

Rewriting: La diagramación como reescritura.

Un concepto de Ronald Kay para entender la coyuntura editorial del arte en Chile durante segunda mitad de los años setenta¹

[Rewriting: Layout as a second instance of writing. A concept by Ronald Kay to understand the publishing situation of art in Chile during the second half of the seventies]

Resumen

En los últimos años de la década de los setenta y durante un breve lapso de tiempo, un pequeño flujo de singulares publicaciones de arte logró imprimirse y circular entre una reducida comunidad de artistas que trabajaban en Santiago. La potencia de dicha singularidad, observada con la perspectiva que otorga la historiografía, ha llevado a considerar aquella experiencia como toda una coyuntura editorial donde artistas en Chile se interesaron por el diseño de publicaciones como nunca antes. Las fuentes coinciden en que 1975 fue el punto de partida, dicha fecha ha sido determinada en relación con la publicación del único número de la revista *Manuscritos*; las ideas allí expuestas significaron una fértil experiencia de reflexiva producción donde se ensayaron nuevos modos de hacer, así como también nuevos conceptos para nombrar los procesos del trabajo editorial. Más tarde estos fueron adoptados por distintas/os artistas vinculadas/os con el proyecto, ya sea como colaboradoras/es o como lectoras/es, para designar su propio quehacer dentro de otras publicaciones, realizadas generalmente al alero de instancias de exhibición de sus obras. En este artículo se pretende analizar el marco histórico y de referencias intelectuales bajo el cual Ronald Kay, editor de dicha revista, formuló uno de aquellos conceptos: *rewriting*, como un antecedente que configura su comprensión del trabajo editorial. Para él, la diagramación permitía que la información escrita adquiriera un significado nuevo al momento de ser impresa, a partir de las decisiones gráficas tomadas. La finalidad de este trabajo es determinar su modo de implementación dentro de un proyecto editorial y contribuir a la labor de precisar las operaciones gráficas donde radica la fuerza singular de esta coyuntura y donde descansa el principal legado que nos deja: una metodología de creación editorial experimental llamada *visualización*.

Palabras clave: artes visuales; diseño editorial; libro de artista; revista *Manuscritos*; *rewriting*; Ronald Kay

Abstract

*For a brief period of time, the late 1970s, a small flux of singular art publications were printed and spread among a reduced community of artists in Santiago. From a historiographic perspective, this is today considered a whole editorial juncture: Chilean artists got involved in designing publications in an unparalleled manner. The year 1975 was the consensual point of departure, a date which has been determined to the only published number of the magazine *Manuscritos*. The ideas there published meant an experience of reflexive production where new ways of doing were essayed, as well as new concepts for naming editorial processes, which were later adopted by different artists linked to the project, —whether as collaborators or as readers— to design their task in other projects made generally at the eaves of the exhibition of their own works. The following paper seeks to analyze the historical frame and the intellectual references which were fundamental in the formulation of the concept of *rewriting* —a concept formulated by *Manuscritos*' chief editor Ronald Kay— as well as the background which configures the singular notion of editorial design, as a conception by which written information acquires new meaning at printing, as a product of graphical decisions, and to establish their mode of implementation in an editorial project.*

Keywords: *artist's book; editorial design; Manuscritos magazine; rewriting; Ronald Kay; visual arts*

Introducción

Corría 1964 cuando un grupo de académicos provenientes del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, motivados por la incomodidad respecto del fuerte compromiso con los partidos políticos de la izquierda revolucionaria que fueron tomando los espacios académicos durante el contexto de la Reforma Universitaria, decidió marcharse al encontrar en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas un espacio de acogida. El entonces decano de dicha facultad, Enrique D'Etigny, aprobó la creación de un Instituto de Estudios Humanísticos con la finalidad de impartir cursos que incentivasen la formación humanista en el perfil de egreso de las y los estudiantes de las carreras de Ingeniería. Desde allí, esta unidad académica comenzó un trabajo para robustecer su posición en la universidad. En 1972, obtuvo el estatuto de departamento y pasó a depender de la sede Occidente, amplió su claustro de catedráticos y, en 1974, empezó a impartir licenciaturas. Así, un pequeño reducto académico en plena dictadura cívico-militar, cuando las unidades abocadas al pensamiento artístico y humanista fueron especialmente intervenidas, logró acoger, a causa de su opaco perfil político, una intensa e innovadora producción intelectual. En este contexto donde surgió la necesidad de contar con una publicación. ¿Qué es de un departamento académico sin una revista por medio de la cual extender el conocimiento que produce?

Con dichos antecedentes podemos previsualizar que no estamos aquí frente al romántico relato de una juventud revolucionaria que monta una revista materialmente precaria, pero con cuantiosas ansias de transformar las convenciones del arte y la literatura, relato tan común en las vanguardias históricas, sino todo lo contrario; un grupo de viajados, respetados y políticamente opacos académicos de mediana edad que deciden montar un revista, impresa a todo lujo, en el contexto de un proyecto institucional, como recuerda Catalina Parra, una de sus protagonistas:

Empezamos con la idea de la revista *Manuscritos* un día que íbamos en un auto con Cristián Huneeus, Nicanor Parra y Ronald Kay. Cristián dijo: "deberíamos hacer una revista de centro", y propuso que trabajáramos el tema: Ronald en los textos y yo en la visualización³ (Parra y Varas, 2011, p. 16).

Dicho de otro modo, un director académico, un premio nacional de literatura, un doctor en literatura y una artista visual hablan de trabajo. Sin ánimo de restarle mérito a la historia, se detalla esta escena para señalar que el perfil de esta revista fue configurado por una mirada de profunda sofisticación intelectual y alto rigor académico, desde allí surgirán sus estrategias revisionistas y postulados críticos. Por lo tanto, para entender la configuración de su programa de contenidos debemos comprender primero los intereses intelectuales que ocuparon a

sus productores a lo largo de sus ya avanzadas trayectorias. Sin duda el editor, Ronald Kay, es de medular interés para los fines que aquí nos convocan.

Poeta y crítico de arte, por aquellos días ya en la mitad de los 30 años y con un empleo estable en el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH), cumplía tres años desde que retornó a Chile después de residir por un tiempo en su natal Alemania (1969-1972), donde estuvo cursando sus estudios de doctorado en la Universidad de Constanza. Volvía con la artista Catalina Parra, con quien mantenía una relación de pareja en aquel entonces. Durante su estadía allí, Kay realizó dos trabajos claves dentro de su producción intelectual y que constituyen antecedentes directos de su labor en *Manuscritos*: su tesis doctoral y la escritura del poemario *Variaciones ornamentales*, ambas investigaciones, una académica y otra creativa, estuvieron profundamente ligadas a la prensa impresa tanto como objeto de investigación y como insumo creativo.

En su tesis, Kay estudió las implicancias que tiene el diseño gráfico en la prensa impresa, puntualmente en los *faits divers*⁴ franceses, y como este, hasta cierto punto, delinea la recepción que tienen las y los lectores de lo escrito, descubriendo así la importancia de la diagramación dentro del trabajo editorial. En ese momento, él la entendió como una instancia de reescritura donde la información encuentra un nuevo significado, en sus propias palabras: "Diagramar es escribir con la escritura, no con el lenguaje, sino sobre el lenguaje envasado en la escritura. Es una modalidad del *rewriting*, de la reescritura. [...] Es la base del editar" (Kay, 2011, s.p.). Importante para aquella hipótesis fue su lectura del poema *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (*Un lance de dados jamás abolirá el azar*), del francés Stéphane Mallarmé, trabajo pionero dentro de la poesía visual donde la palabra impresa no era el único signo gráfico portador del mensaje poético, sino también el conjunto de decisiones respecto de su posición en las páginas. Allí Mallarmé dispuso sus versos sin seguir la manera tradicional en que estos se han distribuido en las páginas de los libros en occidente, sino que en vez de comenzar en la esquina superior izquierda de una página para terminar en la esquina inferior derecha de la misma, decidió hacerlo en la esquina inferior derecha de la página opuesta (Figura 1), entendiendo así a la doble página como la unidad base del diseño de una publicación, la cual es percibida como un lienzo vacío en el cual componer, y cuyos elementos expresivos incluyen además al color blanco del papel, el pliegue entre páginas enfrentadas o los distintos tamaños tipográficos. Este último recurso es de gran importancia para este análisis y sobre él Mallarmé señala:

La diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, el secundario y los adyacentes muestra su importancia en la emisión oral y la disposición, a la mitad, arriba o abajo de la

C'ÉTAIT
à su stellaire

CE SERAIT

pire non davantage ni moins indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination épars d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
*sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté*

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

*Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flêtrie
par la neutralité identique du gouffre*

página, indicará que sube o desciende la entonación (Mallarmé, 2016, p. 58).

Bajo aquel criterio, no era trivial si se optaba por un tamaño tipográfico diferente (10, 12, 36, etc. puntos), en alguna palabra específica o si se le otorgaba un peso distinto (itálica, regular, bold, entre otros), ya que aquello le asignaba una función especial dentro la composición del texto, del mismo modo en que si una palabra es situada más arriba que otra significaba que en ella debía alzarse la voz durante la declamación. Las decisiones tipográficas se convertían de esta forma en un texto también a descifrar. Dicha innovación, realizada por este poeta francés en 1897, fue un valioso aprendizaje para que Kay, a finales de los sesenta y principios de los setenta, reconociera la importancia de este tipo de decisiones en el contexto de los diarios: "Un titular grande le da una importancia a la noticia, que un titular pequeño no le da. Una noticia arriba tiene otro valor que a pie de página" (Kay, 2011, s.p.). Esta comprensión de la diagramación como *rewriting* (reescritura), desprendida de su investigación doctoral, se expresará también en su trabajo creativo:

Subyace a sí mismo a las *Variaciones [ornamentales]* el *rewriting*, práctica redaccional por la que una noticia es reescrita no sólo una, sino múltiples veces, de acuerdo a las necesidades tanto de las agencias como de cada diario. Las

intervenciones ejecutadas sobre la información inicial interpolaciones, rellenos, recortes, reformulaciones, reagrupaciones, montajes, etc., tal como las distintas manos— no son visibles en la versión final (Kay, 2001, p. 24).

Mientras Kay señalaba en su investigación doctoral que las técnicas de *rewriting* desplegadas en la prensa impresa pueden ser un saber nutritivo para la literatura, lo ponía en práctica en su propia poesía. *Variaciones ornamentales* es un poemario en que el lenguaje periodístico es utilizado como insumo para la escritura poética, mediante la selección y conjugación de frases extraídas desde los titulares y las editoriales de distintos diarios chilenos de la época se armaron sus versos, dicha operación tiene asidero en un modo de ver las cosas que el autor cuajó a la temperatura de los febriles tonos que la discusión pública alcanzaría en los días de la Unidad Popular (UP); los cuales, como él más tarde señalaría, harían eco en una sensibilidad desarrollada por una infancia marcada por otra coyuntura de la modernidad: la Alemania nazi. Dicha óptica se refiere a que, en los días influenciados por la fuerte polarización política, "la lucha por el poder ocurría, más que en las calles y en la loca geografía, en los medios" (Kay, 2001, p. 22), en el manejo que ellos hacen de la información, mediante técnicas como el *rewriting*, desplegando una

Figura I
Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard
Nota. Mallarmé, 2002, pp.19-20.



P 87

Figura 2
 El Quebrantahuesos
 Nota. Parra, Lihn y Jodorowsky, 1975, p. 5. El original se publicó en 1952.
 Cartulina y recortes de prensa en un formato de 55 x 40 cm.



"BROMA PERIODISTICA" HACE REIR A SANTIAGO



CON EL SUGESTIVO título de "Quebranta huesos" ha hecho su aparición en Santiago un curioso diario mural elaborado exclusivamente a base de recortes de diarios. Pero este singular "rotativo" no glosa la actualidad a la manera común, sino que, con toda premeditación, hilvana las noticias más encontradas y opuestas, suscitando con ello un panorama totalmente "en chunga" de la realidad nacional. Así como de pronto se lee que un "Defectivo privado mató a puñaladas a su madre muerta", o que un "Gordo espectacular

ha sobrepasado todo límite de consideración y respeto", o que "Señorá hace medio siglo cumple 25 años de existencia"... — Los autores de esta "broma periodística", destinada a quitarle a Santiago cierto exceso de "tontería grave" con los elementos comunes de las noticias, pero subvertidos, son dos hombres jóvenes que miran al mundo desde humorístico ángulo intelectual: Alejandro Jodorowsky, artista del mimo, más conocido como el Rey de la Panfemina, que es realizador y director, y el poeta Nicanor Parra,

autor de la idea. — En las fotos, dos aspectos de la curiosa aparición "periodística": el público que ríe y comenta, y luego el diario "Quebranta huesos" tal como es. — (NOTA EN LA PAGINA 7)

P 88

Figura 3
El Quebrantahuesos en la vitrina de El Naturista
Nota. Las Últimas Noticias, 23 de abril de 1952, p.1.

"alta retórica" que atiende antes que a la verdad, a sus propias necesidades e intereses. En definitiva, Kay equipara la tarea del poeta y la del editor periodístico, en el sentido en que ambos recurren a la metáfora para alcanzar sus fines y el acto de trasladar "periodísticas" palabras y/o frases a un libro de poesía es una operación que pone dicha cuestión en radical evidencia.

Este interés por la prensa impresa es parte de una profunda preocupación por los medios de comunicación masivos que se expresaría a todo lo largo de su vida y obra. Kay, hijo de padre alemán y madre chilena, llegó desde Alemania a Chile en 1947, a la edad de seis años, por lo que los recuerdos que pudo haber tenido del nacionalsocialismo alemán debieron ser escuetos, producto de su temprana edad, por tanto, su conocimiento respecto de la compleja situación posguerra en el país germano lo debió construir a través de los diarios y/o la radio. Es sintomático que se refiera a su experiencia al respecto en términos de los medios de comunicación, cuando compara los dos momentos históricos él se pregunta: "¿no es la herida que abriera en mí la inhumanidad nazi, la antena que permitió detectar los desiertos artificiales de la nación en la alta retórica periodística de la

era UP, guerra civil soterrada?" (Kay, 2001, p. 11). Similar es el hecho de que durante gran parte de los mil días que el presidente Salvador Allende estuvo en el poder, Ronald Kay no vivía en Chile, pues como ya se ha comentado, entre 1969 y 1972 él vivía en Alemania, por lo que su conocimiento de aquella experiencia histórica estuvo también mediado por las tecnologías de comunicación, justamente los diarios con los cuales terminaría construyendo *Variaciones ornamentales*. Son palabras un verdadero dispositivo para "detectar el latir de las edades" (Kay, 2001, p. 22).

Desarrollo

En este punto ya dimensionamos que el editor de la revista *Manuscritos* fue un intelectual que, si bien guardaba un profundo interés en los pálpitos de su tiempo, prefería observar escéptico y crítico desde la segunda fila. Una impronta diferente a la de poetas y editores militantes situados en los proscenios de sus tiempos, Pablo Neruda o Mauricio Amster, por ejemplo, con las glorias y miserias que ello implica; preferiría la academia y los centros a la militancia y los extremos. Se podría definir su trabajo como mediático, en tanto de profundo interés en los medios de comunicación y la tecnología, y medial, ya sea entre idiomas por su labor como traductor,

entre territorios por una vida vivida entre Chile y Alemania con productivos vínculos creativos, entre disciplinas por la naturaleza de sus proyectos que entregaron valiosos aportes a diferentes campos del saber artístico-humanista o entre tiempos, por una singular característica: muchos de sus trabajos fueron recepcionados de manera muy acotada en su primera socialización para encontrar con los años audiencias más amplias (es el caso de la acción *Tentativa Artaud* o de la misma *Manuscritos*), o en otros casos ser publicados muchos años después de su realización (como su traducción del texto *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger, el poemario *Variaciones ornamentales* o los tres volúmenes que componen la publicación *Los inéditos de la década de los 60*). Todas estas características se expresarían de algún modo en la configuración del programa de contenidos de *Manuscritos*, el cual tuvo un concepto central que definió su línea editorial: el olvido.

Estábamos en una situación donde se pretendía [...] erradicar el pasado, que la historia comenzaba en un punto cero [...]. Entonces esta revista se propuso [que] en cada número que iba a suceder —y [esto] era parte estructural [de su programa de contenidos]— apareciera algo del pasado [que] ya se había olvidado o que ya no existía, o sea un pasado inexistente en la conciencia colectiva, [...] para marcar que el olvido no se generó en ese momento [el de la dictadura cívico-militar], sino que éramos productores de olvido, ¡culpables!, durante toda nuestra historia. O sea no estábamos, en cierto sentido, ante una situación nueva, pero sí esta vez teníamos instrumentos y estábamos responsabilizados de otra manera frente a las contingencias del momento. Eso lo teníamos muy claro, yo especialmente (Kay, 2007, 33m40s).

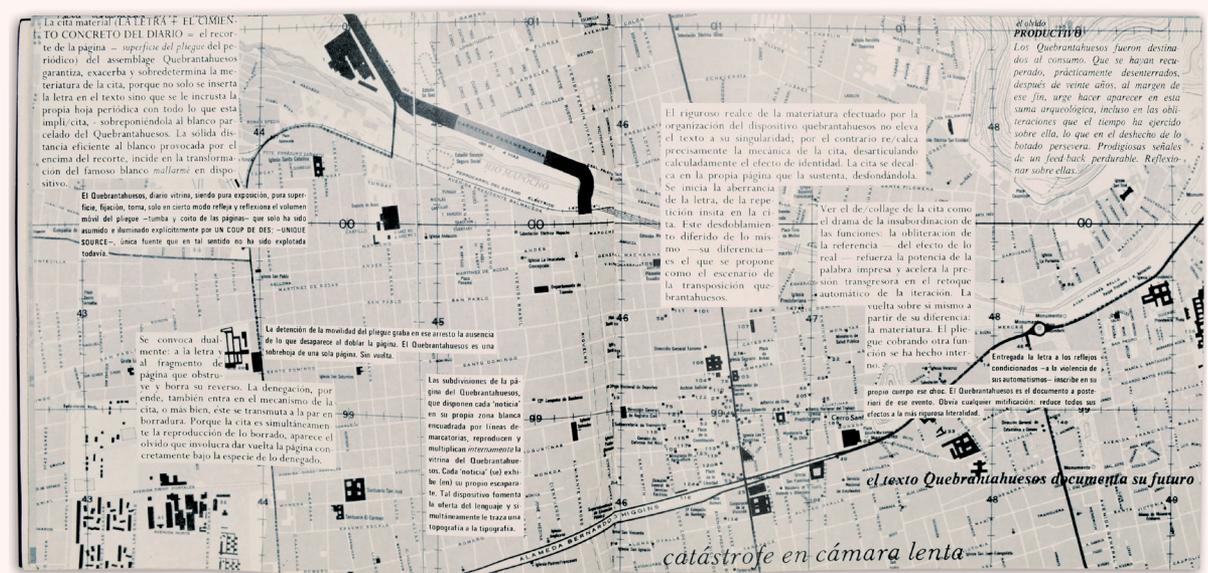
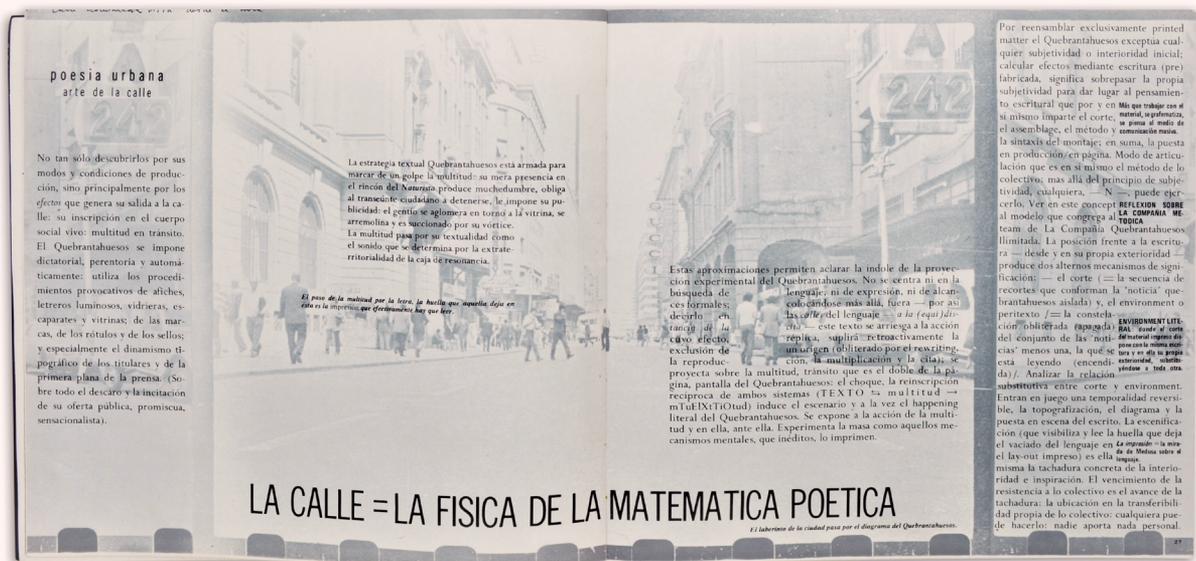
Siguiendo estas preocupaciones se organizó la estructura de contenidos de la publicación, la cual sigue tres criterios de selección: 1) recordar un trabajo poético de antaño caído en el olvido; 2) presentar el trabajo de un autor/a desconocido/a; y 3) recalcar el trabajo de un autor/a de renombre publicando algún material inédito. Así, el índice de la edición inaugural contó con siete apartados entre los que presentaban, de acuerdo con el orden propuesto, los siguientes materiales: con el objetivo de recordar, los dos primeros se dedicaron a un vanguardista trabajo de poesía visual realizado en 1952 por Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn: *El Quebrantahuesos*; más abajo, en el sexto apartado, titulado *Un matrimonio en el campo*, se publicaron por primera vez trabajos del entonces veinteañero poeta Raúl Zurita; para, en el apartado contiguo, *News from nowhere*, una serie de manuscritos inéditos del ya entonces Premio Nacional de Literatura, Nicanor Parra. El resto de los materiales incluidos son trabajos de distintos académicos adscritos al DEH. De tal modo, este proyecto de revista se pensó como un dispositivo diseñado para reunir propuestas

poético-literarias, de interés multidisciplinar e intergeneracional, con el objetivo de propiciar, desde su privilegiado lugar de enunciación, un desarrollo disciplinar consecuente y consciente de su tradición e historia que, en algún grado, por mínimo que fuese, pretendió hacerle frente al discurso de ruptura y refundación que los confiscados aparatos estatales pregonaban, es decir, un modo de ocupar dichos "instrumentos" disponibles, las tecnologías de impresión, para asumir responsabilidades frente a los designios de su tiempo.

Serán los dos primeros apartados mencionados los que ocuparán nuestra atención desde ahora en adelante, ya que es allí donde ocurren las operaciones editoriales más radicales que logran productivizar los intereses e investigaciones previas de su editor, llevándolo a reflexiones que darán pie a un momento editorial del arte en Chile de profunda experimentación, un verdadero vértice por el cual la poesía y las artes visuales se plegarán y mudarán saberes.

Este "rescate" de *El Quebrantahuesos* consistió en la reproducción de nueve ediciones de aquel vanguardista trabajo. Cada una de sus ellas consistió en un pliego de cartulina de 55 x 40 cm, aproximadamente, con una retícula trazada dentro de la cual se componen, utilizando frases e imágenes recortadas de los diarios de la época, falsos y humorísticos titulares de prensa (Figura 2), los cuales eran exhibidos periódicamente en la vitrina del restaurante El Naturista, ubicado en el centro de Santiago donde la multitud capitalina se aglomeraba expectante a observarlos (Figura 3).

Dicha obra se distanció desde el primer momento de los modos convencionales de producción y circulación de la poesía; rehuyó la página impresa y se propuso acercar la experiencia lírica a la vida cotidiana. Veinticinco años después, *Manuscritos* la rescató del olvido, trayéndola a aquel espacio institucional que, desde un principio, obliteró, pero a la vez, en un acto que aprendió de aquella vanguardista "salida de página", la revista abandonó las lógicas modernas de diagramación reticular —puntualmente en su segundo apartado, donde se sitúa un ensayo crítico, escrito por el mismo Kay, en el que se argumenta dicho "rescate"— para sustituirla por la imagen de la ciudad. Catalina Parra es quien realiza este trabajo, lo que hace es construir en doble página, con el ensayo de Kay y documentos visuales del centro de Santiago (un rollo fotográfico y el plano urbano) como insumo, una composición gráfica donde la linealidad del texto es fragmentada y el significado unívoco de las imágenes documentales suspendido, en un ejercicio de interacción entre ambos significantes que multiplica las posibilidades del sentido. Los fragmentos del texto se emplazan de tal modo que, en ciertos puntos, reencuandran partes de la imagen, otorgándoles una especial relevancia en vínculo con lo escrito (Figura 4), a la vez que la imagen acoge en sus recovecos otros fragmentos del texto delineando la dimensión y forma del párrafo (Figura 5), es decir, cada



P 90

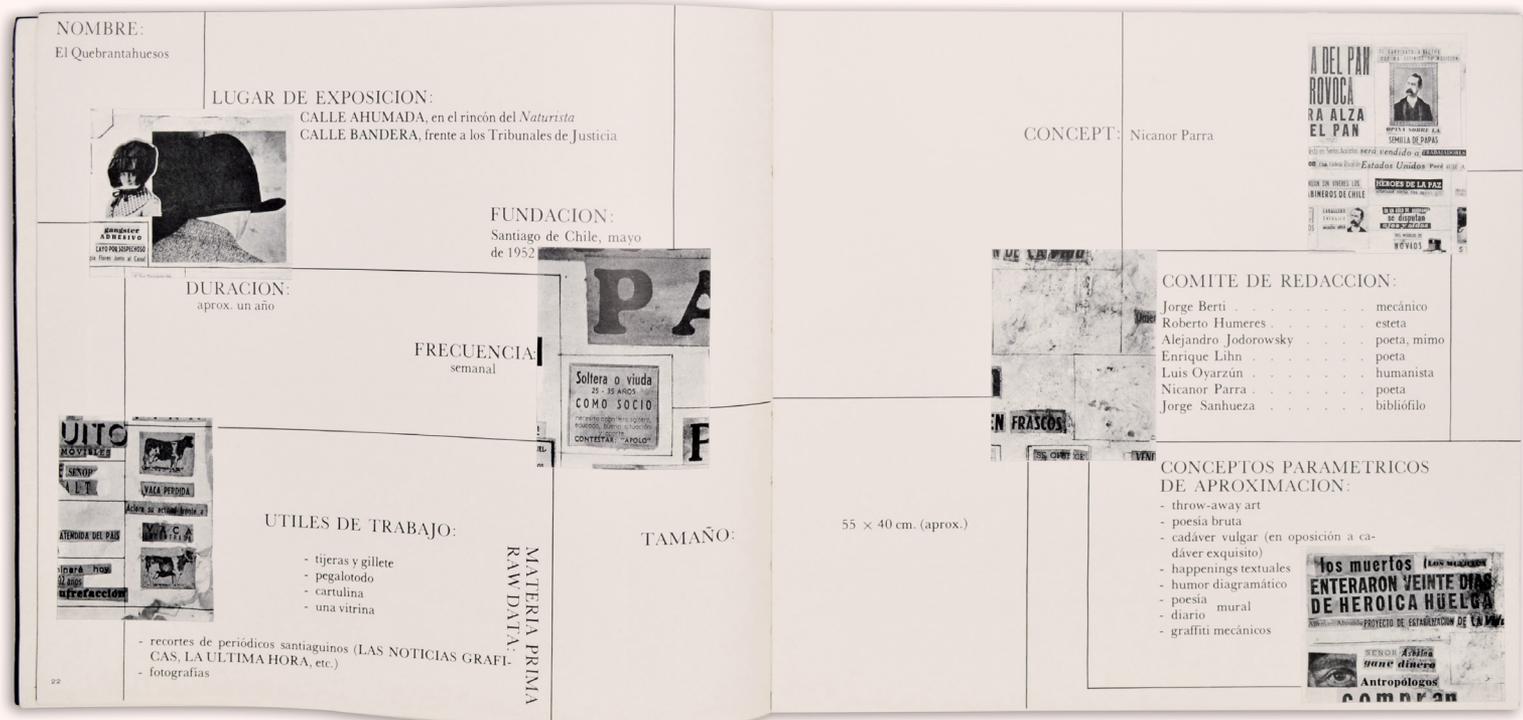
cual allana los dominios del otro⁵, produciendo una nueva unidad de sentido. Un quiasmo entre una escritura poética emplazada en la ciudad y una escritura crítica situada en el espacio académico, cada una es reescrita en el espacio de la otra, desde allí no es casual que el título de dicho artículo sea nada más ni nada menos que *rewriting*.

Así, el mismo concepto que su autor acuñó años atrás para designar el gravitante rol del trabajo de diagramación en el proceso de comunicación de la información impresa, encuentra en *El Quebrantahuesos* el más preciso de los ejemplos. El trabajo de selección y reorganización de frases e imágenes que lo componen escenifica la operatividad de los mecanismos de significación con los que trabaja el *rewriting* en tanto procedimiento, ahí la pertinencia del término para titular el ensayo sobre dicha obra. Según Kay el "corte" y el "environment" —siendo el primero lo seleccionado, lo explícito en la obra y lo segundo lo descartado, lo implícito— nos presentan una lógica editorial que nos propone un modo de lectura que consistirá en emprender un análisis de las relaciones de sustitución allí presentes, es decir, entender cómo lo explícito nos hace

referencia a aquello que queda fuera de la obra: el contexto, o en inverso, cómo lo implícito sitúa las reflexiones posibles a partir de los elementos constitutivos de la obra dentro de un marco significante, en definitiva subraya la dialéctica del texto-contexto. Desde allí podemos preguntarnos: ¿qué nuevas lecturas posibles de *El Quebrantahuesos*, una obra que no solo nos invita a reflexionar sobre la manipulación de la información en la prensa, sino que además interviene las dinámicas del espacio público, surgen a partir de su rescate en tiempos donde las libertades de expresión, circulación y reunión se encontraban prohibidas? ¿Cómo se tensionan en *rewriting*, el artículo de Kay, el objeto de estudio del texto con su nuevo contexto de recepción? Y es que el interés del editor por esta obra no solo radica en la clara sintonía con sus intereses investigativos, sino que también porque ella se atreve ir un paso más allá. En el mismo ensayo señala: "No tan solo descubrimos [los pliegos de *El Quebrantahuesos*] por sus modos y condiciones de producción, sino principalmente por los efectos que genera su salida a la calle: su inscripción en el cuerpo social vivo" (Kay, 1975, p. 26).

Figura 4
Rewriting
Nota. Ronald Kay, 1975, pp.26-27.

Figura 5
Rewriting
Nota. Ronald Kay, 1975, pp.28-29.



El emplazamiento de estos en la ciudad le permitió observar cómo los procesos de estructuración y jerarquización de información exceden las páginas de los periódicos o libros para operar en los más variados contextos de comunicación, teniendo efectos en el espacio público. En definitiva, *El Quebrantahuesos* colaboró aquí para realizar un productivo cruce entre las reflexiones gráfico-poéticas que interesaban a Kay con la profunda discusión por cómo hacer cada vez más estrecho el vínculo entre el arte y la vida cotidiana que se venía dando en América Latina durante aquellos años.

Crucial para entender este interés por proponer nuevas nomenclaturas, es la doble página 22-23 (Figura 6) que funciona a modo de preludio del ensayo *Rewriting*, allí se despliega una especie de ficha técnica de *El Quebrantahuesos*. Información como el nombre, el lugar de exhibición, sus dimensiones y materiales son detallados junto a un particular y poco frecuente ítem, titulado "Conceptos para-métricos de aproximación", algo así como un tesoro cuyos términos se acercan a designar los procesos que en la obra ocurren, pero sin alcanzar a hacerlo a cabalidad. Allí, en el mismo tono irreverente de la obra, se señalan los siguientes géneros: "throw-away art, poesía bruta, cadáver vulgar (en oposición a cadáver exquisito), happenings textuales, humor diagramático, poesía diario mural, grafitis mecánicos". La glosa citada demuestra la limitación de los conceptos del arte moderno para designar las particularidades de este trabajo, por la torcedura, parche o alteración de los conceptos. Así, *Cadáver Vulgar* como variante frente a la premisa subjetiva en que se funda el surrealista *Cadáver Exquisito*, totalmente contraria a la escritura mecánica presente en este

trabajo, del mismo modo que el concepto *Happening* por sí solo únicamente describiría la dimensión performativa de su exhibición pública, olvidando el trabajo gráfico que lo precede. Incluso, presenta una digresión con el *ready-made* que, si bien comparte el carácter automático de sus procesos constructivos, según Kay el procedimiento dadaísta posee una fuerte incidencia en la instancia de la recepción, pues al proponer la deconstrucción de la representación, sustracción del "objeto artístico", su lectura se vuelve instantánea, mera percepción, lo cual sería problemático para describir a *El Quebrantahuesos*, ya que la instancia de recepción es de crucial relevancia en él.

En definitiva, aquel texto define el momento en que Kay encuentra un objeto de estudio que le permitirá continuar su investigación iniciada años atrás en Europa y llevarla a inesperados y nuevos lugares, distantes, crítica y geográficamente, de los modos aprendidos para nombrar los procesos y productos del arte moderno, y aventurarse a proponer diferentes y más pertinentes nomenclaturas. El espíritu de aquella operación no es aislado, como ha señalado la historiadora de arte Andrea Giunta (2013), mediante sus estudios comparativos de diversas prácticas artísticas de la región que sucedieron desde la segunda posguerra hasta los años setenta, en aquellos años ciertos:

artistas entendían que, comprendida la lógica que pauteaba el desarrollo del arte moderno, [innovaciones pensadas en Europa, pero válidas para todo el mundo,] en cualquier territorio podía surgir la innovación, la respuesta a un problema irresuelto, incluso nunca vislumbrado por sus antecesores[as]. [...] Para [ellas y] ellos las vanguardias

Figura 6
Rewriting
Nota. Ronald Kay, 1975, pp.22-23.

europas no eran deudas, sino cajas de herramientas de las que se servían para formular sus propias vanguardias (pp. 109-110).

Siguiendo a la autora, como un efecto diferido, un conjunto de neovanguardias articuladas con ayuda de expatriados, obras reproducidas en revistas ilustradas que circularon preconflicto bélico y/o contactos establecidos gracias a los medios de comunicación, en todas partes y al mismo tiempo, nuevos centros de innovación artística afloraban retomando y reconceptualizando las operaciones de la vanguardia histórica. Aquella hipótesis nos permite comprender el recorrido intelectual de Kay, cristalizado en el trabajo de edición de *Manuscritos*, como uno impregnado de un espíritu de época, el cual hoy en día es leído en clave decolonial, mediante el cual los diagramas de centro-periferia empiezan a cuestionarse y la simultaneidad aparece como nuevo paradigma.

Comulgar con dicha hipótesis trae implícita la pregunta por la neovanguardia, categoría en cuestionamiento en el actual debate historiográfico de las prácticas artísticas locales. Recientemente, jóvenes historiadoras/es han advertido sobre los débiles, e incluso a veces inexistentes, argumentos para la implementación de esta categoría, tanto en los momentos de recepción más próximos al nacimiento de las prácticas que con ella se pretenden designar hasta en revisiones recientes del período. El problema con dicha categoría para designar a algún conjunto de trabajos de arte ocurridos en Chile durante la segunda mitad de los setenta y la primera de los ochenta se debe a la inexistencia de un relato historiográfico consensuado que delimite y sistematice los distintos momentos del arte nacional, ya que sin él no es posible establecer la relación de "neo": prácticas que retoman procedimientos y lenguajes de otras anteriores, sino más bien el uso de esta "se da porque tales producciones buscan vincularse con el cuerpo social adormecido y violentado por la dictadura, no citando, pero sí dando continuidad al programa moderno de las obras de los 60 y de la Unidad Popular". Es decir, la delimitación de ambos momentos del arte, distintos, pero vinculados, no ha sido determinada por las discusiones del arte respecto de sus propios procedimientos y lenguajes, sino más bien por el deseo de dar continuidad al desarrollo cultural y hacer frente al discurso de ruptura y refundación con que la dictadura cívico-militar se instaló. Ese mismo deseo que Kay conceptualizó como "olvido" al momento de definir el criterio que articularía el programa de contenido de *Manuscritos*, o en la misma línea, lo que llevó en 1982 al Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) a señalar que el antecedente directo de sus prácticas de arte en el espacio público se encontraba en los murales colectivos que realizaban las Brigadas Ramona Parra⁶.

El camino que la proposición de la simultaneidad nos abre, como característica clave de las neovanguardias, es aquel que nos permite pensar la implementación de esta categoría en perspectiva global y, por lo

tanto, transcultural. Con ello, una investigación que analiza cómo los medios de comunicación impresos introducen transformaciones en la escritura y, por ende, también en la poesía, y que tiene como producto la creación de un concepto para referirse un modo singular de diagramación, el *rewriting*, puede perfectamente tener de referencia la obra de Stephan Mallarmé, centrar su análisis de los *fait divers* franceses y ejemplificarse con *El Quebrantahuesos*. Además, en este caso particular, se vuelve crucial para reconocer el vínculo histórico y productivo que significa una neovanguardia, el medular carácter multidisciplinar de la investigación, donde las innovaciones observadas en la poesía son retomadas y productivizadas en las artes visuales teniendo el espacio editorial como crisol; dicho vínculo interdisciplinar es de larga data y relevancia en Latinoamérica, en especial en aquel período donde "la mayoría de las actividades que abrieron caminos en el arte provinieron de la poesía o estuvieron íntimamente conectadas a los proyectos de ella" (Camnitzer, 2007, p. 159).

Conclusión

Transcultural e interdisciplinariamente⁷, el *rewriting* nos propone una forma de abordar el trabajo de composición de página de una publicación que, observada desde los actuales paradigmas, señala un camino para sortear la extrema academización y alta especificación técnica del trabajo creativo, ímpetu grabado en el origen del concepto, cuya formulación fue llevada a cabo con una fuerte crítica institucional, permitiendo mudar saberes entre las letras y las artes visuales y así obtener resultados que ampliaron los modos de hacer y nombrar cierta labor dentro del diseño editorial.

Si bien el concepto *rewriting* no logró trascender a su aparición inaugural en *Manuscritos* y aparecer de manera explícita en las publicaciones que constituyen el corpus documental⁸ de lo que hoy reconocemos como la coyuntura editorial de la segunda mitad de los años setenta del arte en Chile, ni en sus espacios paratextuales, ni en los textos críticos en ellas contenidos, no por ello merma su relevancia. La concepción que este implica del trabajo de diagramación como un trabajo de reescritura, mediante el cual la información escrita adquiere un sentido expresivo nuevo y distinto al consagrado en lo relatado, producto de las decisiones gráficas allí tomadas (la diferencia de los tamaños tipográficos, la posición de las palabras en el plano de la página, el área circundante a los signos impresos, etc.) resulta clave, junto con otros también propuestos por Kay en el contexto del retorno de *El Quebrantahuesos*, para el desarrollo de la metodología editorial designada como visualización, concepto que sí fue apareciendo, paulatina y fragmentariamente, en los trabajos de los distintos grupos de artistas dedicados a producir publicaciones de arte en aquel período. Por ello, trazar la cartografía de los meandros intelectuales por los que su autor navegó para construir dicho concepto editorial, nos permite aproximarnos a una

comprensión pormenorizada de su singular modo de operar y con ello reconocer cuando las y los artistas están en línea con dicho enfoque al momento de abordar sus propios trabajos editoriales.

Referencias

- Camnitzer, L. (2007). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC.
- Colectivo de Acciones de Arte. (1982). Una ponencia del C.ADA. *Ruptura*, (1), 3.
- Diario con noticias "monstruosas" en Santiago: Humor de nuevo estilo". (23 de abril de 1952). *Las Últimas Noticias*, p.l.
- Diseñadores mantienen ocupación. Quieren nueva facultad y mejores profesores. (9 de abril de 1969). *Las Últimas Noticias*, p. 9.
- Giunta, A. (2013). Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de Latinoamérica. En G. Pérez-Barreiro, S. Roden, R. Laddaga, J. Nuñez, A. Giunta, T. Badiola, O. Fernandez López, H. Fuenmayor, L. Camnitzer, J. Carrillo, S. Hernandez Chong Cuy, A. Longoni, La invención concreta. *Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados* (pp. 104-117). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Godoy Vega, F. (2012). Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980. En A. Cross, F. Baeza, F. Godoy, J. Parra, *Ensayos sobre artes visuales. prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile* (Vol. II, pp.101-144). CeDoc Artes Visuales; LOM Ediciones.
- Heiddeger, M. (1976) *El origen de la obra de arte*. Santiago: Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos
- Honorato, P. y Muñoz, L. (2003). *Textos de Arte. Recomposición de escena*. Manuscrito.
- Kay, R. (1975) *Rewriting*. *Manuscritos*, (1), 24-32.
- Kay, R. (1979) *Variaciones Ornamentales*. Santiago: Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos
- Kay, R. (2001). Circuito Cerrado. En R. Kay, *Los inéditos de la década de los 60*. La Calabaza del Diablo; Ediciones Nómada.
- Kay, R. [Centro Cultural Palacio La Moneda] (3 de septiembre de 2007). *Conversaciones con Ronald Kay - Capítulo I*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=_Ocg3OKqW4&t=2253s
- Kay, R. (2011). Dos entrevistas y un email. En R. Kay, *Vostell, un libro de Ronald Kay*. Catálogo X Bienal de Video y Artes Mediales. Goethe Institut; N.K.B. ()
- Mallarmé, S. (2002). Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. Michel Pierson & Ptyx. www.coupdedes.com
- Mallarmé, S. (2016). *Un lance de Dados jamás abolirá el Azar/Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Ámbar Cooperativa Editorial.
- Mellado, J. (junio, 2004) Arte Chileno: política de un significante gráfico [Sesión de conferencia]. Coloquio Internacional Arte y Política, Santiago, Chile.
- Parra, N., Lihn, E. y Jodorowsky, A. (1975). El Quebrantahuesos. *Manuscritos*, (1), p. 5.
- Parra, D. (2018). ¿De qué hablamos cuando hablamos de neovanguardia chilena? En O. Aguiló (Ed.), *Plástica neovanguardista: antecedentes y contextos* (pp. 29-49). Écfrasis.
- Parra, C., y Varas, P. (2011). Contextualizándonos: Una conversación para comenzar. En P. Varas (Ed.), *Catalina Parra. El fantasma político del arte* (pp.15-22). D21 Galería de arte; Metales Pesados Ediciones.

Notas

1 Recibido: 14 de junio de 2021. Aceptado: 16 de diciembre de 2021.

2 Contacto: vicente.ibarra@ug.uchile.cl

3 Este término fue utilizado inauguralmente en *Manuscritos* para ir apareciendo paulatina e intermitentemente, en los años inmediatamente posteriores a su lanzamiento, en diferentes publicaciones de arte realizadas por distintos artistas relacionados con la revista. Con la perspectiva que nos otorga la distancia histórica, es hoy posible entenderlo como una metodología experimental de diseño editorial que se aleja de los métodos tradicionales de diagramación reticular, propios del diseño gráfico moderno, para abrirle paso a otros saberes compositivos provenientes del arte, la prensa impresa, la poesía o la literatura y así lograr que el criterio de organización espacial de los elementos textuales y visuales en la página no tuviera como único objetivo vehicular un mensaje poético, sino también ser una instancia de producción de él en sí mismo. La singularidad de la *visualización* como metodología editorial radica en dos procedimientos: el primero, la concepción de la diagramación como *rewriting*, el cual será desarrollado en detalle en este ensayo, y el segundo, el reconocimiento de un valor plástico y/o expresivo en la materialidad de la escritura impresa, la *materiatura*, lo que se traducirá en optar por dejar visibles todos aquellos "errores de imprenta" que en un proceso de impresión tradicional serían descartados: manchas de impresión, marcas de corte, huellas de materiales recortados de otros impresos y pegados sobre la matriz, etc. De esto la doble página 28-29 de *Manuscritos* (Figura 5) es esclarecedora al respecto, en ella intencionadamente se deja a la vista el fragmento de papel sobre el cual se mecanografió el texto que luego, añadido

a la matriz de impresión, produciría que el blanco del papel se sobreimpresionara al plano de la ciudad que oficia de fondo de página develando su modo de facturación.

4 "*Fait divers* es el nombre francés para el conjunto de noticias misceláneas: la crónica roja, los accidentes, inundaciones o hechos insólitos" (Kay, 2011, s.p.).

5 Al observar la doble página 26-27 (Figura 4), esta mezcla entre los dominios del texto y los de la imagen salta a la vista: mientras en la página 26, a la vez que el texto versa sobre la importancia del emplazamiento de la obra en el espacio público y como esta altera allí los flujos de circulación produciendo una "multitud expectante", su posición en la página se confunde con la imagen de la muchedumbre al estar sobreimpreso en ella, argumentando juntos la misma idea. Del mismo modo que en la página enfrentada, la 27, el párrafo de texto se escinde en su centro para rodear a dos individuos retratados caminando por la ciudad, explorando así posibilidades de reencuadre fotográfico.

6 En una ponencia sobre su trabajo realizada en mayo de 1982, mientras definían el carácter de sus acciones de arte como "arte de la historia", en tanto trabajos que hacen del acontecer histórico de un territorio parte estructural de su operación, señalaron: "Su antecedente más directo son las Brigadas Ramona Parra. La borradura de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa. [...] vaya nuestro homenaje a ellos" (Colectivo de Acciones de Arte, 1982).

7 Es interesante reparar en el desinterés que la disciplina del diseño ha tenido respecto de las innovaciones editoriales propuestas en *Manuscritos*, tanto al momento de su primera recepción como en su actual repertorio de referentes: hacia 1975, fecha de publicación de la revista, ya existía en la Universidad de Chile la carrera de Diseño. Creada en 1970, entregaba el título profesional de diseñador/a con una especialidad a elegir dentro de una oferta de seis opciones. Dentro del plan de estudios de la especialidad Diseño Gráfico Publicitario, en su segundo y tercer año, se impartía la asignatura de Diagramación. Así mismo, en 1972 se creó el Departamento de Diseño el cual, emplazado en el Campus Núcleo Cerrillos y dependiente de la Facultad de Bellas Artes, integraba la sede Occidente de la universidad, al igual que el DEH. Por lo que en una primera impresión, tanto por la pertinencia disciplinar de las discusiones, la existencia de espacios académicos para el debate e incluso la cercanía dentro del organigrama institucional, podríamos imaginar que en diseño sí pudo haber existido un lugar para que las innovaciones, propuestas por Ronald Kay y Catalina Parra en *Manuscritos*, hubiesen sido recepcionadas, pero lo cierto es que los intereses de dicha disciplina estaban puestos en una dirección diametralmente opuesta. Al respecto, las palabras del insigne diseñador Fernando Shultz, presidente del centro de estudiantes

de la carrera al momento de su creación, son esclarecedoras: "Tenemos un problema general, que es la ubicación del Departamento dentro de Bellas Artes. Sostenemos que nuestro quehacer es distinto al del arte puro. Nosotros [...] deseamos que se cree una nueva Facultad, integrada por los siguientes Departamentos: Arquitectura, Urbanismo, Planificación Regional, Geografía Humana, Diseño Ambiental, Comunicación Visual, etc." (Diseñadores mantienen ocupación. Quieren nueva facultad y mejores profesores, 1969). Los esfuerzos estaban puestos en distanciarse de las prácticas artísticas y situarse en vínculo con una proyectualidad ligada a la industria, el territorio e incluso la ingeniería.

8 Distintas investigaciones han propuesto sus hipótesis respecto de cuáles serían con exactitud los materiales que compondrían aquel "corpus" de publicaciones poseedor de una metodología singular de edición, si bien cada cual centra sus análisis en determinados materiales producto de su propios objetivos, todas coinciden en las y los autores cuyo trabajo está involucrado, el arco temporal en que las publicaciones fueron producidas y en la tesis de que aquel *corpus* marca un antes y un después en el vínculo entre creación, escritura y edición en el campo de las artes. A continuación, las detallo: en 2003 la curadora de arte Paula Honorato y la archivista Luz Muñoz, publicaron en el sitio web textosdearte.com los resultados de una investigación que estudió seis publicaciones de arte, producidas entre 1975 y 1981, bajo la hipótesis de que estas "instauran nuevas prácticas de escritura, producción teórica y/o creación artística" (Honorato y Muñoz, 2003, p. 12-13). Por su parte, entre 2003 y 2005 el crítico de arte Justo Pastor Mellado publicó, en su sitio web justopastormellado.cl, tres ensayos donde desarrolla la idea de una "coyuntura catalogal", en la cual analiza extensamente tres publicaciones que, a su juicio, "habilitan un triángulo editorial que define la coordenadas del nuevo campo de escritura" (Mellado, 2004, s.p.). Y, por último, en 2012 el historiador de arte Francisco Godoy Vega plantea, en un ensayo titulado *Cuerpos que manchan, cuerpo correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/ sobre arte en Chile en 1980*, que "se podrían trazar cinco hechos editoriales que tras el Golpe de Estado que consiguen trazar una problemática significativa en torno a la tensión entre práctica artística, pensamiento teórico y espacio editorial" (Godoy Vega, 2012, p. 104).