

LA NADA, POESÍA (IN) SIGNIFICANTE

NOTHINGNESS, (IN) SIGNIFICANT POETRY

David Bustos
Magíster en Estudios de la Imagen
Universidad Alberto Hurtado
Doctorando en Literatura
Universidad Católica de Valparaíso
davidbustos4@gmail.com

Resumen: Este estudio, a partir del ensayo *Poéticas Negativas* (2018) de Felipe Cussen, Marcela Labraña y Megumi Andrade, en el que se aborda a la *nada* desde varias categorías, que provienen del discurso *apofático*, propio de la teología de la negatividad; analizará dos libros de poesía: *Letra Chica* (2018) de Andrés Urzúa y *Cuaderno de Composición* (2014) de Martín Gubbins. Se observarán tanto los aspectos materiales y visuales, en el que se problematizan los límites disciplinares de la literatura y las artes visuales, con el fin de distinguir cómo opera la *nada* y sus efectos, en cada uno de estos casos.

Palabras clave: Poesía Chilena, estética negativa, libro objeto, materialidad del libro, poesía experimental.

Summary: This study, based on the essay *Poéticas negativas* (2018) by Felipe Cussen, Marcela Labraña, and Megumi Andrade, in which nothingness is approached from several categories that come from the apophatic discourse, characteristic of the theology of negativity, will analyze two poetry books: *Letra Chica* (2018) by Andrés Urzúa and *Cuaderno de Composición* (2014) by Martín Gubbins. Both the material and visual aspects will be observed, in which the

disciplinary limits of literature and visual arts are problematized to distinguish how nothingness and its effects operate in each one of these cases.

Keywords: Chilean poetry, negative aesthetics, object book, book materiality, Experimental poetry.

En noviembre del 2012, Ignacio Valente (seudónimo del sacerdote Opus Dei José Miguel Ibáñez Laglois) escribió en su columna “Eclipse de la poesía”, del diario *El Mercurio*, un provocador artículo titulado *Poesía In-significante*. El crítico aseguraba tener en sus manos libros de poesía joven y no tan joven que –para su decepción– no decían nada *o mejor casi nada*. Más allá de centrarme en la exacerbada preocupación del cura respecto a la “declinación del gusto poético” actual, exploraré una de las respuestas a dicha columna, y en especial rescataré algunas preguntas que me parecen pertinentes para entender el tema de la nada en la poesía. Y a partir de tales preguntas realizaré ciertos cruces de análisis tomando como base el ensayo *Poéticas negativas* (2018) de Felipe Cussen, Marcela Labraña y Megumi Andrade. Para esto analizaré dos libros: *Cuaderno de composición* de Martín Gubbins y *Letra chica* de Andrés Urzúa.

Fernando Pérez, en su ensayo *Varias maneras de no decir nada* (2020), como respuesta a Valente, realiza las siguientes preguntas:

¿Qué quiere decir que un poema no diga nada? ¿Es posible no decir nada? ¿Qué sería decir ‘algo’ en poesía? ¿Expresar un sentimiento, una opinión, una visión de mundo? ¿Transmitir, comunicar algún tipo de mensaje o contenido a los lectores? ¿Es tan obvio que ‘Todo lenguaje está por esencia destinado a decir algo a alguien’? Si es así, ¿qué sucede si contravenimos esa obviedad, si pervertimos o alteramos la esencia del lenguaje, si lo utilizamos para otros fines, si lo destinamos a decirle nada a alguien, o a decirle algo a nadie? (Pérez: párr. 2).

Descartando de plano que la poesía solo cumple el deseo de comunicar, esto dicho a propósito de las escrituras provenientes del testimonio y el siempre vertiginoso viaje de la experiencia, Pérez señala que la poesía “dice cosas que no quiere decir» y que «un poema es un modo ineficiente de comunicar” (párr. 3).

Andrés Anwandter advertía hace años en una entrevista que “la poesía es un tipo de comunicación defectuosa” (párr. 14). Y el poeta Enrique Lihn planteaba en 1985 que la poesía debía estar “al servicio de nada, abierta a todo”. Coincido con Pérez en que la mejor manera de comunicar algo no es mediante la poesía, puesto que es poco productiva en esos términos; sin embargo, las señales o huellas en el lodo del contexto de producción son atendibles, pues generan prácticas literarias o artísticas determinadas por las “condiciones climáticas” del campo cultural; esto marca, por ejemplo, la diferencia entre una poesía contenidista y otra inscrita desde la resistencia a la carga semántica: ambas pueden ser leídas como respuesta o reacción ante una “cultura hegemónica”¹ de prácticas coercitivas (censura). La poesía política es un claro ejemplo de poemas que dicen “algo”, aunque ese “algo”, por su misma univocidad de sentido, carezca de la ambigüedad y el sentido desplazado con que la poesía logra cierta particularidad en su lenguaje. Sería impreciso decir que la poesía en la dictadura chilena optó únicamente por una poesía contenidista, porque tanto en esa vereda como en el lado opuesto hay casos en que la oblicuidad del lenguaje y cierta resistencia de sentido fueron también otras formas de reaccionar al contexto de ese momento.

Pocos días después del golpe de Estado de 1973 el poeta Enrique Lihn escribe un poema –un mal poema según él– sobre la Navidad, texto donde cuelgan pedazos de carne de un árbol navideño (2005). El solo hecho de tener que estar a la altura de las circunstancias hacía que su escritura se desplazara hacia otra área de sentido, pero que igualmente reaccionara al señalado contexto.

Volviendo al ensayo *Poéticas negativas* (2018), en cuanto al discurso *apofático* propio de la teología de la negatividad en su intento por referir a la nada, algunos

¹ Cultura hegemónica pensando desde una lectura gramsciana, que implica una lucha entre visiones de mundo en que una cultural oficial predomina y se impone sobre otra.

investigadores sostienen que este puede ser extendido hacia las artes. Entonces una *estética negativa* o *estética apofática* se apartaría del discurso religioso propiamente tal para detenerse en las estrategias del lenguaje. Dicho esto, es posible ensayar tres ejes de las poéticas de la nada. El ensayo *Poéticas negativas* la divide, según su producción, en la nada como tema, la nada como materialidad y la nada como efecto.²

En un área en que la poesía tematice la nada o se refiera a ella se ubicarían, por ejemplo, Pezoa Véliz, Fernando Pessoa, Oliverio Girondo, Nicolás Guillén, Lope de Vega, César Vallejo y un largo etcétera. Al parecer, la nada ha sido y seguirá siendo ocupada como espacio temático de sentido indeterminado. Lo inasible, la otredad y el vacío de sentido pueden ser algunos de los elementos que encontramos en este tipo de poesía. La nada puede estar representada también en la hoja en blanco, la borradura, la tachadura e incluso en la obra no escrita. Por ejemplo, en *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández y *La novela luminosa* de Mario Levrero, en rigor son libros que comentan o se escriben en torno a una obra que no existe.

Paul Valéry “no entendía la poética en su sentido restringido como el conjunto de reglas y preceptos estéticos concernientes a la poesía, sino en su sentido propiamente etimológico como ‘todo aquello que tiene que ver con la creación o la composición de obras en las que el lenguaje es al mismo tiempo sustancia y medio’” (Cirlot 15). A partir de esta noción expandida de la poética me aproximo a la segunda dimensión de la nada: la nada como materialidad, que apunta dentro de sus nociones centrales a la nada como medio.

La famosa frase de Marshall McLuhan (1969) el medio es el mensaje – mediante la cual se refiere a los medios en particular, el mensaje que transmiten y qué efecto se produce–, más allá de lo determinista que pueda llegar a ser,

² Cabe señalar que estas tres categorías (la nada como tema, la nada como materialidad y la nada como efecto) son concebidas de manera abierta, por lo que se mezclan, modifican y cruzan.

permite una aproximación de la interacción en términos perceptivos y sensoriales de los medios. En cambio, Rosalind Krauss, en su ensayo *Videoarte: la estética del narcisismo* (1978), estudia el medio recurriendo al sentido psicológico y en particular al parapsicológico: “la palabra médium incluye la imagen de una persona receptora (y emisora) de comunicaciones que surgen de una fuente invisible. Además, dicho término contiene la noción de que el conducto humano mantiene una relación particular con el mensaje, un nexo de coincidencia temporal” (44).

Se podría afirmar que, en las artes visuales, especialmente en la pintura, el tema del medio ha sido debatido desde hace mucho tiempo. Por ejemplo, Philippe de La Hire en su *Tratado de la mecánica* (1695) desarrolla ciertas ideas respecto a las distintas técnicas pictóricas, los procesos y soportes de ese arte.

Cuando se piensa en la nada como materialidad, el aspecto medial (formato) adquiere notoriedad, y cuestiones como la percepción y el factor sensorial del objeto, además de sus distintas estrategias técnicas, son fundamentales para el ingreso a este tipo de obras. La poesía concreta, visual, el arte conceptual y experimental, así como el libro objeto, son algunas manifestaciones de producción artística en las que la materialidad adquiere un papel esencial para poder acceder a las obras.

La tercera dimensión de la nada expuesta en *Poéticas Negativas* se entiende en cuanto a la capacidad de provocar que genera la nada como efecto. Pienso en trabajos poéticos que se resisten a decir o expresar del todo un mensaje, fórmulas para omitir el sentido, el uso de silencios o espacios en blanco, la mínima utilización de palabras e incluso la ausencia de texto, que dan cuenta de la negatividad frente al lenguaje. Esta última categoría resulta algo compleja y tiende a compartir rasgos con las categorías anteriores. William Franke señala: “languages that operate, paradoxically, by annulling or unsaying themselves. They manage to intimate or enact, by stumbling, stuttering, and becoming

dumb—some- times with uncanny eloquence what they cannot as such say”. (citado en Cussen, Labraña y Andrade: 138).

Al volver a Ignacio Valente y su comentado artículo, observo que no contempla las distintas aproximaciones a la poesía, por ejemplo, algunos clásicos en que el lenguaje poético tropieza, tartamudea y enmudece, pienso en nombres como Paul Celan, Samuel Beckett y Gertrud Stein. Y esto sin mencionar los extravagantes libros autoeditados de William Blake (1790), denominados “proféticos”. Entonces llego rápidamente a la conclusión de que Valente sostiene una mirada ultraconservadora de la poesía; además, dado el tono categórico del crítico, y considerando el medio donde se publica su texto —Diario El Mercurio—, me veo frente al gran problema del ejercicio de la crítica como acto disciplinal, de represalia, el gesto de una suerte de policía literaria que ignora al menos cien años de poesía que no tiene como eje ni la comunicación ni la pureza.

George Steiner señala que “la resistencia lexicográfica es la armadura del significado, protegiendo al poema de lo inevitablemente común de la prosa” (Steiner: 44). Steiner, que no es precisamente un ensayista proclive al rupturismo, apunta hacia la comunicabilidad de la poesía, esa resistencia a ser fácilmente asimilada o consumida. Por otra parte, el poeta peruano Mario Montalbetti define el poema como resistencia a hacer algo. Esta resistencia puede ser entendida como *apophasis* (Cussen, Labraña y Andrade; 2018), esto es, una negación a decir, un no-decir.

Volviendo a las preguntas de Fernando Pérez, “¿Qué sucede si utilizamos a la poesía para otros fines, si la destinamos a decirle nada a alguien, o a decirle algo a nadie? ¿No sería poesía?” (párr. 2), entiendo que estos cuestionamientos son del todo pertinentes si no se quiere terminar en un espacio reaccionario como el de Valente. Estas provocadoras preguntas nos invitan a reflexionar

acerca de las distintas estrategias, formas, materialidades y lenguajes que tiene la poesía.

Dicho lo anterior, me interesan dos obras que pueden ser útiles para examinar ciertas ideas y explorar distintas aproximaciones a las Poéticas negativas. La primera será *Letra chica* (2018) de Andrés Urzúa.

Letra chica

Franco Moretti (2013) señala respecto a los títulos de los libros que son “Half sign, half ad” (181). El título *Letra chica* (Libros del Pez Espiral, 2018), de Andrés Urzúa, opera como anuncio de lo que nos encontraremos dentro de una caja blanca de 11 x 7,5 cm, en cuyo interior se presentan 37 hojas con micropoemas cuya tipografía es Calibri cuerpo 3, además de una lámina plástica de 9 x 6 cm que opera como lente de aumento. Veamos qué se dice en la obra respecto al origen del libro y su materialidad:

Letra chica se desprendió del proceso de escritura del libro inédito (desambiguación) del mismo autor. Uno de sus textos se bifurcó del contenido original, dando paso a este pequeño discurso donde la desconfianza respecto al lenguaje es tributaria de algunos escépticos fundamentales de la poesía chilena contemporánea, como Enrique Lihn, Juan Luis Martínez o Gonzalo Millán. El objeto se diseñó en los talleres de Libros de Pez Espiral. Para el interior se utilizó opalina de 230 g. Y para la caja de cartulina Curious Metallics de 300 g. También se incorporaron lupas plásticas Magnifier desde China. Se imprimieron 300 ejemplares en julio de 2018.³

³ Véase *Letra chica*, de Andrés Urzúa. Santiago: Libros del Pez Espiral, 2018.

Ya desde su formato, la obra problematiza las convencionales características de un libro de poesía y radicaliza un discurso poético que tiene cierta tradición en la poesía chilena. Además de los ya mencionados poetas que señala el texto del libro, se pueden añadir –por la desconfianza en el lenguaje, esto es, la autorreflexión crítica que alcanzan en sus estrategias materiales– al menos dos más: Vicente Huidobro y Guillermo Deisler. Nicanor Parra, por su participación en los Quebrantahuesos, sus artefactos y poemas visuales, también resulta difícil de omitir.

Letra chica carece de encuadernación. Las hojas sueltas proponen, eventualmente, distintas formas de organizar la lectura. Respecto a esto último vale la pena destacar que, al no existir una encuadernación, se borran los puntos de inicio y término del libro. Hay una disolución de las fronteras en la manera en que habitualmente se lee un libro. Otro aspecto importante es la dimensión de su formato, que apela a la microscopía de la lectura. Nicholas Thoburn (2016), en su *Anti-Book*, señala:

An anti-book is a work of writing and publishing that critically interrogates its media form. That is to say, it is a self-reflexive textual work. But reflexivity here is not confined to the domain of text and literary form. Anti-books test, problematize, and push to the limits their full materiality, or significant aspects thereof, where the materiality of a book comprises the dynamic interplay of textual content and media form, a critical and generative relation operative at scales both concrete and abstract (57).

Letra chica, además de interrogar de manera crítica a la escritura, interroga a la lectura. Opera en una escala concreta, lo nimio y la microscopía. Tanto los poemas como el tamaño de la letra trabajan en una microdimensionalidad, creando una interacción conflictiva con la lectura. Los marcos perceptivos y los

modos de leer se modifican, todo apunta hacia la concentración. La autorreflexibilidad, imbricada con la materialidad del libro mismo, es señal –siguiendo la línea de aproximación de Poéticas negativas– de resistencia o negatividad. Se instala una relación crítica con el objeto libro.

Que la obra de Urzúa contenga una lupa de plástico que aumenta la letra para poder ser leída es clave, pues introduce una herramienta que opera como puente entre el objeto y el lector. Una extensión de los ojos –siguiendo a McLuhan (1969)– que acerca la letra, pues esta se torna inalcanzable ya que la legibilidad solo se hace posible mediante la técnica. En ese sentido, cualquier práctica de lectura convencional se hace inoperante.

palabras microscópicas, que
requieren de tecnología
para ser visualizadas
(Urzúa, 2018)

Este poema de tres versos revela el nivel de autoconciencia del libro, y solo es un ejemplo, pues varios elementos que dicen relación con las estrategias materiales del libro están consignados a modo de poemas. Eventualmente, hay una relación dialógica entre la materialidad del libro y su contenido semántico. Thoburn (2016) agrega: “This materiality includes physical properties and technological affordances, certainly, but also signifying strategies, graphical arrangements, and sensory qualities, all of which are interlaced with publishing paradigms, linguistic structures, and economies and practices of production and consumption” (2).

El Anti-Book apunta hacia la figura estética del libro, pero bajo elementos formales y materiales. Una aproximación que no se dirige únicamente a lo que la lectura puede decirnos, sino más bien a lo que el objeto propone.

Desde el prisma de la mercancía, *Letra chica* desafía la lógica del mercado respecto a las prácticas de lectura y consumo. Se resiste a ser leído bajo una tradición de alfabetización histórica. A mi entender hay tres movimientos: primero, el formato pequeño, de baja presencia física, que problematiza su distribución y difusión; luego, el movimiento “creativo”, que dice relación con el tipo de encuadernación (hojas sueltas) que mantiene en movimiento su lectura (hay muchas formas de leerlo), por lo que *Letra chica* son muchos libros a la vez, y finalmente un tercer movimiento más bien restrictivo, pues la única forma de acceder al texto es por medio de un lente de aumento, y con esto se subvierten las prácticas de lectura.

Veamos otra puerta de ingreso al libro:

el tamaño de
estas palabras

es proporcional
al efecto

que tienen
en la vida pública
(Urzúa, 2018)

Estos versos pareados nos alertan respecto al tema de lo público y lo privado. Si el tamaño de la letra en el espacio público es de dimensiones lo suficientemente grandes para favorecer su lectura (señalética pública, carteles y anuncios publicitarios), la letra pequeña tiene el efecto contrario. Así la propuesta de los modos de lectura de *Letra chica* –desde su concentración y microscopía– se vuelve más doméstica e íntima. Resulta interesante el diálogo que se avizora entre el tamaño de la letra y el repliegue de la lectura, lo que finalmente dice la relación con las prácticas de ver y la experiencia visual. Es así como el lector se transforma en un *voyeur* de las letras. Breton (1937) sostenía

que “hasta donde el ojo alcanza a ver recrea el deseo” (15); el alcance de la vista, su capacidad de atrapar (percibir) las imágenes y colores, en este caso el texto, genera otro texto a nivel mental, que finalmente son imágenes. El “fuera de alcance” que propone *Letra chica* también es un “afuera” del deseo. Una distancia que no hace otra cosa que aumentar el deseo por ver, pero mediado por la técnica, como quien desea leer el ADN bajo un microscopio electrónico u observar las estrellas utilizando un telescopio.

Si en 1982 cinco aviones escribieron con humo en los cielos de la ciudad de New York los versos de Raúl Zurita para que fueran leídos por todos, desplazando el formato libro, Urzúa propone lo inverso, “una letra/sin delirio/de grandeza” (2018), una microescritura con nanopoemas que desmonumentaliza la escritura poética volviéndola hacia lo privado, hacia la concentración de la lectura. La épica de los grandes relatos y la utopía se han desintegrado. *Letra chica* opta por el repliegue hacia la letra como signo y subraya su experiencia visual. Un “discurso tan débil que debe ser escrito en letra chica”, (2018) dice uno de sus versos. La precariedad de la escritura sin altoparlantes y tarima que –parafraseando a Edmond Jabès (2006)– limita con nada y con todo a la vez.

Cuaderno de composición

Cuaderno de composición (Libros del Pez Espiral, 2014), de Martín Gubbins, replica en 23 x 17 cm el antiguo cuaderno de composición. Al centro de la portada figura un rectángulo que contiene el título del libro y el nombre del autor con letra manuscrita. Un poco más abajo aparece el ícono del pez espiral de la editorial. En el lomo del libro, el título y el pez nuevamente. Portada, contraportada y solapa carecen de texto. Llama la atención la mínima participación del texto en las tapas, y sobre todo el nombre del autor escrito a

mano. Justo entre dos líneas paralelas se lee “Martín Gubbins”, un hecho que parece irrelevante, pero que tiene al menos dos sentidos: simula la escritura con letra manuscrita en un cuaderno y nos entrega la corporalidad del autor. Qué más personal que la caligrafía del creador.

Esta réplica del antiguo cuaderno de composición es interesante, pues imita sus tapas marmoladas y su tamaño. La cinta negra que contornea el lomo es idéntica, aunque en rigor antiguamente era de tela; así también, se reproduce el rectángulo central para consignar los datos del poseedor y la denominación del cuaderno. Lo que se sabe del cuaderno de composición es que en 1887 llega de Francia a Estados Unidos con las mismas características (tapa marmolada, dimensiones y la cinta negra del lomo) y a través de los años se ha replicado con distintas variaciones, dado que su diseño no tiene derechos de autor. El objeto que Gubbins toma como base es reconocido en el mundo del diseño de cuadernos en Estados Unidos y tiene un lugar no solo por su representativa estética, sino también por su pasado histórico y gráfico. Tanto así que el prestigioso diseñador Aron Fay, artista gráfico vecindado en Brooklyn, ha sacado una nueva versión del cuaderno de composición para ser comercializada; un delicado trabajo de diseño que se imprime en Bélgica y se encuaderna en los Países Bajos y tiene un valor de alrededor de veinte dólares. Dichos aspectos mediales son relevantes a la hora de ingresar a estos libros de poesía que basan su estrategia estética en su materialidad. En la línea de este mismo trabajo del cuaderno como objeto están *Anotaciones de Luis Camnitzer* (Ikrek edições, 2015) y *Cuaderno 1* (Belleza Infinita, 2007), *Cuaderno 2* (Belleza Infinita, 2007), *Cuaderno 3* (Belleza Infinita, 2007), *Cuaderno 4* (Belleza Infinita, 2009), del autor Jaime Narváez. Estas obras no contienen texto en sus páginas, sino que solo están presentes las líneas propias de los cuadernos; en el caso de Narváez, en el *Cuaderno 4* las líneas son circulares o semicirculares, en cambio, en el *Cuaderno 1* las líneas son paralelas, propias del cuaderno de composición.

Vuelvo a mencionar la importancia del aspecto medial en este tipo de obras, que incluso se autodefinen a partir del formato. Digo esto porque hay libros de poesía que se autodenominan cuadernos o diarios, y que trabajan más bien desde el contenido. En dichos casos es más relevante el texto que el aspecto medial o material, por lo que el ingreso a estas obras será desde un prisma más bien literario. La noción de “poesía en expansión”⁴ incorpora los elementos mediales y materiales del libro, donde el contenido no es necesariamente relevante. Su alcance es más amplio que el libro mismo, traspasando las fronteras entre las artes visuales y la literatura. Sin embargo, en este caso me permito ocupar el término de manera más acotada, es decir, expansión del libro hacia el cuaderno y –adelantándome a lo que viene– expansión del texto hacia líneas con patrones y simetrías.

En las páginas interiores de *Cuaderno de composición*, las líneas paralelas existen, pero varían en un orden muy distinto a lo que sería un cuaderno de composición original, salvo las dos primeras páginas, que mantienen las líneas primigenias. Las líneas funcionan como patrones que se repiten de manera pareada, es decir, la página izquierda es idéntica a la derecha. Cabe señalar que hacia las últimas páginas el número de líneas paralelas es cada vez menor, hasta llegar a la página en blanco, cuestión que recuerda que el libro nunca estuvo en blanco, sino que más bien ha sido escrito con líneas. De este modo, las líneas reemplazan el texto y esta expansión, si bien no tiene un significado o mensaje explícito, conceptualmente contiene una propuesta que se aproxima a las artes visuales, a los procedimientos de líneas, patrones y simetrías de la obra de Frank Stella, que se puede sintetizar de manera general por la ausencia de

⁴ Fernando Pérez y Paula Honorato titularon *Poesía en expansión* la exposición realizada en el MNBA. En dicha exposición, a cargo de Paula Honorato, se integraron en la muestra, desde su condición de poemas, distintos procedimientos y modos artísticos (provenientes del campo de las artes visuales), como el *Land art*, el *collage*, la pintura, el grabado, el caligrama, el objeto, la *performance*, el libro de artista, la intervención en el paisaje, el poema animado y el sonoro, además de otras expresiones que desdibujan las fronteras disciplinares establecidas entre las artes visuales y la literatura.

representación y la simplificación de las formas con un claro énfasis en lo geométrico. Estrategias que buscan, finalmente, indagar en lo informe.

Ahora, si se cruza la variable medial y el trabajo de las líneas al interior de *Cuaderno de composición*, tomando como un objetivo posible la página en blanco que se observa al final, además de la idea de disolución y vacío, elementos indudablemente presentes, me encuentro con la hoja en blanco propia del cuaderno de croquis. Digo esto porque si mantengo cierta fidelidad con el objeto (materialidad, formato), la página en blanco eventualmente transformaría el sentido del objeto mismo.

Riccardo Boglione (2015) señala respecto a *Cuaderno de composición*: “El cuaderno de Gubbins, sin embargo, no es un acopio de páginas blancas, sino una secuencia de páginas llenas de líneas, como todo buen ‘cuaderno’ (de hecho, del cuaderno escolar retoma también el tipo de tapa ‘clásica’ con etiqueta para el nombre del alumno). Gubbins no escribe, traza, aislados en grupos de 4-5 páginas, patrones de líneas que permiten escribir” (párr. 2).

Boglione distingue muy bien entre la página en blanco y la secuencia de líneas, además de apuntar a la “invitación a escribir”. Incluso agrega en su comentario que *Cuaderno de composición* viene acompañado de un lápiz y una goma, cuestión que permite al lector, si lo desea, añadir textos (o algún otro elemento gráfico), a sus páginas. Esto último probablemente sea una de las ideas del autor, transformar un libro de poesía en un cuaderno de composición que pueda ser intervenido. Reitero que las dos últimas páginas en blanco acaban en cierta medida con la idea inicial, transformando el objeto (aunque sea al final) en un cuaderno de croquis, y aquí me permito un desliz: cuántas veces tuve que ir a comprarle los útiles escolares a mi hija, y para cerciorarme del tipo de cuaderno que tenía en las manos, si de matemáticas, composición o croquis, debía abrirlos y observar sus líneas para comprobar que cada uno fuera realmente lo que estaba buscando.

En definitiva, *Cuaderno de composición* también puede ser leído como la paulatina transformación del clásico cuaderno de composición al cuaderno de croquis. Evidentemente, si me ajusto a la funcionalidad de las líneas de dichos cuadernos, incluso si se mantiene la invitación del lápiz y la goma que el libro trae consigo, las páginas finales serían destinadas a dibujar o realizar bocetos. Esta lectura no resulta tan intempestiva si recordamos el libro *Álbum* (Ediciones Tácitas, 2005) del mismo autor, donde el formato efectivamente sí tiene las dimensiones de una croquera y su contenido está orientado marcadamente a la poesía visual, apelándose a la bitácora de viaje. Matías Ayala (2005) señala respecto a este libro:

Este es un ‘álbum’ de anotaciones durante un *grand tour* europeo que, conjeturo, fue escrito entre enero del 2002 y abril del 2005 (de ahí el subtítulo). De esta forma, los textos son representaciones textuales y visuales de experiencias urbanas y turísticas: Londres, Barcelona y Florencia, entre otros, son sus emplazamientos” (párr. 3).

No obstante, esta idea de bitácora de viaje no es exclusiva de *Álbum*, dado que podemos encontrar elementos tales en el primer libro del autor, *London Poems* (Writers Forum, 2001-2003) o en sus últimos proyectos de la Carretera Austral *Caminos Australes* (2019).⁵

En síntesis, estos efectos de la nada no dejan de ser curiosos, pues a partir de la ausencia total de texto, sus espacios en blanco y líneas me indican una ruta de lectura. Martín Gubbins estampa su nombre con letra manuscrita en la portada y desarrolla, sin escribir una sola palabra en su interior, distintas simetrías por medio de líneas paralelas hasta poco a poco llegar a la apertura total: el blanco de la página. En ese espacio vacío pueden convocarse todas las variantes de la visualidad y el texto, además de evocar el cuaderno de croquis y

⁵ Véase <https://nucleo-lc.org/2020/06/10/caminos-australes-martin-gubbins>

la bitácora; o tal vez, y repito, tal vez, esta obra sea un conjunto de partituras (aparentemente vacías) acerca de los modos de producción de un autor que mediante una inteligente omisión puede remitirnos a sus obras anteriores.

Letra chica y *Cuaderno de composición*, además de compartir casa editorial⁶, son obras que se inscriben dentro de cierta negatividad. La primera, desde un microsistema textual y de formato; la otra, desde la ausencia y el vacío. Ambos libros tensionan los hitos de las fronteras de la poesía. *Letra chica* no abandona la poesía como expresión; sin embargo, mediante breves poemas se despoja de lirismo en su contenido para crear una relación dialógica y autorreflexiva entre los textos y el formato del libro mismo. La poesía como negatividad en este trabajo de Urzúa, diría que se encuentra en los modos de lectura, en las condiciones de acceso que debe cumplir el lector. En cambio, *Cuaderno de composición*, desde la casi ausencia total de texto, realiza una operación límite del lenguaje en la que, como señala Felipe Cussen (2014), la poesía está “ausente, pero en cualquier momento se podría hacer presente” (3). Una poesía en expansión, pues tanto su formato como las líneas que la contienen se emparentan con la poesía visual y su larga tradición.

Las obras comentadas tienen la particularidad de anexar herramientas técnicas. En Urzúa, la lupa plástica opera como código de acceso a la lectura; en Gubbins, el lápiz grafito y la goma buscan transformar al lector en escritor o coautor. Estas obras participan de lo que Ulises Carrión (1975) llama el nuevo arte, en que “los libros existen como objetos en una realidad exterior, sujeta a condiciones concretas de percepción, existencias, intercambio, consumo, uso, etc.”. Se trata de una poesía que, debido a su formato y rasgos materiales, problematiza su circulación y que, en el caso de *Cuaderno de composición*, desafía al lector a asumir el vacío inquietante.

⁶ Libros del Pez Espiral es una editorial fundada y dirigida por Daniel Madrid. Cuenta con un catálogo que se distingue por su propuesta de diseño y llamativa visualidad.

Bibliografía

- Anwandter, Andrés. “La poesía es un tipo de comunicación defectuosa”. *Letras.mysite.com*, 2007, <http://www.lettras.mysite.com/db120207.htm>
- Ayala, Matías. “Grand tour de poesía concreta”. *El Mercurio*. Revista de Libros. Santiago, 2 abril 2005.
- Boglione, Riccardo. “Cuaderno de Composición”. *Libros del Pez Espiral*. Web. 20 dic. 2014. www.librosdelpezspiral.cl/cuadernodecomposicion
- Breton, Andrés. *Amor Loco*. Madrid: Alianza editorial, 2000.
- Carrión, Ulises. “El nuevo arte de hacer libros”. *MerzMail*. 3 enero 2021. <http://www.merzmail.net/carrion.htm>
- Cirlot, Victoria. *Grial. Poética y Mito* (siglos XII-XV). Barcelona: Ediciones Siruela, 2014.
- Cussen, Felipe. “Discurso de presentación de Cuaderno de composición de Martín Gubbins”. *Letras en línea*. Universidad Alberto Hurtado. 27 diciembre 2014. <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/discurso-de-presentacion-de-cuaderno-de-composicion-de-martin-gubbins/>
- Cussen, Felipe, Marcela Labraña y Megumi Andrade. “Poéticas negativas”. *Scielo, Literatura y Lingüística*, junio 2018. 5 noviembre 2020 <https://www.scielo.cl/pdf/lyl/n37/0716-5811-lyl-37-00137.pdf>
- Franke, William (ed.). “On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and The Arts”. Vols. 1 y 2. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007.
- Jabès, Edmond. *El libro de las preguntas*. Ediciones Siruela, 2006
- Le Hire, Philippe. *Traité de mécanique : ou l'on explique tout ce qui est nécessaire dans la pratique des arts, & les propriétés des corps pesants lesquelles ont un plus grand usage dans la physique* (1695)
- Gubbins, Martín. “Cuaderno de composición”. *Libros del Pez Espiral*, 2014.
- Krauss, Rosalind. “Video: the Aesthetics of Narcissism”. *October*, Vol. 1, 1978, pp.43-64. http://www.jonahsuskind.com/essays/Krauss_VideoNarcissism.pdf
- Maack, Anamaría. “Enrique Lihn entrevistas” J.C Sáez editor, 2005.
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Planeta, 1996.

Moretti, Franco. “Style, Inc: Reflections on 7,000 titles (British Novels, 1740-1850” in *Distant Reading* (London: verso, 2013)

Pérez, Fernando. “Varias maneras de no decir nada”. *Letras en Línea*. Universidad Alberto Hurtado. 6 diciembre 2020. <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/varias-maneras-de-no-decir-nada/>

Steiner, George. “Sobre la dificultad: y otros ensayos”. Fondo de Cultura Económica, 2005.

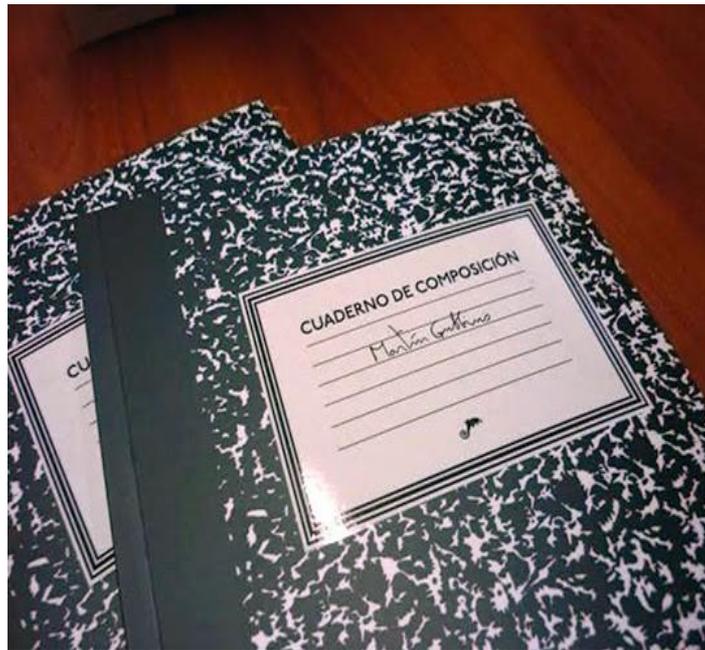
Thoburn, Nicholas. “Anti-Book”. University of Minnesota Press, 2016.

Valente, Ignacio. “Poesía In-significante”. *El Mercurio*. Suplemento Artes y Letras. 8 noviembre 2015, p. E11.

ANEXO



Letra Chica, (Editorial Pez Espiral, 2018)



Cuaderno de composición, (Editorial Pez Espiral, 2014)