

**PERFORMATIVIDADES EN LA FRONTERA POÉTICA Y VISUAL: LA LUZ QUE  
ME CIEGA E INSTALACIONES DE LA MEMORIA<sup>1</sup>**

**PERFORMATIVITIES ON THE POETIC AND VISUAL BORDER: LA LUZ QUE  
ME CIEGA AND INSTALACIONES DE LA MEMORIA**

Fernanda Moraga  
Universidad Andrés Bello, Chile  
sofia.moraga@unab.cl

**Resumen:**

En este artículo propongo que los textos poéticos y visuales *La luz que me ciega* de Malú Urriola y Paz Errázuriz e *Instalaciones de la memoria* de Verónica Zóndek y Patricio Luco mantienen proximidades artísticas y políticas a partir del diálogo interdisciplinar entre poesía y fotografía. En base a esta co-presencia entre palabra e imagen, planteo también, la construcción performativa de diferentes fronteras artístico-políticas que ambos textos comparten, las que se configuran como *políticas de inclinación*, ya que responden de manera crítica a los regímenes escópicos y lingüísticos que imponen lo que es permitido ver y conocer.

**Palabras clave:** performatividad, frontera, poesía, fotografía.

**Abstract:**

In this article I propose that the poetic and visual texts *La luz que me ciega* by Malú Urriola and Paz Errázuriz and *Instalaciones de la memoria* by Verónica Zóndek and Patricio Luco maintain artistic and political proximities that stands on the interdisciplinary dialogue between poetry and photography. Based on this co-presence between word and image, I also propose the performative construction of different artistic-political frontiers that both texts share, which are configured as politics of inclination since they respond critically to the scopic and linguistic regimes that impose what is allowed to be seen and known.

**Key words:** performativity, border, poetry, photography.

**Recibido:** 18 de julio de 2022

**Aceptado:** 15 de noviembre de 2022

---

<sup>1</sup> Este artículo es parte del Proyecto FONDECYT 1200202 y del cual soy Investigadora Responsable.

*¿Quién vio y dejó de mirar?  
¿Qué vemos nosotros?  
Verónica Zondek*

*No por no ver no veo  
Malú Urriola*

## 1. Comentarios iniciales: ¿qué nos permiten ver?

¿Qué se puede ver? ¿qué, cómo, dónde y a quiénes nos impiden ver en épocas o tiempos determinados? Parto con algunas preguntas conocidas para quienes comprendemos que todo régimen escópico y lingüístico es prohibitivo. Sabemos que estos órdenes son un modo impuesto de imaginar el mundo, son institucionales. En relación al sistema escópico, Martin Jay apunta a que este correspondería a una particular mirada que cada época histórica construye produciendo un determinado comportamiento de la percepción visual (222), y que actuaría “a la manera de un único ojo que mira a través de una mirilla la escena que se presenta ante él” (226). En este mismo sentido, podemos decir que el sistema que organiza el lenguaje en términos de comunicación “universal” es igualmente mandatado ya que nos exige ubicarnos en perspectivas dicotómicas y opuestas para, de esta forma, subordinarnos a partir de clasificaciones de distinto tipo (sexo, género, raza, cuerpo sano, cuerpo enfermo, etc.). Ya discutía esto Patrizia Violi a mediados de los años 80 del siglo pasado, al cuestionar la supuesta “neutralidad” del lenguaje patriarcal y sobre la cual, hoy, se siguen prohibiendo diferencias.

En esta perspectiva, ambos regímenes de control<sup>2</sup> son formas del disciplinamiento que regulan las inclusiones y las exclusiones de experiencias, sujetos, cuerpos y formas de vida, estableciendo lo que es verdadero y no-verdadero para las instituciones y que, además, se deposita en el imaginario social y cultural. Sin embargo, tanto la imagen como el lenguaje, tienen al mismo tiempo, la posibilidad de desviarse y tensionar el espacio que surge a partir de la resistencia, es decir, aquel territorio que se mueve entre la restricción y la potencia. La normalización del punto de vista históricamente ha sido un campo en disputa, por lo que en esa interacción de poderes –inestabilidad de la “verdad institucional”- no pueden obviarse

---

<sup>2</sup> Castoriadis (1999) llamó a la prescripción del lenguaje, la institución del *Legein*, es decir, la institución de un código de representación que determina significaciones, dificultando procesos de diferenciación. En otras palabras, el *Legein* dosifica –normaliza- el ingreso a las significaciones y recubre los sentidos para instituir formas de representar, pensar, comprender, comunicar, etc.

los puntos de fuga en los cuales se organizan y se movilizan diversas fuerzas que han sido negadas por los ojos monoculares. Me refiero a que en esta doble relación entre un régimen escópico y del lenguaje que restringe y las fisuras de su inestabilidad en donde actuaría un imaginario social activo, se puede exceder lo icónico y lingüístico permitiendo el movimiento y la descarga de sentidos sin referentes invariables (Chao 2). En otras palabras, la imagen y el lenguaje pueden *hacer*, construirse y construir lugares de agenciamiento de políticas de vida como fuerzas incesantes, en las cuales logran fundarse procesos de visibilización y acción. En esta dirección, es que proponemos que la fotografía no escópica y la poesía trabajarían incitando la visibilidad de experiencias y cuerpos expulsados de la producción de subjetividad social.

De esta forma, más que preguntarnos qué significan las fotografías en un poemario o qué expresa o no expresa la palabra poética junto a la fotografía o si una es la falta de la otra, o si alguna de ellas dice o muestra lo que la otra no puede decir o mostrar; es importante comprender cómo funcionan, qué efectos producen, qué fuerzas de comunicación crean. Para esto, también proponemos que tanto la palabra poética, como la imagen fotográfica establecen una relación performativa que afirma su propio proceso de realización, residiendo allí su sentido artístico, ético, afectivo y político; vale decir, su acción de comunicar lo prohibido, lo abyecto, aquello que según los regímenes escópicos no tiene valor de representación. Por lo tanto, no es de nuestro interés hacer consideraciones basadas en que la fotografía ilustra un poema, ni que la poesía hace explícita o describe una imagen fotográfica.

El aparecer que nos resulta significativo y que surge de esta relación del *hacer* entre ambas expresiones artísticas, es el que afecta a un cuerpo, a una experiencia que no nos dejan ver ni nombrar, asunto que tiene una especificidad muy singular en las prácticas performáticas. Experiencias que no han sido manifiestas, esto es, aquellas existencias humanas que no importan toman forma de cuerpo, se encarnan en él, se muestran por medio de él, incluso en la huella de su ausencia. Esto es lo que *hacen* o realizan los libros poéticos y visuales de Malú Urriola y Paz Errázuriz, *La luz que me ciega* (2010) y de Verónica Zóndek y Patricio Luco Torres, *Instalaciones de la memoria* (2013).

Se trata de textos en que la frontera entre escritura poética e imagen fotográfica (no olvidemos en esta relación, que el lenguaje es encadenamiento de imágenes y más aún, en la poesía), deviene en una performatividad de la frontera estética. Me interesa este lugar como

una acción performativa entre poesía e imagen fotográfica, porque tiene como resultado, por una parte, la interrupción del orden escópico y, por otra o, por lo mismo, un “hacer intermedia, divergente [...], [un] modo de hacer [que es] propio de una práctica situada a medio camino entre dos o más especificidades artísticas.” (Ferrando cit. en Rosen 141). De aquí la potencia política de la performatividad de este umbral creativo, porque la dilogía como movimiento de comunicación, normalmente dice y ve más de lo que cualquier especificidad pretende decir y ver.

Pensamos que los numerosos sentidos de comunicación que se producen en esta frontera de textualidades, potencia y exige lo que podríamos mencionar como un “yo” saberse en “otro/a”, es decir, una enunciación artística que *se hace y hace* en la inclusión de la otra, manteniendo sus particularidades. Los puentes en este sentido, son varios, por ejemplo, la escritura en el espacio de la fotografía o la fotografía como escenario de la imagen poética, la migrancia del *hacer* de los cuerpos fotografiados en cuerpos escritos (no descritos) y *viceversa*. En todos estos casos, como dije, no se trata de una función de apoyo porque una u otra textualidad artística esté en falta de algo que la constituya, sino que cada registro estético en su particularidad, muestra su propia alteridad. Sabemos que la alteridad establece relaciones con lo ético y lo político que desestabilizan el régimen de “lo mismo”, de lo “uno”, que, en nuestro caso, corresponde al orden escópico y lingüístico, para abrir las posibilidades de enunciación frente a lo que se quiere mostrar y a lo que se quiere decir. De esta forma, esta zona fronteriza de alteridad, despliega una lectura de la acción y de la experiencia y en las que el cuerpo es el lugar del *hacer u operar*, es decir, se produce la performatividad de la frontera. En síntesis, lo que nos motiva en estas páginas es rastrear algunas inter-acciones metafóricas que comparten los libros, teniendo en cuenta que en este intercambio se produce un efecto de que algo se libera, de que, en esta relación, algo fundamental se pone en juego (Arqueros 6). Por lo tanto, se trataría de un efecto de alteración, vale decir, los dominios de los regímenes del control visual y lingüístico, se ven perturbados a partir de la acción y reiteración –performatividad– de ciertas metáforas fronterizas. Dicho de otra manera, proyectamos una lectura problematizada de un espacio artístico que excede, como potencial performativo metafórico, la normativización de las representaciones afirmativas a partir de la potencia de una experiencia diferida y a partir de la cual, se abre una política de *inclinación*.

Este *hacer* de los cuerpos en la frontera de nuestro *corpus*, no se da de manera natural y menos espontánea, es el resultado del juego entre dos fuerzas performativas: la poética y la fotográfica. En primer lugar, en estas páginas comprendemos la performatividad como aquella que se manifiesta constitutiva, es decir, interviene y actúa en la factura misma de los textos, por lo que adquiere una determinada potencia de ac(tua)ción (Dávila 18). Esta capacidad de accionar y actuar de la imagen fotográfica y de la poesía permite no un traer al presente, sino un *hacer presente* ausencias corporales, historias, experiencias y subjetividades desalojadas de lo permitido. Por lo tanto, la performatividad de ambas producciones pone en evidencia ciertas abyecciones que desvían, a la vez que enfrentan la mirada y la imagen de ambos registros artísticos. Si pensamos estas dos textualidades artísticas como parcialidades en contacto y no como totalidades, ya que interrumpen la secuencia naturalizada del ver y del decir, podemos imaginar otros sentidos del significado, otras corporalidades, experiencias e historicidades, porque, como afirma Didi-Hubermann, la imaginación es la facultad del *aparecer* de lo político, liberando la singularidad de la experiencia (Cit. en García 96).

## **2. Performatividad de la frontera**

Con lo dicho, queremos preguntarnos por la potencialidad artística y política de esta frontera; es decir, comprenderla como lugar de interrupción, relacional, de intercambios y del *hacer* de experiencias habitando tiempos y espacios. En otras palabras, hablamos de un lugar fronterizo donde la trama entre escritura e imagen produce nuevas direcciones que dificultan, porque exceden, el mandato escópico y lingüístico. De aquí entonces, es que pensamos la frontera como performatividad, esto es, como un espacio tejido por la acción del cuerpo en su sentido político de *aparición*, donde a la vez que se *hace* presente un cuerpo, el cuerpo *hace* y reitera su *aparición*. De esta forma, como veremos, la afinidad entre poesía y fotografía que encontramos en los textos traza complicidades, abre lugares discordantes, propone perturbaciones, interfiriendo en los espacios que se construyen como infranqueables.

Si pensamos la imagen y la escritura como un *hacer* performático, estamos ante la idea de que lo performativo no se “corresponde con un referente, no se sujeta a él, [instaurando] no solo una diferencia epistémica, sino también una posición” (Soto 68). De

este modo, ambas, poesía y fotografía, no se inscriben en una afirmación de valor proposicional, no llevan a cuentas ninguna representación, sino, justamente, *realizan* desviaciones al referente escópico y lingüístico. Como sostiene Andrea Soto en *La performatividad de las imágenes*, “performar quiere decir *dar* forma [y] el prefijo <<per>> da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica de la performance es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas” (71)<sup>3</sup>. En este sentido, es que la performatividad de la frontera podemos entenderla como el trayecto o el pasaje siempre en formación que reúne cuerpos ininteligibles para el orden de la representación. Así también se está *dando* forma a una frontera, más bien a su *hacer* fronterizo, a su fuerza de actuación, como un lugar expresivo que más que mostrarnos *qué* hay en este *realizar*, posibilita el *cómo* y *quiénes hacen* en este espacio de alianza artística.

John L. Austin plantea, en su ensayo *Cómo hacer cosas con palabras*, que el lenguaje tendría una energía transformadora (acción) sobre la realidad, en el sentido de que existen enunciados que instituyen la realidad. En palabras del mismo Austin: “[a] menudo e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los saberes, pensamientos o acciones del auditorio o de quien emite la expresión. Llamamos a la realización de un acto de este tipo la realización de un acto perlocutorio o perlocución” (66).

Así entonces, esta noción de performatividad alude a los procesos a través de los cuales se mandata la organización de subjetividades y experiencias y con ello, las realidades sociales como producciones de normalización de las condiciones de realización en/de esa realidad. Algunas de las contribuciones a la performatividad lingüística, además de las de Austin, por ejemplo, son las revisiones hechas por Jaques Derrida a la misma propuesta de Austin y luego, las realizadas por Judith Butler en relación a la elaboración de los géneros. Estas reflexiones comprenden que la palabra posee un poder instituyente reiterativo “capaz de crear la situación que nombra a través de la repetición y sedimentación de rituales, gestos, prácticas, representaciones y discursos que se naturalizan. Se trataría de prácticas de poder-saber reiterativos que terminan por esencializarse” (Vidiella 80).

Derrida, quien cuestiona algunos aspectos de la performatividad en el pensamiento de Austin, enfatiza en aquello que es insubordinado en la palabra, ese “resto o suplemento”

---

<sup>3</sup> La cursiva es del original.

que escapa a la normalización del sentido que le asigna la performatividad de Austin y donde se abre la posibilidad de aparición de alguna diferencia. Por lo mismo, y esto es de nuestro interés, la repetición –*iterabilidad* para Derrida- de la performatividad del lenguaje, no siempre es afirmativa o representativa, sino que, justamente ahí, en su reiteración, se vincula a la alteridad y a “la destrucción radical, al mismo tiempo, de todo contexto como protocolo de código” (8). De esta manera, al desligar la performatividad de la función representativa, moviliza otras trayectorias para lo performativo en el lenguaje. Así, comenta Andrea Soto también siguiendo a Derrida, “[l]o fundamental de la performatividad es que no es un reflejo necesario de una realidad, no se somete a la lógica de la representación, sino que colabora en la conformación de una realidad específica” (70).

Es nuestro interés comprender que la performatividad de la palabra poética, entonces, es el lugar del desvío del código lingüístico, es el lugar donde se ejerce y se radicaliza una presencia, donde se *realiza* el vínculo entre palabra, cuerpo y experiencia. Dicho de otra manera, la performatividad de la escritura poética es la interrupción del régimen representativo para facilitar la aparición y el *hacer* de un cuerpo –de la alteridad-.

La performatividad poética, junto a la performatividad de la imagen fotográfica, dibujan como ya dijimos, una nueva posibilidad performática, la de la frontera artística que nos entregan los libros. Ambas abren trayectorias, pasajes hacia lo inadvertido, hacia lo omitido, por lo tanto, es necesario preguntarse por lo que *hacen* las fotografías y no por su función dentro de los textos, ya que este *realizar* permite desprenderse de la ley de representación. Tanto la poesía y la fotografía como las proponemos aquí, transitan por una doble potencia, aquella que es capaz de condensar una historia y esa que hace explotar otra historia, es decir, tiene la fortaleza de cifrar e interrumpir (Soto 75). Aquí se encuentra la fuerza de la performatividad de la frontera que nos ofrece nuestro *corpus*, un espacio donde actúa lo no previsto; no un tercer espacio, sino un puente que permite el tránsito de un registro a otro, tanto en la lectura y la visualidad de los textos como en la imaginación que nace de esta alternancia entre palabra e imagen y, además, sin que cada textualidad pierda su especificidad. Esto permite pensar la fuerza política, ética y artística que habita en la relación que los poemas y las fotografías construyen y dejan de construir siempre a contrapelo de cualquier normativa visual y del lenguaje. Como resultado, la frontera que nos interesa en este trabajo es una performatividad fronteriza dotada de cierta indeterminación, la que

precisamente acarrea toda su potencia en el *hacer* de alteridades. De aquí, se desprende lo que ya hemos venido señalando, la interacción entre poesía y fotografía, por un lado, es próxima a “la dialéctica del intercambio y la resistencia” (Mitchell 252) y, por otro, alude a “que las formas visibles hablan [...] que las palabras tienen el peso de realidades visibles, [y a] que los signos y las formas relanzan mutuamente sus poderes de presentación sensible y de significación (Rancière 53). En estos sentidos, la relación performática entre palabra y fotografía (entre palabras y formas para Rancière), afirma su propio proceso de realización, asumiendo otra forma de vinculación.

### 3. Los libros: la luz y la memoria

Los libros poético-visuales *La luz que me ciega* e *Instalaciones de la memoria*, no son propuestas aisladas. En Chile la “tradición” de una “poesía visual”, aunque no muy estudiada hasta hoy, es amplia y heterogénea<sup>4</sup>. No es nuestro objetivo entrar en definiciones o dar propuestas de lectura de este campo literario, ni tampoco presentar ambos libros como representativos (lejos estamos, como sabemos, de la afirmación representativa) de lo que son las propuestas entre poesía e imagen en Chile. El campo artístico en este sentido es vasto y diverso: Vicente Huidobro, Guillermo Deisler, Nicanor Parra, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Ludwig Zeller, Juan Luis Martínez, Eduardo Anguita, Cecilia Vicuña, Raúl Zurita, Ronald Kay, Gonzalo Millán, Enrique Lihn, Claudio Bertoni, Gregorio Berchenko, Sybil Brintrup, Carmen Berenguer, Verónica Zóndek, Alexis Figueroa, Maha Vial, Malú Urriola, Jenny Paredes, Pía Sommer, Alberto Díaz Parra y más.

Desde luego, el vínculo o la co-presencia de palabra e imagen libera nuevas significaciones no solo en la factura del libro, también en la construcción de lo metafórico puesto que potencia su performatividad proponiendo nuevas formas de desvíos y perturbaciones a las normativas de representación. En esta perspectiva y pensando en la poesía que ha estrechado lazos especialmente con la fotografía dentro de un campo de la producción poética de mujeres en nuestro país, podemos decir que ambos libros se encuentran dentro de un tejido no menor de textos poéticos. Entre estos podemos nombrar:

---

<sup>4</sup> Entre quienes han estudiado este campo en Chile, se destacan Valeria de los Ríos (2011, 2015), Jorge Polanco (2018), Jorge Gronemeyer (2018) y Dennis Páez (2019), entre otros.



*Los ecos del sol* (1970) de Alejandra Basualto, *Sabor a mi* (1973) de Cecilia Vicuña, *Contraproyecto* (1985) de Carla Grandi, *Cáliz-Fotopoemario* (1990) de Rosario Mena, *Perfil de muros* (1998) de Isabel Gómez El camino más alto de Isabel Larraín (1999), *Trapezio* (2002) de Marina Arrate, *El libro de los Valles* (2003) de Verónica Zóndek, *Bracea* (2007) de Malú Urriola, *Azul gris* (2009) de Eliana Pulquillanca, *Plaza de la dignidad* (2020) de Carmen Berenguer y *Río de huesos* (2021) de Claudia Lira, ente otros. Aquí hay que señalar que algunos de estos libros, permanecen invisibilizados y otros son inencontrables.

Cada uno de estos textos establece un diálogo intencionado y diferente entre poesía e imagen y en el cual, la mayor parte ellos, despliega la presencia simultánea entre escritura-poeta e imagen-fotógrafa o fotógrafo. De esta forma, entran en una heterogénea afinidad visual y escritural con el *corpus* de nuestro trabajo, presentando un campo de producción artística que contribuye y amplía un camino en lo que se ha llamado hasta ahora, en Chile, “poesía visual”.<sup>5</sup>

Dentro de todo este contexto, es necesario señalar que tanto Malú Urriola, como Verónica Zóndek tienen otros libros anteriores a nuestro *corpus* en que hacen converger poesía y fotografía y que fueron nombrados más arriba: *Bracea* y *El libro de los Valles*, respectivamente. Parto por aquí, para destacar brevemente el camino poético andado respecto de los intercambios disciplinares en sus producciones poéticas.<sup>6</sup> A esto se añade que ambas autoras introducen, en varios de sus textos, otros elementos visuales tales como ilustraciones, reproducción de imágenes médicas, cartas manuscritas, grabados, etc. Ejemplo de ello, son los libros *Nada* (2003) y *Cadáver exquisito* (2017) de Malú Urriola y *Entre lagartas* (1999) y *Por gracia de hombre* (2008) de Verónica Zóndek<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup>Debo decir que me hace más sentido el término “poesía fronteriza” propuesto por la curadora Paula Honorato (cit. en Polanco s/p) para referirse a las producciones artísticas que intercambian materialidades metafóricas y experiencias que van entre la poesía y las artes visuales. Me parece que el espacio de una poesía fronteriza, abre la posibilidad de imaginar filiaciones artísticas más inestables que el concepto de una poesía que, quizás, parezca dominada por lo visual. Particularmente en este trabajo usamos el término texto o libro poético y visual.

<sup>6</sup> Malú Urriola además de poeta, es guionista de cine y televisión y Directora del Taller de poesía de La Fundación Pablo Neruda. Por su lado, Verónica Zóndek, es poeta, traductora y gestora cultural. En relación a la coautoría de los libros, Paz Errázuriz es fotógrafa y cofundadora de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) y en 2017 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. Patricio Luco es fotógrafo, Doctor en Educación y Cultura y Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte.

<sup>7</sup> En el caso de los libros de Verónica Zóndek, el primero, tiene ilustraciones de Gabriela Villegas y el segundo, grabados de Guillermo Núñez.

Cada uno de los libros que ahora revisamos, urde un proyecto poético en el que se narran historias diferentes, pero que convergen entre lo que puede ser visto y lo que no es permitido ver. Por lo tanto, las dos propuestas intervienen el régimen visual que legitima aquellos cuerpos y experiencias que disfrutan de visibilidad. Ya hemos dicho que el orden escópico define las experiencias, los cuerpos y las imágenes, es decir, establece la mirada representativa de esas experiencias, cuerpos e imágenes. Alejandra Castillo siguiendo la propuesta de régimen escópico de Christian Metz para el cine, afirma que este sería un *orden lumínico* que, aunque en ausencia de lo representado, instituye *presencia* (15).

Esta perspectiva es relevante en la lectura que nos proponemos dado que la tensión entre la luminosidad y la ceguera en *La luz...* y la presencia de la ausencia en *Instalaciones...*, son los rutas a partir de las cuales se proyectan correspondencias fronterizas entre ambos libros. En otras palabras, este espacio tejido a dos manos –palabra e imagen-, problematiza “lo visto y lo no visto, lo deseable y lo abyecto” (Castillo 19). Luz y presencia son configuraciones con asignación de verdad, vale decir, la tensión que aparece en esta frontera se da entre la legitimidad de lo visto y la desviación que provoca la abyección de ver (el deseo de ver) lo que la verdad no admite ver. La desestabilización se da en que no es posible imaginar una representatividad coherente entre la luminosidad y el mirar bizco de los personajes de *La luz...* y el desierto poblado de muertos en *Instalaciones...*. Esta desestabilización de la iluminación de la presencia, en los textos, se transforma en potencia de disolución de binarismos jerárquicos que han dominado en las sociedades occidentales. A través de diferentes repeticiones de dominio, se leen las experiencias que importan y que dan origen a las que no importan o, más bien, *viceversa*, ya que el cuerpo monstruoso es la medida de error de lo que se establece como normal. Ejemplos de estos quiasmos establecidos a la luz de la verdad, es el conocido Iluminismo del pensamiento ilustrado nacido en el siglo XVIII, heredero del pensamiento dicotómico que se alimenta de variados ejes colonizadores: el bien/el mal, la luz/la tiniebla, dios/demonio, lo apolíneo/lo dionisiaco, hombre/mujer, cuerpo sano/cuerpo enfermo, entre otros; y en un plano más local, podemos mencionar al buen salvaje en oposición al salvaje subversivo, y al iluminado Ariel contra el oscurecido Calibán, ambos traídos del imaginario shakespeariano.

En general, el tramado artístico de cada uno de los libros habla sobre la mirada, la escritura y el *hacer* de cuerpos expulsados de este contrato normalizador a partir de una

*política de inclinación*. Con esto me refiero –parafraseando a Alejandra Castillo cuando señala la imagen inclinada que presenta el feminismo ante el patriarcado- a que la desalineación de sujetos, no es un estar fuera de la imagen o de la escritura –del sistema- sino es la posición de oblicuidad que asumen estas corporalidades frente al orden dominante (152). De este modo, estos libros poéticos y visuales presentan fronteras artísticas *inclinadas* que alteran los pactos oficiales de la experiencia, construyendo intercambios poéticos en los que aparece *el hacer* de cuerpos en alteridad que se redirigen contra la reproducción de la transparencia de la verdad y sus supresiones.

*La luz que me ciega*, es una propuesta artística, nos dice de entrada Diamela Eltit en el mismo libro, donde “convergen la fotografía, el video documental, el video arte digital, la música y la escritura poética que reflexiona y cuestiona el tema de la mirada, sus alteraciones, su eventual pérdida en el marco de una sociedad bombardeada por la imagen como espectáculo.” (6). En vistas de esto, se trataría de un trabajo de transdisciplinariedad e interacción multimedial para obtener una obra de carácter experimental y co-autorial, que plantea una interpelación de múltiples respuestas y que se intercala, de manera implícita, en la lectura que hacemos más adelante: “¿qué se ve, cuándo se ve?”, pregunta Paz Errázuriz en su página *web*.<sup>8</sup>

*La luz...* se introduce en la mirada que se bifurca entre el negro y el blanco, en cuerpos que padecen acromatopsia, una enfermedad congénita que se caracteriza por la ausencia de visión para los colores. Además de que la visión es en blanco y negro, estas personas ven borroso, tienen mayor sensibilidad a la luz (fotofobia) y sufren de movimientos involuntarios del ojo. Así, el libro presenta a una familia compuesta por Deidamia, Juan Pino Pino y su padre, los que viven en los márgenes –aislados- de cualquier centro:

[e]n pequeños poblados, uno de ellos con el nombre elocuente de ‘El Calvario’, ubicado cerca de la localidad de Paredones, (también nombre elocuente que cita la imagen de gruesas paredes) en la zona centro-sur de Chile, en medio de un territorio fundamentalmente agrícola, un conjunto

---

<sup>8</sup> Además de las autoras del libro y de Diamela Eltit, en la elaboración del proyecto también participó la artista visual Carolina Tironi. Este proyecto experimental se presentó en la 56ª Bienal de Venecia en 2015, bajo la curatoría de Nelly Richard denominada “Poéticas de la disidencia”. Este trabajo también incluyó el video-instalación “No, no fui feliz”, de Lotty Rosenfeld. Por otro lado, *La luz que me ciega* también fue exhibido en el MAC en 2010 y en 2011, en la Galería E de Valparaíso.

de habitantes experimentan en sus cuerpos, los cuerpos de sus antecesores. Los portan organizando un apretado nudo histórico, como si el tiempo no fuese más que una mera repetición interminable de sí mismo. (Eltit 10).

Todo esto, es la primera señal de que el libro se propone un tejido entre la mirada y su carencia, para, de este modo, poner de manifiesto un desplazamiento del dominio del color y la luz como naturalización del ver y, a la vez, vislumbrar la aparición de cuerpos incoherentes en la organización de las experiencias. El cruce entre la palabra poética y las imágenes fotográficas presenta un mirar elusivo a la luz, una percepción titilante del mundo, abriendo una alteridad a la visión escópica. En esta línea y refiriéndose específicamente al trabajo fotográfico de Paz Errazuriz, Andrea Giunta afirma: “Contra la naturalización de la idea de que podemos verlo todo, las series fotográficas de Paz Errázuriz se instalan en la dificultad. En ellas resuena un susurro ético: no todos pueden ver, algunas cosas no queremos verlas” (32). Con todo, el libro configura una textura poética en la que se teje la familiaridad de cuerpos y experiencias que cuestionan la percepción misma de nuestros sentidos normalizados a través del tránsito entre el ver y el no ver.

El cruce entre el blanco y negro de la mirada oblicua de la familia Pino Pino y de la escritura de Malú Urriola en negro sobre blanco, ya construye una primera porosidad del *hacer* de la frontera. El libro comienza con dos páginas en blanco marcadas por fragmentos poéticos mecanografiados en negro y de gran tamaño, lo que le da un gran espesor visual y escritural. A su vez, se trata de una escritura *inclinada* y desbordada de los márgenes, ya que, por una parte, aparece ladeada respecto de la horizontalidad y verticalidad del espacio conservador de la escritura. A esto se suma que hay palabras que se encuentran yuxtapuestas y que leemos como un parpadeo que, a su vez, en la lectura –para el ojo que lee- es un obstáculo y un movimiento: la letra sobre letra necesariamente se vuelve a mirar-leer. Por otra parte, el texto no está completo, lo que vemos y leemos son fragmentos que en su disposición sugieren un desbordamiento del lenguaje más allá de la página, lo que es significativo dado que sugiere una nueva perturbación al dominio del espacio y del discurso, además de oponerse a la totalidad y claridad de la visión moderna. Es relevante esto último, porque el descentramiento al orden del lenguaje y a los espacios, es una metáfora –un desvío estético y político- central en el libro. En esta primera *inclinación* de *La luz...*, los sentidos poéticos que densifican lo que parcialmente es posible ver, corresponden a fragmentos de los

siguientes versos que más adelante, en el libro, se pueden leer: “No **puedo mover** el ojo. / **Mi ojo como el tuyo** no se **mueve a voluntad**. / Como **un diamante que no atrapa** la luz. / la raíz sombría **de los pinos**” (Urriola 30)<sup>9</sup>. Seguido a la dislocación que provocan estas páginas, surge el negro: dos extensas planas en las que el nombre del libro aparece en blanco y, por contraste a la escritura poética anterior, su tamaño es pequeño y solo ocupa un espacio menor al final de la segunda carilla. La tensión aquí se ahonda como consecuencia de la transferencia que opera entre el blanco y el negro parpadeante de la poesía y la zona fronteriza que presenta la significación del título del libro: la luz que ciega a los cuerpos que sufren de acromatopsia y aquella luz que ciega y que proviene “de una sociedad bombardeada por la imagen como espectáculo” (Errázuriz y Urriola 6).

El resto de las imágenes que componen el libro está en color<sup>10</sup>, exceptuando una amplia fotografía del espacio geográfico que rodea o que atraviesa al pueblo de El Calvario y donde se distinguen grietas que junto a una perspectiva geográfica más amplia que entrega la imagen, conforman el contexto de quienes viven en este calvario. Se trata de un espacio en tonalidad de “grises” que diluye los blancos y negros no para neutralizarlos, ni tampoco para crear un tercer espacio en la mirada, más bien, es para que se distingan ciertos destellos del ver. Quizás sea esta la “imagen torcida” de un “ojo inclinado” (Díaz 52) más próxima a un saber y comprender el mundo desde “una cárcava” (Urriola 30) que contiene un “gutural silencio” (Urriola 32) proveniente de una “raíz sombría” (Urriola 30). Es decir, un mirar desviado heredado que no contiene la complacencia visual impuesta por el capitalismo.

Las fotografías a color comienzan esta vez con un primer plano de la grieta geográfica, ahora en tonalidades ocre, que, sin duda, representa la fisura de los cuerpos en su doble condición: una, la experiencia visual fragmentada por la luz y, la otra, dada por el encierro. La reiteración de esta figura telúrica-corporal es fundamental como veremos más adelante. El diálogo que otorga el color se produce entre la mirada del enfoque y la mirada imprecisa de la familia Pino, entregando no una representación de identidades excluidas, sino un espacio dialógico de fronteras visuales a partir de las que se establece el contacto, vale

---

<sup>9</sup> Las negritas son nuestras y las usamos para destacar los fragmentos que se pueden identificar en esta *inclinación* que mencionamos. De manera similar, el libro cierra con un montaje creado a partir de la palabra poética.

<sup>10</sup> Este es el primer trabajo en que Paz Errázuriz utiliza el color, según ella misma lo ha expresado en varias ocasiones.

decir, se manifiesta el valor de la necesaria distancia que media o intermedia entre un otro (la subjetividad de un enfoque) y un otro (cuerpos y espacios de El Calvario). Estos márgenes se abren haciendo confluír diferentes formas de ver y de experimentar el mundo, en los cuales el punto de vista fotográfico desaparece para construirse *junto a*, o *con* las miradas de cada integrante de la familia Pino y dar paso a sus cuerpos y contextos, siendo este un foco poético cardinal. Así lo sugieren las fotografías que se continúan desplegando en variaciones cromáticas, si se quiere de manera realista, como fotografías tradicionales, muy biográficas, contextualizadas que, sin embargo, recogen imágenes obscenas, fuera de la escena de la supremacía de la representación. (Errázuriz 163). Los primeros planos, los retratos y los contextos dan cuenta de experiencias y espacios que importan, incluso la vestimenta señala sentidos de experiencia. Se trata de una performatividad en la que se apela a una presencia, a la transformación del margen en centro, pero no un centro de poder; lo que hay en estas imágenes es el foco de una exclusión.

Podemos decir que ellas corresponden a narraciones de momentos, de tiempos que entregan un presente que no se aparta de un pasado y que, además, son parte de una tragedia griega. Así lo señala Diamela Eltit en la introducción. En ella se lee simbólicamente el problema genético –el incesto– que arrastran estos cuerpos de “[v]idas dramáticas” (16) que “[a]hora [son] los hijos más inesperados de Edipo” (16). “Allí habita el drama contemporáneo” (17), “los nudos familiares” (18). “Vidas incestuosas” (18), afirma Eltit.

Por su parte, en *Instalaciones de la memoria* de Zóndek y Luco, el contrapunto entre poesía y fotografía narra una ausencia, la desaparición de cuerpos y experiencias despreciadas en la historia de nuestro país, “un espacio de muertos que penan” (6) y de “abandonos diseminados en uno u otro pueblo del olvido” (11), dice Verónica Zóndek en el texto introductorio. Se trata de una intervención a la memoria patrimonial que alimenta el olvido de vidas precarizadas, legitimando imágenes y discursos que evocan las “vidas acomodadas” producto de la explotación en las salitreras del Norte, en Chile, hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. El libro se construye como un contradiscurso poético, en el que el montaje visual y escritural atenta contra la presencia escópica-colonialista de construir la historia. Por lo mismo, el libro es el “relato de los cuerpos ausentes” (Luco, *Fotografía* 6), de las ruinas y grietas a través de las cuales se introduce, en blanco y negro o negro y blanco, el ojo y la escritura.

Es así que, a partir de este lugar fronterizo entre materialidades metafóricas, el libro apuesta por la reconstrucción de una ausencia, de un vaciamiento que se instala como perturbación a la representación impuesta por una memoria oficializada, la que recae sobre la muerte y la explotación, promoviendo la desaparición histórica de los cuerpos. De este modo, pensamos que este empalme poético interpela a partir de preguntas explícitas, por ejemplo: “¿los ausentes/ dónde están?” (23), “¿Quién vio y dejó de mirar? / ¿Qué vemos nosotros” (39), “¿Cuál es el orificio que elegiremos para leer la historia?” (71) y, por último, una interrogante parafraseada: ¿Qué responde el silencio cuando la carne se desprende o mejor dicho cuando el cuerpo es desprendido de la historia? (62). *Instalaciones...*, en su ya mencionado texto de entrada dice: “[e]sta fotografía, al igual que la palabra escrita, trabaja sobre una superficie blanca, un desierto, un vacío. Su objetivo es re-ver y re-decir. Todo está ahí afuera, oculto o disimulado [por lo que esta fotografía] se constituye, entonces, en el movimiento contrario al de la realidad acuciante que queda anclada en la retina” (Zóndek 5). En este fragmento se dan las coordenadas centrales del relato visual y poético que se desenvuelven en el libro, como lo son el trabajo en blanco y negro (de la escritura y la imagen), el contexto del desierto, el vaciamiento de una historia y la política de *inclinación* del volver a ver y volver a decir aquello que se impide conocer.

Luego, esta antesala describe o sitúa la fotografía de Patricio Luco como una instalación al modo de los *ready-mades* y con un punto de mirada que se aproxima a un *peep-show* (6). De este modo, el volver a ver y el volver a decir subraya el lugar de enunciación metafórico de este trabajo fotográfico: la mirada a través de grietas –orificios- silenciosas que asoman a una memoria *inclinada*, la que hilvana veladas ruinas de una injusticia. De igual modo que sucede en *La luz...*, el punto de habla de estos puentes que atraviesan el orden escópico, se construye como foco narrativo que alberga un presente que no quiere distanciarse del pasado. Por el contrario, se trata de la reiteración de un “[t]iempo que alberga a estos vivos muertos que deambulan silenciosos entre las sombras” (7).

El relato de Zóndek poco a poco va asumiendo, a partir de una enunciación cercana a lo descriptivo o explicativo en un inicio, un tono más poético con el que se quiere anudar un cruce entre el ojo que busca la torcedura de la memoria oficial y las oídas de un secreto, de lo suprimido: “la cámara ve del mismo modo en que una oreja escucha pegada al otro lado de la puerta” (8). La puerta aquí funciona como un límite, como prohibición de entrada, la

que, sin embargo, no inhibe el registro de saberes desviados puesto que estos son filtrados del encierro a través de ventanas, vidrios trizados, agujeros y enrejados; todos, recortes visuales que intensifican un “ver y volver a ver” poniendo “el ojo entre los escombros” (18). La articulación entre el ojo que quiere mirar, el oído que quiere escuchar y la palabra que quiere decir lo no permitido, dan origen a las “instalaciones de la memoria”: un *hacer* performativo que abre la transferencia entre fronteras artísticas para establecer contacto con aquello que fue expulsado de la memoria histórica. Cuando realmente se abren las instalaciones de la memoria (el libro así lo indica en la página 19, aunque la puerta se ha roto antes), la escritura poética ya se ha instalado, al igual que las fotografías. Aquí comienza el recorrido o el acceso a los cuerpos fantasmagóricos, usando un término benjaminiano. En efecto, el libro se propone divisar realidades que han quedado estáticas porque han sido encubiertas por el dominio de los espectáculos visuales, los que actúan como narcóticos y cuya función reside en falsear el imaginario colectivo entregando imágenes y discursos compensatorios que “blanquean” y/o aburguesan la realidad histórica de las salitreras. Así lo afirma el mismo Patricio Luco en un trabajo anterior a este libro:

los vestigios arquitectónicos que se han reconstruido o se han rescatado patrimonialmente por el Estado chileno, volviendo a la época del salitre, son las casas patronales, las maquinarias, los espacios destinados al espectáculo, desechando siempre o dejando en abandono total aquellos espacios destinados a los obreros. Nadie quiere recordar la miseria en la cual estaban inmersos los obreros, nadie quiere tomar consciencia de lo brutal en la sobrevivencia de los obreros en un desierto inhóspito, en condiciones laborales indignantes, no, las fotografías están dispuestas para recordar el esplendor del salitre, a los emprendedores que fueron capaces de establecer campamentos en pleno desierto y sobrevivir y asentarse junto a sus familias [...], se da allí la uniformidad, la linealidad de miradas para reforzar el dictado establecido por quienes ostentan los medios para determinar lo que debe ser visto, sin agitar socialmente el curso de la historia. (*Fotografía 8*).

A partir del forado que se hace a la puerta de la memoria oficial, este libro poético visual avanza en un tiempo detenido a través del montaje en blanco y negro que se teje entre poesía y fotografía, ambas también intercaladas y a veces yuxtapuestas. Los lugares fotografiados aparecen referidos en un índice que cierra el libro y en el que se distinguen las salitreras de Chacabuco III, San Francisco, Chacabuco, Humberstone, Pedro de Valdivia,



Santa Laura, Concepción, Dolores, Pampa Unión, Porvenir, Santa Catalina y Santa Rita. La mayor parte de ellas están reiteradas y partiendo de diferentes enunciaciones metafóricas – enfoques inclinados-, insisten en el relato de lo que no está.

#### 4. Las fronteras compartidas

Si realizamos un paralelismo entre ambos libros, podemos decir que comparten varios aspectos que tejen diversas performatividades fronterizas. Ante nuestra lectura, la sugerencia de ciertos intercambios o aproximaciones estéticas, políticas y éticas, entre uno y otro, son significativas. Más allá de que participen de una hechura interdisciplinar de textualidades, pensamos, por ejemplo, que los libros comparten, por un lado, un espacio: el encierro. “No tengo más hogar que este silencio en penumbras” (Urriola 29) dice la voz poética de *La luz...* mientras que en *Instalaciones...*, “Los muros son el marco que contiene la mirada” (Zóndek 25). Aunque se trata de espacios distintos, el corporal, el familiar y El Calvario, por una parte y los cuerpos desaparecidos y las ruinas en el desierto, por otra; ambos son el resultado de la “encerrona” inducida por el privilegio de lo que es legítimo. En otras palabras, nos referimos a una reclusión programada a partir de la jerarquía de una realidad que establece el adentro y el afuera, lo que Judith Butler (2010) llama las vidas que merecen ser lloradas y las que no. Tal es el caso de los cuerpos que habitan el poblado de El Calvario (sin duda su nombre es revelador en este encierro), porque se trata de experiencias que están fuera de la percepción normalizada del mundo. No hay colores, el blanco y negro es el registro de una “dificultad” en la percepción sensorial del entorno: “Ni un verde que me enamore / ni un azul que me apacigüe. / Tú dices cebada colorina/ yo aroma negro. / Canta un zorzal oscuro, / en la punta del chagual claro” (31). A esto, se agrega que está “dificultad” es arrastrada por otro desvío, el incesto: “la raíz sombría de los pinos” (30); “no levantes la enagua polvorienta del recuerdo” (32). Por su lado, *Instalaciones...* despliega un encierro que se recorre a través del cruce del desierto con los cuerpos fantasmales de los obreros de las salitreras. El encuadre de la mirada fotográfica y de los versos, introduce a ventanas carcomidas y paredes derruidas que obligan a mirar lo desaparecido, la desolación: “El tiempo devuelve los muros al polvo / El marco de esa ventana es una boca sin palabras” (48-49); “Hay un angelito enterrado más

allá de los barrotes” (56). Vemos y leemos, entonces, lo que no está, aquello que encerrado en el olvido se transforma en la asfixia de no existir.

Un segundo aspecto de transferencias que vemos entre los textos y que le da continuidad a la línea anterior, es que el *ver* en blanco y negro se extiende en una especie de complicidad o de préstamo político entre ambos y que se traduce en una demanda a nuestra sensibilidad. A partir del puente que se puede trazar entre una subjetividad parpadeada en blanco y negro de *La luz...* y el montaje poético en blanco y negro de *Instalaciones...*, se abre una afinidad performativa. Esto se da a partir del *hacer* del ojo ciego a los colores en el primero, y del *hacer* del ojo interpelado a ver y leer en blanco y negro los desechos de una muerte, en el segundo. Por lo tanto, el blanco y negro en esta confluencia de *hacer ver* y su recorrido de aperturas y cierres en uno y otro relato, se torna político porque se transforma en *punctum* (Barthes) enunciativo de la imagen y la escritura, vale decir, penetra no para mostrar, sino para sugerir una posición, un lugar, un *punto de vista* parcial que “punza” (Barthes 87). Además, es un *punto*, una *perspectiva* que no está codificada y desde la que se puede percibir el mundo o el estar fuera de él –ese deseo que está más allá del campo visual y escritural canónico–, desde donde se pueden imaginar y construir las relaciones, los espacios y la memoria. “Siluetas veo, / siluetas de gentes como fantasmas/ en un paisaje que desaparece” (Urriola 30); “¿Los ausentes / dónde están? (Zóndek 23), “oficinas salitreras/ o/ sitios de huesa a la intemperie” (Zóndek 12).

En esta tensión que provoca el blanco y negro como experiencia vital y como recuperación de la memoria omitida frente al orden discursivo y escópico, el patrón de la luz y la presencia, tal como afirma Alejandra Castillo, “establecería las coordenadas de lo visto y lo no visto, lo deseable y lo abyecto” (19). Además, continúa Castillo, esto “ha privilegiado la metáfora de la luz” y, sobre todo, sería “un cuerpo léxico” que determina “las coordenadas desde la cuales valoramos y establecemos prácticas, jerarquías, relaciones”. (19). De esta forma, es en contra de este privilegio de lo iluminado, de la verdad de lo transparente, que se construyen los poemas y las fotografías. Los dos libros funcionan como textualidades contra el régimen “oculocéntrico” (Castillo) y los discursos que se derivan de él, ya que abren historias, experiencias y memorias expulsadas del orden lumínico. Por un lado, la luz como verdad de los cuerpos que importan, es interrumpida por la reiteración de historias menores distantes de la claridad uniforme “Las palabras resplandecen por eso no pude leer. / Las letras

las veo a pedazos, partes veo.” (Urriola 28). Y, por otro lado, la luz de las postales como verdad histórica para conciencias turísticas –domesticadas–: “En ¿qué las delirantes gigantografías tan ajenas al arrullo humano? / ¿Tan frías al tacto? (Zóndek 11). Todo esto no significa que los textos desenvuelvan la dicotomía luz/oscuridad, lejos están de eso. No tienen interés en la reproducción del orden del pensamiento patriarcal y colonialista que adoctrina visiones de mundo basadas en jerarquías fijas y antagonistas. El contradicuro que montan los libros es de alteración a lo normalizado, es la creación de un espacio fronterizo en el que se teje una presencia política y ética a partir de la *reiteración* de alteridades, de zonas ciegas en el orden de las cosas; dicho de otra forma, se trata del *hacer* insistente de los cuerpos marginados. Aquí la performatividad propone que el cuerpo a la vez que *hace* algo, *expresa* algo, incluso en la repetición de la ausencia en *Instalaciones...*, porque reitera la muerte y el olvido. A esto se suma que la poética visual tanto de la escritura como de la imagen que presentan los textos, insiste en que *hacer*, *expresar* y *mirar* son parte de la misma red performativa y fronteriza de los libros.

Hay una tercera línea de contacto que queremos mencionar: la imaginación del tiempo. Para Didi-Huberman (Cit. en García 96) la imaginación tiene una implicación política y lo político a su vez, sería la experiencia de lo singular en la historia, vale decir, el imaginar tendría una posición, una perspectiva que no está fuera de la historia. Esta posibilidad del *aparecer* de lo político en la imaginación o su co-pertenencia (García 96) en la fronteridad de nuestro *corpus* es múltiple, puesto que la imaginación y lo político se encuentran en diversos niveles. Esto lo vemos en la posición que ocupan los cuerpos, en la elaboración de la memoria, en la interrupción a la luz como verdad estable y unitaria de las representaciones y en la interdisciplinarietà como registro artístico, entre otros niveles poéticos. En este sentido, la temporalidad política está dada, principalmente, en el trenzado temporal demoroso que propone el cruce entre poesía e imagen, el que interrumpe la linealidad –y alienación– de lo efímero y precipitado del tiempo globalizado y mercantilizado que transcurre, especialmente, *a la luz* de verdades informáticas y de consumos capitalistas sin fronteras. Por lo mismo, a través de la imaginación del tiempo que actúa en los intercambios artísticos, los cuerpos y los espacios hilan fronteras de existencia dentro de una “variabilidad de la lentitud” (Ruiz y Aca). Esto introduce a una ruta de desvío del presentismo del tiempo global colonizante, para detener(nos) en la intensificación del espacio, de los

cuerpos y de la memoria retenidos en la potencia de los encierros. Así, por ejemplo, en *La luz...* es indudable la tensión que se da entre el tiempo de la voz poética y el tiempo que engecece: “Cuando el día se sosiega de ser blanco brillante” (27). De este modo, la imaginación del tiempo es una duración lenta que también se da en su repetición, proporcionada principalmente por las fotografías, y que se resiste a la progresividad en favor de una interrupción demorosa que devela su energía de subversión al abrirse a un tiempo menor desclasificado, sin intentar dominarlo, para dejar disponibles las huellas de experiencias denegadas y borradas. En *Instalaciones...*, el desarrollo de esta temporalidad es evidente, incluso el tejido entre palabra e imagen la condensa en varios momentos logrando que se vea y se lea una duración pesada, asfixiante, bajo tierra y escombros. Es el tiempo lento y perdurable de la muerte el que se ilustra, citamos algunos versos: “Silencio / quietud de tumba /reunión de muertos contra un alejado horizonte recto. / hablares quedos / murmullos / [...] / Piedras. / Calladas piedras y tumbas.” (15); “En la pampa habita un testimonio que susurra el tiempo” (21); “El tiempo devuelve los muros al polvo” (48).

Por último, existe otra metáfora que participa de ambos libros y que nos parece significativa: la grieta. Decimos metáfora, porque desde un punto de vista artístico y político –relación imprescindible en la poesía y el arte-, ella se arma a partir de un disenso, interroga lo silenciado, su posición es siempre *inclinada* y este, es el lugar que ocupa la grieta y los demás aspectos revisados en los textos. La grieta, ya la hemos mencionado antes, puesto que es una metáfora que cruza todos los espacios fronterizos señalados. Sin embargo, el significado que nos interesa en la lectura que hacemos es, justamente, su configuración de frontera, en tanto que por ella se filtran posibilidades subterráneas de experiencias y memorias que trepan como maleza desde, por un lado, la herencia de un “mal” congénito en *La luz...* y, por otro, el disimulo de una historia de violencia en *Instalaciones...* Por lo tanto, la grieta en este sentido, es una metáfora de la evidencia de una fisura a la organización de la mirada y al dominio de los discursos. La grieta en los textos es la interrogación por los márgenes en los cuales se tensionan la sobrevivencia, la muerte y la resistencia de experiencias “menores”.

Las grietas son imágenes, son señales de cuerpos, de ausencias y lenguajes siempre en contexto y en las que hay continuidad e intimidad de fragmentos, los que son vistos, por ejemplo, en *Instalaciones...* a través de la misma grieta fotográfica por donde se introduce

el ojo y donde queda el “observador acordonado” (16). Estas hendiduras se transforman en orificios contruidos por las ruinas materiales de una trágica historia de muertos, del silencio como testimonio y en donde se fricciona la grieta que enmarca la mirada y la explanada del desierto. Entonces, este “observador acordonado” por la rasgadura de la grieta dice: “He visto el camino de los famélicos perros en abandono / ¿Y la planicie extensa del desierto?” (16). La grieta de la muerte se ha tragado todo: “Muerte bajo la arena abierta” (17). En *la luz...* el hacer de la grieta son los cuerpos mismos, la geografía que los alberga y la antigua historia que los marca, “un camino de tierra que ni andando dejó atrás” (29), dice la voz poética en un tono rendido ante lo irremediable. Aquí la historia del incesto, como tragedia inevitable se transforma en la misma grieta de la existencia y en la cual crece “una pena de brazos de pino, que mira al cielo” (29). El designio funesto que arrastran los pinos: “la vida ay hecho / lo que ha querido conmigo, / con todos. / No hay distintos.” (31), se trasforma en la erosión que forma la oscura concavidad de la grieta: “El corazón negro de una cárcava, / la raíz sombría de los pinos” (30) y, sin embargo, “No por no ver no veo” (31), dice la sujeto de los poemas.

De esta forma, entre ambos libros se construye una zona fronteriza que en la que la metáfora o la grieta *inclinada* redonda en un sino trágico y en la proximidad ciega de la mirada. Un *ver* fraccionado que, en su insuficiencia inquieta, porque abre la presencia de un afuera, de una abyección de la historia oficial. Así la imágenes poéticas -visuales y escriturales- que surgen de la grieta son su presencia, se mueven en sus contornos, por lo mismo y como afirma Deleuze “la grieta amenaza singularmente con romper la superficie de la que sin embargo es inseparable” (150). Sabemos que lo que es amenazado es la estructura de un orden, un régimen que en su propia reproducción luminiscente genera deformidades que se mueven en clandestinidad porque, y siguiendo con Deleuze, la grieta se abre en silencio, sigue líneas imperceptibles de resistencia, “siempre oblicua, presta a cambiar de dirección, variando su tela, perpetuamente herencia de lo Otro.” (229). La grieta en los libros avanza, se mueve develando una lenta irrupción que *agrieta* la superficie donde la presencia y la ausencia de los cuerpos que son sostenidos a través de un tiempo moroso, muestra “las condiciones mismas de su negación” (Walsh 32).

De esta forma, la grieta es el *hacer* político de la frontera *inclinada* que aquí proponemos. Dicho de otra forma, la performatividad de estas fronteras de intercambios está

hecha o más bien *se hace* por medio de la reiteración de intersecciones incoherentes, de cuerpos, espacios y tiempos abyectos. La propuesta de *La luz... e Instalaciones...* es develar una latencia que proporciona un campo ciego que está fuera de foco, como si la imagen y la poesía lanzaran el deseo más allá del mismo tejido que ellas realizan o que quisieran *hacer ver*. Por eso también, es que la performatividad *se hace* en lo político, es que hay algo más allá que ocupa un lugar y que es necesario comprender. En esta perspectiva, volvemos a Barthes cuando señala que la historia se constituye si se la mira, pero para esto, es ineludible estar excluido de ella, porque de esa manera somos propiamente lo contrario a la historia oficial. Entonces y continuando con Barthes, los textos estarían construyendo un poder de autenticación por sobre el poder de representación. (155); esto significaría que somos lo que desmiente a la Historia en provecho de una historia singular borrada. (118). En esta dirección contestataria a los relatos representativos, sabemos que la abyección es parte innegable de la construcción de la oficialidad de lo legítimo, ya que lo abyecto, como dice Kristeva “es radicalmente lo excluido” (8). Y no por estar fuera, el confinamiento de lo abyecto no termina de desafiar lo permitido, porque justamente lo vuelto abyecto por los regímenes de la verdad: es lo que perturba, lo que traspasa el límite de los lugares autorizados, a fin de cuentas, lo monstruoso, aquello que no puede ser decodificado. Por lo tanto, los textos entran en una complicidad de lo ambiguo, de lo mixto. En algún sentido son traidores, como diría Kristeva, de la conciencia limpia –de la luz decimos nosotros-, puesto que señalan la fragilidad de lo legítimo. En esta perspectiva, sucede que no es la ausencia de luz o de memoria lo que vuelve abyecta la enunciación de los poemarios, sino su potencial de perturbación a una identidad, a un sistema, a un orden iluminado infiltrante.

De esta manera, el *corpus* se encuentra emparentado con la perversión, “ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe” (Kristeva 25). Se trata de alteridades que amenazan en la medida que se cuelan por lo que no es permitido que sea visto y leído, pero que, sin duda, siempre es nombrable: así lo hacen Urriola-Errázuriz y Zóndek-Luco.

## 5. Comentarios finales

El recorrido que hemos realizado por algunas zonas de contacto entre *La luz...* e *Instalaciones...*, contiene otros intercambios que aquí no fueron explorados y que forman parte de un próximo trabajo más ampliado. Se trata de filiaciones artísticas y políticas que ciertamente son transversales a los cuatro puentes metafóricos explorados y que potencian la *política de inclinación* que se ha planteado. Entre ellas, encontramos la crítica a la conformación de familia burguesa a partir del evidente “mal” congénito que repite un calvario edípico en la familia Pino Pino y la exposición del residuo silente que deja la imagen patrimonial de las salitreras, es decir, el rastro de muerte que quedó fuera de la fotografía familiar de los empresarios mineros. También la oralidad que manifiestan los poemas, es sin duda una fuerza de interrupción a la hegemonía del discurso literario ilustrado, la que, anudada al despliegue de los afectos, fortalece no la fragmentación, sino el contacto, el vínculo. Esto significa que la imagen poética tejida entre palabra y fotografía en continuo tono realista, se amplía aportando densidad y textura a las condiciones de los cuerpos presentes en *La luz...* y a los cuerpos ausentes en *Instalaciones...*. En este último, la densidad y la textura está impregnada en las ruinas que contiene el desierto, ahí se liberan afectos de proximidad haciendo sentir los cuerpos que no están, es decir, cobran presencia, siempre torcida. De este modo, la performatividad entre lenguaje e imagen está cargado de movimientos y sentidos que proponen la puesta en marcha de cuerpos y experiencias oblicuas respecto de cualquier régimen de dominio, aunque, contradictoriamente, sean el resultado de ellos.

Como hemos visto, la realización de imágenes poéticas a través de la palabra y la cámara, tienen fuerza de disidencia o insubordinación a los mandatos de normatividad. Este valor que no sería solo un trabajo de denuncia, acaso y, sobre todo, es un trabajo de imaginar espacios y experiencias, de abrir una mirada artística, política y de contacto *con* esas realidades que están fuera de la supremacía escénica. En este sentido, las preguntas y la afirmación que no dejan de resonar son las que encabezan como epígrafes nuestro trabajo y que establecen un diálogo: *¿Quién vio y dejó de mirar? ¿Qué vemos nosotros?* (39) cuestiona la voz poética de *Instalaciones...*, a lo que, dentro del juego dialógico que proponemos para la frontera, *La luz...* responde con algo que ahora intervenimos, *No por no ver* [no porque no

me dejan ver] *no veo* (31)<sup>11</sup>. Es así que la frontera es principalmente un *hacer con*, porque es la apertura de una relación, el desarrollo de un tejido de correlaciones en el cual se introduce una presencia en el territorio de la experiencia que altera el orden visible de lo permitido. En consecuencia, la performatividad de la frontera no se empeña en “escarbar imágenes para que la verdad aparezca, sino moverlas para que otras figuras se compongan y descompongan en ellas” (Rancière, *La noche* 37).

La escritura y las imágenes que constituyen la performatividad de la frontera entre ambos libros, ejercen en común la potencia que ellas mismas traen como materialidad artística, es decir, hacen y comparten poesía, hacen y comparten imágenes, allí se despliega otra *energía imaginante* (Soto 136). En este ejercicio de contigüidades, en el caso de *La luz...*, las imágenes poéticas se originan en las metáforas del parpadeo, de la grieta (de la que nace una visible perspectiva de maldición y encierro) y, asimismo, de la desaceleración del tiempo. Todas ellas intentan resistirse a la violencia de luz, la que quiere suprimir todas sus apariciones, olvidarlas, reprimirlas. En el caso de *Instalaciones...*, y compartiendo las metáforas mencionadas, se concentra como una poética visual que apunta al cómo y qué se recuerda. Se trata de una aguda reflexión artística en relación a cómo se organiza y es organizado el yo y el nosotros de la memoria, trabajando, de esta forma, la subversión de la significativa materialidad que tienen los escombros del páramo, ya que por entre ellos se produce la aparición de los muertos, aunque no los veamos, sabemos de su tragedia: la explotación y el olvido.

Todas las metáforas que conforman la *política de inclinación* contenida en las fronteras, son líneas de fuerza que le dan espesor a su performatividad, impulsando la necesidad de repensar la *inclinación* que entrega el lazo entre poesía y fotografía, la necesidad de los vínculos intra y entre textos, puesto que más que seguir pensando el fragmento como ya dijimos, nos *inclinamos* por relevar el contacto que promueve el vínculo *con* lo que nos prohíben conocer.

## REFERENCIAS

Arqueros, Gonzalo. “Prólogo”. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Ediciones/metales pesados, 2010, pp. 5-10.

---

<sup>11</sup> Las cursivas son nuestras.



- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Escuela de Filosofía Universidad Arcis, 1959. Edición electrónica.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1990.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós Ibérica, 2010.
- Castillo, Alejandra. *Adicta imagen*. Ediciones La Cebra, 2020.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores, 1999.
- Chao, Daniel. “Régimen escópico e imaginario social”. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, núm. 11, 2012, pp. 1-7. Web.
- Dávila, Legerén. “Efectos performativos de la fotografía e(n) investigación social cualitativa: *planitud, pátina y perturbación*”. *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, núm. 56, 2020, pp. 15-30.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós, 2005.
- Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa. Montreal, 1971, pp. 1-22. En línea.
- Díaz, Jorge y Errazuriz, Paz. *Ojos que no ven*. Metales Pesados, 2019.
- Errázuriz, Paz. *Paz Errázuriz*. <https://www.pazerrazuriz.com/la-luz-que-me-ciega.html>. Consultado el 13 de abril de 2022.
- Errázuriz, Paz y Malú Urriola. *La luz que me ciega*. Salesianos, 2010.
- Errázuriz, Pilar. “Lo de-generado y lo obsceno (off-scena)”. *Revista Nomadías*, núm. 8, 2008, pp. 163-168.
- García, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes”. *Aisthesis*, núm. 61, 2017, pp. 93-117.
- Giunta, Andrea. “Sentir, pese a todo”. Fundación DEdA. *Boletín 7. Paz Errázuriz*, 2020, pp.7-33.
- Jay, Martin. “Regímenes escópicos de la modernidad”. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós, 2003, pp. 221-251.
- Luco Torres, Patricio; Zóndek, Verónica. *Instalaciones de la memoria*. Alquimia Ediciones, 2013, pp. 221-251.
- Luco Torres, Raúl Patricio. *Fotografía en Chile: Retrato de la nostalgia, la memoria y el cuerpo ausente*. Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, 2010.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Ediciones Akal, 2009.
- Polanco, Jorge. «Poesía Fronteriza». *Letras en línea*. <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/poesia-fronteriza/>. Consultado 1 de junio de 2022.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Prometeo, 2011.
- . *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Tinta Limón, 2010.
- Rosen, Marcela. “Reflexiones sobre el arte de accionar”. *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*, edición de Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile, 2011, pp. 131-145.
- Ruiz Moreno, Luisa y José Aca Cholula. *Tópicos del Seminario*, núm. 27, 2012, pp. 49-90.
- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Ediciones metales pesados, 2020.

Vidiella, Judit. “De fronteras, cuerpos y espacios liminales”. *Revista Digital do LAV*, núm. 3, 2014, pp. 78-99.

Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Ediciones Cátedra, 1991.

Walsh, Catherine, editora. *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, Tomo II. Abya-Yala, 2017.