y gráficos de la incipiente internet de los 2000. A la vez, exhibe la salvedad respecto a la interacción y sus resultados al señalar que “no es una encuesta científica” (p. 9), sobre todo en una época donde el porcentaje de internautas era mucho menor al actual. La figura que Pinos va generando con este y otros procedimientos es establecer un archivo, *su* archivo respecto al caso. Rivera Garza (2019) plantea que “[h]ay que ‘tocar’ los documentos, [...] como si fueran las teclas de un piano” (p. 142). Tocar, palpar, tomar, jugar. Ante el mundanal ruido de los medios por el caso de Roberto Martínez, Pinos establece un archivo desde otro ángulo, no ensalzando su persona o sus crímenes o victimizándolo, sino que estableciendo también sus orígenes y manteniendo en buena parte un grado de apertura tal, para que

así el lector pueda interpretar y obtener su propia mirada. Se trata de estar atento, de no cerrar los ojos, de no apartar la vista.

De igual forma, podríamos considerar que el libro practica la desapropiación, bajo una de las muchas perspectivas que establece Rivera Garza, debido a que lo desapropiativo “vuelve visible, mejor: tangible, la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes de una lengua cuando otros, algunos entre ellos, la vuelven escritura”, ya que “produce estrategias de escritura que abrazan y dan la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias” (p. 100). Es esta mezcla de escrituras provenientes de diversas fuentes, es esta puesta en texto, en definitiva, la que establece claramente que lo literario no emerge desde la nada, sino que se hace en base a decisiones que toma un autor respecto al lenguaje (Rivera Garza, 2019, p. 247) y respecto a inscripciones previas (Leong, 2020, p. 20); actos que cuestionan el rol de –más que la autoría– de la genialidad y/o creatividad tal y como se piensan en ciertos programas de “escritura creativa”.

La académica argentina Florencia Garramuño (2015) en *Mundos en común* relata acerca de la inespecificidad del arte y la literatura contemporáneas, de la mezcla y la decantación de materiales provenientes desde distintas fuentes. Allí, y remitiendo en parte a Benjamin, señala que “[y]a no mero coleccionista, el artista –el escritor– recolector afina oído y ojos para atrapar con ellos restos con los cuales construir su obra-archivo” (p. 61). Imágenes, textos y citas intertextuales que abren al libro hacia el afuera, eso es *Criminal*. Del establecimiento de un archivo inespecífico que borra géneros y los indexa a través de su narración. Derrida (1997), en su particular estilo, destaca que “[s]i queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizá nunca” (p. 44). De aquella forma, podemos ver a *Criminal* como una moneda de dos caras: por un lado, una obra literaria y, por otro, un archivo dispuesto a ser activado por otros, sus lectores.

## CONCLUSIONES

A través de una serie de recursos y procedimientos, *Criminal* representa la historia de Roberto Martínez –sujeto y figura, imagen e historia, víctima y victimario de la sociedad–, como un archivo interpretable al sentido de su lector. El libro establece un corpus de imágenes y textos, citas directas e indirectas, unas referenciadas y otras no, que permiten pensar sobre el estado de la sociedad y sus funcionamientos. Los poemas intercalados que representan la voz del criminal pasan de la rabia al ansia, o del razonamiento a la rememoración del pasado que lo fractura.

A través del libro, son las instituciones las que analizan y sopesan los crímenes del condenado y son esas mismas instituciones quienes generan discursos, sean la prensa o los poderes del Estado. En definitiva, *Criminal* nos exhibe las complejidades del análisis de la delincuencia en nuestras sociedades. Este no es un problema sencillo de pensar ni de representar, es por ello que Pinos establece diferentes puntos de vista para narrar el caso y, a través de sus diferentes procedimientos desapropiativos, refleja los discursos que la sociedad establece sobre los hechos. *Criminal* genera una polifonía de voces que se entrecruzan y que, en ocasiones, establecen dudas sobre si se podrán aclarar los motivos del asesino al momento de cometer los delitos. Establecer la duda es declarar lo inextricable de la mente humana y los límites de la ciencia, los límites del conocimiento.

En fin, *Criminal* es un libro que complejiza la posición del lector, lo sitúa en un terreno movedizo, el de la interpretación, es decir, democratiza la lectura al establecer diversos puntos de vista. Lo que Pinos intenta es no agotar el sentido de un discurso, su discurso o uno cualquiera, sino que escenifica un estado de cosas, presenta un abanico de perspectivas generando un archivo donde los textos son documentos y artificios al mismo tiempo. No se trata de que el poema documental establezca una copia fidedigna de la realidad, sino que al trabajar con documentos lo que hace es desestabilizar conceptos como poesía y archivo. Como establece Leong (2020), el poema documental “se mueve de la deconstrucción a la reconstrucción a través de una práctica de resocialización textual” (p. 7). *Criminal*, de una u otra forma, nos indica la importancia del mirar y no apartar la vista, que puede haber una lógica inmanente en las cosas acorde a sus contextos

y que darles sentido nos corresponde a nosotros, sus lectores y, para ello debemos –como lo menciona Didi-Huberman–, tomar posición.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Lom.
- Benjamin, Walter. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Debord, Guy. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Naufragio.
- De los Ríos, Valeria. (2011). *Espectros de luz*. Cuarto Propio.
- Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. (2015). “Cómo abrir los ojos”. Prólogo. *Desconfiar de las imágenes*, de Harun Farocki. Caja Negra, pp. 13-35.
- Didi-Huberman, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, I. A. Machado Libros.
- Epstein, Andrew. (2012). “Found Poetry, ‘Uncreative Writing,’ and the Art of Appropriation”. *The Routledge Companion to Experimental Literature*, editado por Joe Bray et al. Routledge, pp. 310-322
- Farocki, Harun. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Fisher, Mark. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Foucault, Michel. (2020). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Garramuño, Florencia. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. FCE.
- Godard, Jean-Luc. (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, editado por Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas. Intermedio.
- Goldsmith, Kenneth. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra.
- Hernández, Biviana y Claudio Guerrero. (2020). “Documentalismo, reescritura y apropiación en la poesía chilena reciente”. *Aisthesis*, núm. 68, pp. 89-110.
- Leong, Michael. (2020). *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. University of Iowa.

- Metres, Philip. (2017). "(More) News from Poems: Investigative / Documentary / Social Poetics On the Tenth Anniversary of the Publication of 'From Reznikoff to Public Enemy'". *Kenyon Review*, <https://kenyonreview.org/kr-online-issue/2017-mayjune/selections/philip-metres-656342/>
- Nichols, Bill. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University.
- Perloff, Marjorie. (2019). *El genio no original: Poesía por otros medios en el nuevo siglo*. Greylock.
- Pinos, Jaime. (2017). *Criminal*. Cuneta y Calabaza del Diablo.
- Rivera Garza, Cristina. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Penguin Random House.
- Simon, Francisco. (2021). "Poéticas de la razón aporofóbica: testimonios de la prisión política y la criminalización de la pobreza en el Chile contemporáneo". *Revista de Humanidades*, núm. 43, pp. 237-264.
- Uribe, Armando. (2001). *El fantasma de la sinrazón & el secreto de la poesía*. Be-uve-dráis.
- Valenzuela Prado, Luis. (2011), "La escena del crimen: ciudad y poesía en la transición chilena". *Alpha*, núm. 32, pp. 61-76.
- Yurkievich, Saúl. (1982). "Los avatares de la vanguardia". *Revista Iberoamericana*, vol. 48, núm. 118-119, pp. 351-366.