

PUESTA EN VALOR DE UNA TRADICIÓN INVISIBLE: GUILLERMO DEISLER Y LA POESÍA VISUAL CHILENA**Appreciation of an Invisible Tradition: Guillermo Deisler and the Chilean Visual Poetry**

Autora: Francisca García B.¹

Filiación: Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

Email: mfranciscagarcia@gmail.com

RESUMEN²

Desde mediados del siglo pasado, un conjunto de obras de la poesía y la plástica chilena comenzó a traspasar los límites tradicionales de sus propios géneros para habitar una zona intersticial experimental. Estas obras, que se desarrollaron en distintos soportes, han permanecido desconocidas o no han sido abordadas críticamente como una tradición. Este artículo propone una lectura histórica integradora, que construye una cronología de los hitos nacionales en ese ámbito y que sitúa como artista destacado al poeta visual y editor Guillermo Deisler (1940-1995).

Palabras clave: Guillermo Deisler, ediciones, poesía visual, poesía chilena, historia literaria.

ABSTRACT

Since the middle of last century, a collection of works of Chilean poetry and visual art began to transcend the traditional boundaries of their own gender to inhabit an experimental interstitial zone. These works, which were developed in different media and formats, have remained unknown or have not been addressed critically as a tradition. This article proposes an integrative historical reading, which constructs a chronology of national landmarks in that area and ranks as featured artist the visual poet and editor Guillermo Deisler (1940-1995).

Keywords: Guillermo Deisler, editions, visual poetry, chilean poetry, literary history.

1.

Recién durante los últimos años en Chile se ha venido reconociendo un conjunto de obras experimentales manifiestas en la zona intersticial que une y separa a la poesía de la visualidad. Estas obras, en cada uno de sus momentos, dan cuenta de complejos contextos del siglo XX que se relacionan con las hegemonías del arte, con circunstancias políticas o

con la aparición de nuevos medios y tecnologías. En ese sentido, las obras representan indicios que a través de este texto iré recuperando desde la historia, tal como lo hizo Hal Foster en sus “Archivos del arte moderno” con el fin de construir una cronología que dé cuenta de un canon o una tradición artística, cuyas obras la crítica literaria nacional usualmente ha considerado aisladas, desmarcadas o anómalas, y que las artes visuales, por su parte, no han integrado. De esta forma, además, intentaré demostrar la capacidad archivística de las obras, en el sentido de cómo estas devienen documentos mediante los cuales podemos leer momentos de la historia del arte nacional. Finalmente, este relato histórico servirá, a su vez, de contexto nacional para la revisión de la obra del poeta visual Guillermo Deisler (1940-1995), producida en gran parte fuera del país en situación de exilio.

En Chile la literatura experimental se asienta como consecuencia de las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX, cuyos exponentes locales más que construir una avanzada propia, importaron modelos y manifiestos, los que muchas veces produjeron obras valiosas aunque descontextualizadas y tardías. Como ejemplo de ello están los *Poemas Pintados* de Vicente Huidobro que proponen una operación vanguardista simple, pues su gesto se remite al solo hecho de *dibujar con la palabra*, lo cual está lejos del experimento realizado, por ejemplo, en *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (1897) de Stéphane Mallarmé, una obra mundialmente reconocida como la primera en romper la estructura sintáctico-discursiva y en contener visual y textualmente la experiencia externa del mundo (Hellion 23).

Juan Emar también ocupa un lugar destacado en el contexto vanguardista nacional, pero sobre todo por su concepción integrada del arte que queda manifiesta en sus “Notas de arte”, publicadas en el diario *La Nación* en la década del 20. En esos textos, Emar se hace cargo de las transformaciones del campo cultural de esos años en Santiago de Chile, sobre todo respecto a la renovación del academicismo y la institucionalidad del arte gracias a la entrada de las clases medias al circuito. Su propia literatura, publicada tardíamente a mediados de la década del 30, si bien no se produce en zonas artísticas intersticiales, “desafió los códigos de representación del realismo dominante, al soportarse en estructuras fragmentarias y alegóricas” (“El trasgresor silenciado”), e incluyó, además, principios propios del cubismo y del futurismo europeo.

El caso de los primeros colectivos de arte locales –el Grupo Montparnasse, Los Diez y La Mandrágora– merece mencionarse en el contexto experimental, pues tuvieron una concepción interdisciplinaria en sus creaciones, a pesar de que usualmente cada integrante tuvo una disciplina a su responsabilidad, las cuales terminaban sumándose más que integrándose. De estos grupos fue La Mandrágora el más cercano a la literatura pero el más descontextualizado, luego de que su poética surrealista se inaugurara recién a fines de los años 30.

1952 es el año en que se publica el primer *Quebrantahuesos* de Nicanor Parra y ello produce un quiebre en la producción experimental local, que en adelante inaugurará una vanguardia auténtica que ya no dependerá tanto de los movimientos internacionales sino de circunstancias locales, que bien reconoce Alejandro Jodorowsky (Tocopilla, 1929) en una aguda descripción sobre ese período poético nacional:

En los años cuarenta, y a principios de los cincuenta . . . mientras en Europa imperaba la muerte, en Chile reinaba la poesía. . . . Los poetas, esencialmente trasnochadores, vivían

con eufórica desmesura. Neruda, frenético coleccionista, construyó una casa-museo con forma de castillo, congregando en torno a él una aldea entera. Huidobro no se contentó con escribir “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! Hacedla florecer en el poema” sino que cubrió con tierra fértil los pisos de su casa y plantó un centenar de rosales. Teófilo Cid, hijo de riquísimos libaneses, renunciando a su fortuna, conservó como todo bien una suscripción al diario francés *Le Monde* y, ebrio día y noche, comenzó a vivir en un banco del Parque Forestal. Allí lo encontraron muerto una mañana, cubierto por las hojas de su periódico. Hubo otro poeta que aparecía en público cuando iba a los velorios de sus amigos para saltar sobre el ataúd. El exquisito Raúl de Veer no se bañó durante dos años para que su hedor designara a los verdaderos interesados en oír sus versos. Todos ellos habían comenzado a salir de la literatura para participar en los actos de la vida cotidiana con una postura estética y rebelde. Para mí, como para muchos otros jóvenes, eran ídolos que nos mostraban una hermosa y demente manera de vivir. (Jodorowsky 104-5)

El *Quebrantahuesos*, un diario-mural-collage semanal de 55 x 40 centímetros situado simultáneamente en dos de las esquinas más transitadas del centro de Santiago de Chile, en las calles Ahumada y Bandera, fue el primer trabajo conocido de Parra (1914), que, más aún, contó con la colaboración estelar de Jodorowsky y Enrique Lihn (1929-1988), ambos con un poco más de 20 años de edad. Este *mural*, una suerte de cadáver exquisito a partir de titulares y fotografías de periódicos, hacía una aguda crítica social fundada en la ironía ante el impávido pasar de los transeúntes (“CON LA VENIA DE LAS AUTORIDADES/ UNA ROBUSTA MUJER DE 30 AÑOS/ PIDE/ CORRUPCIÓN”; “PARA ENTREGA/ INMEDIATA/ OFRECEMOS/ SECRETARIA/ Competente/ Con piernas reforzadas”; “ALZA DEL PAN/ PROVOCA/ OTRA ALZA/ DEL PAN”) (Kay 2-24), resultando ser una perfecta combinación entre lo que más tarde sería el *antipoema* parriano y el espíritu de las acciones poéticas del dúo Lihn-Jodorowsky, que funcionaba paralelamente.

Dos años después del primer *Quebrantahuesos*, Parra publicó *Poemas y antipoemas* (1954); y en 1972, veinte años después, sacó sus *Artefactos*, una caja que integraba 242 tarjetas postales, cuyo tiro estuvo construido bajo la premisa del antipoema (un invento conceptual con la capacidad de ser replicado infinitamente), y el retiro, por ilustraciones del joven diseñador en ese entonces, Juan Guillermo Tejeda (Tejeda 67-69).

La figura de Nicanor Parra fue para los jóvenes autores determinante en sus imaginarios creativos, reconoce Jodorowsky, pues “por fin un autor descendía del Olimpo romántico para hablar de sus angustias cotidianas, de sus neurosis, de sus fracasos sentimentales” (112). Precisamente fue esa la herencia que recibieron los poetas que maduraron a partir del 60, generación ineludible que vio *diezmado* su proyecto creativo común por el golpe de Estado, a pesar de su consolidada formación universitaria y del trabajo colectivo, propios del espíritu cultural de esos años.

Como resultado de ese acontecimiento nacional, surgieron obras individuales que intentaron recomponer visualmente el lugar perdido, fragmentado, alienado, y que abordaron el formato del libro que proporcionó intimidad, artesanía y cercanía con la literatura. Ese es el caso de *Sabor a mí* de Cecilia Vicuña (1948), editado en 1973 por el artista mexicano Felipe Ehrenberg, bajo el sello editorial Beau Geste Press; *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez (1942-1993), autoeditada en 1977 en Villa Alemana; y *Manual de sabotaje* de Thito Valenzuela, de 1969, entre otros ejemplos. Estas obras cuestionaron el modelo del libro, ya no en el gesto parriano de su deconstrucción, sino, todo

lo contrario, expresando una búsqueda de su reestructuración (Hernández 34-38). Se caracterizaron porque integraron una infinidad de referencias internacionales (la poesía concreta brasilera, los *beatnik* de Estados Unidos, la *intermedia* de Dick Higgins, las influencias budistas de Oriente, etc.), pero situándose en un contexto común de dispersión. En ese sentido, las colecciones íntimas y cotidianas de los autores conformaron obras a modo de *collages*, tal como lo hizo Walter Benjamin, el recolector de citas por excelencia. La imagen ahora tuvo más sentido que la palabra, pues esta lograba un gesto universalista, que en la situación multilingüística del exilio permitía a los autores transmitir las problemáticas e integrarse en los medios culturalmente ajenos.

Por su parte, la antología *Nueva poesía joven en Chile* y la revista *Manuscritos* se convirtieron en dos antologías destacadas en el ámbito de la renovación poética nacional. En la primera, publicada en Buenos Aires en 1972 por el argentino Martín Micharvegas, surgió la noción de nueva poesía en el escenario chileno, género considerado internacionalmente como “un agente de liberación y de cambio” (Micharvegas 7), instalado en sintonía con las décadas revolucionarias. Allí publicaron sus obras por primera vez Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, además de otros autores ya iniciados como Eduardo Embry, Omar Lara, Hernán Lavín, Gonzalo Millán, Hernán Miranda, Floridor Pérez, Enrique Valdés, Thito Valenzuela y Claudio Zamorano (más tarde, Juan Cameron). El segundo caso, *Manuscritos* (1975), fue la revista editada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile. La publicación, despojada de la usual formalidad académica, fue un medio que convocó a su editor, Ronald Kay, al director del Departamento, Cristián Huneeus, a los *académicos* Nicanor Parra y Jorge Guzmán, y al poeta-ingeniero Raúl Zurita, entre otros. En su número único, *Manuscritos* compiló un contenido diverso que integraba crítica y creación alternadamente, además de la noción de visualidad que la hacía distante a todas las revistas académicas, desarrollada por Catalina Parra.

Ya durante la década del 80, Gonzalo Millán (1947-2006), integrante connotado de la generación de poetas del 60, regresó a Chile desde su exilio y a partir de 1986, inició la construcción del *Archivo Zonaglo*, un extenso trabajo que se proyectó hasta su muerte el año 2006. Este, cuyo nombre es un anagrama de Gonzalo, está compuesto por más de quince mil fichas bibliográficas que constituyen la memoria y bitácora del autor, realizadas de modo intermitente y constante y en diversas técnicas como el dibujo, la pintura, la escritura o el collage, y expresando contenidos contingentes, cotidianos, domésticos, de modo realista, figurativo o abstracto. El archivo y sus fichas pueden considerarse un trabajo en permanente proceso, pues el autor nunca las consideraba terminadas y volvía a ellas constantemente³.

Paralelamente, los poemas performativos de Raúl Zurita (1950) ocupan un lugar especial en la historia del arte nacional y tienen como principal referente su vinculación personal con CADA (Colectivo de Acciones de Arte). “La vida nueva” (1982) fue un poema escrito con una avioneta a chorro en el cielo neoyorquino, cuyas quince frases en castellano de nueve kilómetros de largo fueron registradas por el videísta chileno Juan Downey. Otra acción significativa fue realizada una década después, en 1993, en el desierto de Atacama, donde escribió en tierra los versos “Ni pena ni miedo” con el objetivo de ser leídos desde el cielo. Ambas, sin duda, marcaron un hito trascendente en la apertura poética en cuanto al soporte de obra, que en general se había dado de la mano exclusiva de artistas visuales.

Respecto al contexto específico de la producción de CADA (1979-1985), agrupación ineludible de la *Escena de Avanzada*⁴, sus múltiples acciones de arte identificaron a un número importante de artistas y ciudadanos que apostaban por el derrocamiento anónimo de la dictadura bajo codificaciones crípticas que el régimen difícilmente pudo combatir. En este ámbito, “NO+” (1983-1984), la última acción realizada por el grupo, consistió en escribir esa expresión en las paredes de Santiago, la cual devino fórmula que en los días siguientes fue completada por los ciudadanos anónimos con distintas frases y símbolos, tales como “NO+ tortura”, “NO+ muerte”, etc. Esa acción se convirtió en una red textual de *graffiti* antidictatorial y la expresión trascendió hasta posicionarse como la consigna opositora que luego fue incluso el símbolo del plebiscito de 1989: “Vota NO+”. Para García Canclini, citado por Robert Neustadt en su estudio *CADA día*, el graffiti constituye un género híbrido situado entre lo visual y lo literario, entre lo culto y lo popular. Neustadt señala al respecto que, “Obviamente este aspecto híbrido del graffiti le habría interesado al CADA, un colectivo de artistas que subrayaba lo literario y discursivo de lo visual y que aspiraba a localizar el arte en las zonas populares urbanas ya que lo culto representaba para ellos la cultura oficial y represiva” (36).

Por su parte, el artista visual Eugenio Dittborn, además de estar vinculado a la Escena de Avanzada, participó de la red internacional de arte correo o *mail art* y realizó un taller dedicado a ese tema en el Instituto Arcos en 1985. Un alumno de ese entonces era el artista Carlos Montes de Oca, quien también hizo de la red un medio para su obra: “[el arte correo es] un trabajo de intercambio e intervención de obras que funciona por correo, con la herencia de Fluxus, los surrealistas y la poesía visual. Posiblemente Dittborn reciclaría la economía de esta experiencia, sumada a los libros de artista, para dar paso a sus pinturas aeropostales” (Montes de Oca 83). Dittborn, que estaba al tanto del trabajo creativo de otro artista chileno exiliado en Bulgaria llamado Guillermo Deisler, despachó a este, en 1985, una carta-invitación para integrarlo al mencionado taller.

2.

La historia de nuestra vanguardia arraigada, a partir de lo ya establecido, se consolida desde mediados del siglo pasado, caracterizándose sobre todo por la producción en solitario de sus creadores, quienes, en el contexto de censura a partir de 1973, difícilmente pudieron elaborar redes o constituir grupos o manifiestos comunes.

La figura de Guillermo Deisler surge como un contrapunto a esa historia de soledades y silencios, pues la totalidad de su obra, especialmente sus ediciones, dan cuenta de un espíritu colectivo y universalista, que estuvo nutrido por sus múltiples residencias en el mundo, su herencia germano-mapuche y su autoidentificación como *ciudadano del mundo*, que finalmente le impidieron regresar a Chile, tal como queda escrito en 1989 en su texto inédito “La última década: 1980-1990-2000”.

Como es de suponer, su biografía está estrechamente ligada a su poética creativa y fundamentada en su concepción social del arte: “El alma humana busca, independientemente de donde se encuentre, respuestas a las interrogantes de su época, de su momento histórico, de su propia circunstancia. No hay por lo tanto, pensamiento que el hombre no pueda tener y cualquier medio de que se valga para expresarlo es válido” (“Del concretismo a la poesía de experimentación”). Esa reflexión fundamentará su trabajo multidisciplinario, pues Deisler fue a la vez grabador, escenógrafo, titiritero, ilustrador, poeta

visual, artecorreísta, crítico y editor, oficios que desarrolló en sus alrededor de treinta años de trayectoria en Chile, Francia, Bulgaria y Alemania.

Inició su carrera artística como grabador y escenógrafo de la Universidad de Chile en Santiago y rápidamente se involucró en el ámbito editorial. “El grabador, por la característica de su trabajo, es editor. La suma de las copias de un grabado, hacen una edición. El problema es hacer de esto un artículo de consumo, de acceso a otros grupos” (Deisler y Berchenko). En ese ámbito colaboró en diversas publicaciones con sus xilografías e ilustraciones, principalmente en *Tebaida*, la revista de Antofagasta que respondía a las acciones del grupo poético homónimo encabezado por Oliver Welden y Alicia Galaz y que sedujo a la editorial nacional Nascimento, que terminó imprimiendo sus últimos números.

Antes de *Tebaida*, Deisler ya había iniciado su oficio de editor en Mimbres, la editorial artesanal que formó en Santiago en 1963 y que publicó más de cincuenta títulos en sus diez años de existencia, todos con sus xilografías originales y sus textos de presentación, lo que arrojaba como resultado un trabajo de cooperación y voluntad artística. Deisler explica que Mimbres nació “De repente. Había una necesidad de salida a una poesía que no tenía lugar dentro de las estructuras actuales” y que su nombre refiere al “hacer artesanal popular” (Deisler y Berchenko).

Ediciones Mimbres se transformó en una experiencia inédita en la historia editorial chilena debido a su carácter independiente y artesanal, su continuidad y duración, su nivel de producción y, principalmente, porque reunió tempranamente a los autores que más tarde integrarían formalmente la generación del 60: Waldo Rojas, Rolando Cárdenas, Omar Lara, Oliver Welden, Miguel Littin, Paulina Cors Cruzat, Nidia de Bocaz, Hernán Lavín Cerda, Andrés Sepúlveda, Enrique Valdés y Luis Weinstein, entre muchos otros.

De forma simultánea, estas ediciones constituyeron sutilmente la treta que permitió al autor incorporarse a la red internacional de arte correo, donde en un ánimo de cooperación artística circulaban obras y ediciones artesanales a modo de canjes y trueques, que difundían la poesía experimental de esos años o nueva poesía. La red significó para Deisler una enorme apertura creativa y el contacto con otros paradigmas estéticos que en Chile tenían poca resonancia hasta ese momento. Producto de ese vínculo resultó *Poesía visiva en el mundo*, una antología que reunió la obra de una amplia y desconocida gama de poetas visuales extranjeros, que se concibe hoy como un hito insólito en la historia editorial chilena. Esa publicación formalizó su vínculo con el arte correo y la red de poesía visual internacional, los cuales amparaban de lleno sus nuevas inquietudes experimentales.

La urgencia del exilio luego de su detención militar parece hoy una situación ineludible para Deisler, considerando que sus inquietudes artísticas de esos años ya no se alineaban con las del circuito nacional. Las nuevas alianzas concebidas en Chile, sirvieron de medio de expresión en las ciudades europeas donde más tarde residió (Plovdiv y Halle/S), las cuales, a pesar de ser tan exóticas, distantes y anónimas (tal como Antofagasta), pudieron concretar su visibilidad en el mapa a través del circuito alternativo del mail art.

En el plano creativo, la estadía de Deisler en Halle/S, ex República Democrática Alemana (RDA), a partir de 1986, resultó ser su momento más productivo. Allí desarrolló *UNI/vers(;) (1987-1995)*, el proyecto editorial que realizó un gesto histórico semejante al de las Ediciones Mimbres aunque casi quince años después y desde Alemania. Para él, había una necesidad de comunicación entre los artistas de todo el mundo, que

demandaba un medio que los identificara con las problemáticas de ese entonces (Deisler, “La última década...” 4). Ni revista ni editorial, *UNI/vers(;)* surgió como una carpeta de poesía experimental que circulaba bajo el mensaje *peacedream proyect* y que tuvo un marcado perfil multicultural y multilingüístico que obligaba a la construcción de imágenes y mensajes globales que expresaran los grandes conceptos y problemáticas. Las cuarenta interpretaciones artísticas (a partir de un tema y formato designados) incluidas en cada uno de sus treinta y cinco números, actuaron de vitrina de las diferentes culturas en ese momento y posibilitaron la independencia estética de cada número.

A pesar de que *UNI/vers(;)* se distribuyó a través del circuito de arte correo por todos los continentes y de que integró importantes colecciones de bibliotecas europeas y museos internacionales, como el MOMA en Nueva York o el Centre Georges Pompidou en París, pocos en Chile se enteraron de su existencia. El poeta Gonzalo Millán perteneció en algún momento a su consejo editorial y publicó algunos de sus trabajos; lo mismo, el artista visual Carlos Montes de Oca y el escultor Gregorio Berchenko. A ello se suma el desconocimiento generalizado hoy en día de los infinitos nombres de artistas participantes de la publicación, a los que sin duda se asocia el de Guillermo Deisler en el ámbito nacional. Ello comprueba la realidad de un circuito artístico alternativo, vinculado a la fracción comunista del mundo de esas décadas, que hoy resulta invisible debido a la hegemonía del capitalismo triunfador luego de los años de Guerra Fría.

Por su parte, la serie de libros de artista realizados en Halle/S a partir de 1990 se sumaron a la experiencia de *UNI/vers(;)* en esos últimos años de trayectoria del artista. Estos libros, que ahora podemos agrupar como una serie definida, suman más de treinta títulos con características comunes que los unifican y hacen de cada uno un tomo independiente de la misma obra. Estas ediciones incorporan obras individuales (poemas visuales, textos, dibujos y *collages*), además de materialidad diversa (recortes de prensa, documentos burocráticos, recados domésticos, fotografías familiares, sobres, objetos en general) que construyen el contexto histórico-cultural del autor; o, desde una perspectiva literaria, construyen la autobiografía o memoria del escritor que escribe por medio del *collage*; o desde la hermenéutica, construyen la situación crítica de un momento de la mano de un investigador que consigna su archivo personal y lo difunde a través del soporte del libro. Así es como los materiales que integra cada libro funcionan a nivel estético en el conjunto, en el gran *collage* que conforman, pero no en su lectura aislada. Ello posibilita el diálogo entre los componentes y la superposición de los distintos discursos.

La perspectiva histórica que se ha tenido en cuenta para la escritura de este texto ha intentado valorar en la distancia una tradición nacional de poesía experimental, específicamente situada entre la poesía y las artes visuales. Esos registros en general no han sido consignados por las disciplinas formales, o si es que lo han sido, solamente se citan como casos anómalos o aislados en el canon formal.

Este texto ha querido reivindicar esa lectura para instalar a estas obras como integrantes de una corriente creativa consolidada e íntimamente relacionada con su contexto de producción. Debido a eso, difícilmente estas obras podrían ser leídas sin considerarse los parámetros históricos que las posibilitan, que tanto a nivel nacional como global, pueden sintetizarse en un momento de división autoritaria y bipolar como fue la Guerra Fría, cuya

consecuencia en Latinoamérica fueron las dictaduras sucesivas y la dispersión de los artistas por el mundo.

Esa situación potenció nuevos modelos de circulación y adquisición de obra, como es el caso del arte correo, una red fundamental en el caso del chileno Guillermo Deisler, quien para este texto actúa de hombre puente entre la escena poética nacional y el experimentalismo mundial.

Por su parte, las ediciones de Deisler, devienen en el mejor indicio de experimentación poética para hablar sobre ese vínculo global y disciplinario, a la vez que constituyen verdaderos documentos históricos pues integran su archivo personal a modo de *collages*, desde los cuales puede revisarse su situación particular de exiliado y los modos de creación en el frente comunista. Esa situación constituye un elemento fundamental en el ámbito de la historiografía del arte nacional, el cual hasta ahora presenta muchos espacios en blanco y que con la recuperación de este tipo de expresiones plantea nuevas directrices para la comprensión de nuestra herencia cultural y su proyección al futuro.

Fig.1

Libro de artista *Alter Ego* de Guillermo Deisler

Fig.

2

Libro de artista *Produkt* de Guillermo Deisler



Fig.

3

Maqueta de la portada

Bibliografía:

Deisler, Guillermo. "Del concretismo a la poesía de experimentación". [Sin fecha, documento inédito].

García, Francisca. "PUESTA EN VALOR DE UNA TRADICIÓN INVISIBLE: GUILLERMO DEISLER Y LA POESÍA VISUAL CHILENA". Revista Laboratorio N°3. Web.

- . “La última década: 1980-1990-2000”. Halle/S: abril 1989. [Documento inédito].
- y Gregorio Berchenko. “Cuestionario de un editor”. Antofagasta: Dirección de Comunicaciones, Universidad de Chile sede Antofagasta, 1970. [Publicado en el reverso del afiche de la exposición Ediciones Mimbres]. Impreso.
- (ed.). *Poesía visiva en el mundo*. Antofagasta: Ediciones Mimbres, 1972.
- Foster, Hal. “Archivos de arte moderno”. *La conquista de la ubicuidad*. Ed. José Luis Brea. Murcia: Centro Párraga / Gran Canaria, 2003.
- Hellion, Martha, ed. *Libros de artista / Artist's Books*. Tomo I. Madrid: Turner, 2003. Impreso.
- Hernández, Elvira. “Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de Juan Luis Martínez (primer apunte)”. *Merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Eds. Soledad Fariña y Elvira Hernández. Santiago de Chile: Intemperie, 2001: 34-38. Impreso.
- Huidobro, Vicente. *Salle XIV: Vicente Huidobro y las artes plásticas*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2001.
- Jodorowsky, Alejandro. *La danza de la realidad*. Madrid: Siruela, 2003. Impreso.
- “Juan Emar. El trasgresor silenciado”. *Memoria Chilena*. Web. 16 de abril de 2010.
- Kay, Ronald (ed.). *Manuscritos*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos Universidad de Chile, 1975. Impreso.
- Lizama, Patricio. *Jean Emar: escritos de arte (1923-1925)*. Santiago: Dibam, Centro de Investigación Diego Barros Arana, 1992.
- Mallarmé, Stéphane. *Poesía*. Traducción de Ximena Subercaseaux. México D.F.: Mantis Editores / Ediciones Sin Nombre, 2005.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1977.
- Micharvegas, Martín, comp. *Nueva poesía joven en Chile*. Buenos Aires: Noé, 1972. Impreso.
- Millán, Gonzalo. *Archivo Zonaglo*. 1986-2006. Obra visual.
- Montes de Oca, Carlos. “Me enjuagué la boca y escupí...”. *Exclusivo hecho para usted!*, Ed. Francisca García B. Valparaíso: 2007: 79-88. Impreso.
- Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001. Impreso.
- Richard, Nelly. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO Chile, 1987. Impreso.
- Tejeda, Juan Guillermo. *La Fábrica*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2008. Impreso.
- Vicuña, Cecilia. *Sabor a mí*. Londres: Beau Geste Press, 1973.

Fecha de recepción: 25/5/10
Fecha de aceptación: 20/9/10

1 Francisca García B. es Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Católica y Magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. Se ha desempeñado como investigadora independiente y profesional en el ámbito editorial. En 2007 curó la primera exposición retrospectiva sobre Guillermo Deisler en Chile, realizada en la sala Puntángeles de Valparaíso, y en 2009 fue becada por el DAAD e invitada por el Ibero Amerikanisches Institut de Berlín para escribir esta investigación.

2 Este artículo es una síntesis de parte de mi tesis realizada para obtener el grado de Magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso, año 2009.

3 A la fecha, el único trabajo que se ha realizado sobre el Archivo Zonaglo es el video-arte homónimo de Gonzalo Aguirre, presentado en Santiago en 2008.

4 Ver Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad de Nelly Richard.

