

*QUEBRANTAHUESOS. POESÍA EXPANDIDA, VISUALIDAD Y POLÍTICA  
EN CHILE, 1952*

*QUEBRANTAHUESOS. EXPANDED POETRY, VISUALITY, AND POLITICS  
IN CHILE, 1952*

Alejandro Martínez  
Universidad Diego Portales  
alejandro.martinez@udp.cl

RESUMEN

Este artículo analiza *Quebrantahuesos* (1952), una intervención poética realizada colectivamente por los poetas Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, entre otros, en el espacio público en Santiago de Chile, en el contexto de la poesía expandida y su relación con la política durante la Guerra Fría. A través de collages que imitaban portadas de periódicos, *Quebrantahuesos* cuestionó la relación entre la letra y el poder en América Latina en un contexto marcado por las políticas anticomunistas. Rescatado por Ronald Kay en 1975, durante la dictadura militar chilena, *Quebrantahuesos* adquiere una nueva relevancia política. El artículo destaca cómo esta acción poética interviene sobre la esfera pública al hacer una amplia crítica a diversas situaciones sociales, con el fin de reconsiderar su significado en la genealogía del arte político en Chile. La investigación da cuenta de la recepción crítica del proyecto, su impacto histórico y su papel como precursor de prácticas de arte político en Chile, argumentando que su recuperación durante la dictadura refleja su potencial político latente.

PALABRAS CLAVE: Poesía Expandida, Neovanguardia Chilena, Nicanor Parra.

## ABSTRACT

This article examines *Quebrantahuesos* (1952), a collective poetic intervention by poets such as Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, and others, in the public space of Santiago de Chile, within the context of expanded poetry and its relationship with politics during the Cold War. Through collages that emulated the front pages of newspaper, *Quebrantahuesos* challenged the relationship between literature and power in Latin America in a context marked by anti-communist policies. Rescued by Ronald Kay in 1975, during the Chilean military dictatorship, *Quebrantahuesos* gains new political relevance. The article highlights how this poetic action intervenes in the public sphere by offering a broad critique of various social situations, with the aim of reconsidering its significance in the genealogy of political art in Chile. The article accounts for the critical reception of *Quebrantahuesos*, its historical impact, and its role as a precursor of political art practices in Chile, arguing that its recovery during the dictatorship reflects its latent political potential.

KEY WORDS: *Expanded Poetry, Chilean Neo-Avant-Garde, Nicanor Parra.*

*Recibido: 2 de febrero 2024.*

*Aceptado: 11 de abril 2024.*

En 1975, durante la dictadura militar chilena, el poeta y teórico del arte Ronald Kay editó el único número de *Manuscritos*, una revista publicada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile<sup>1</sup>. Tras el golpe de Estado de 1973, las instituciones académicas en Chile experimentaron una estricta vigilancia. A pesar de esto, el Departamento de Estudios Humanísticos se convirtió en un enclave para la disidencia cultural, promoviendo el análisis crítico y la experimentación en el ámbito artístico. Diamela Eltit y Raúl Zurita, destacadas figuras de la neovanguardia chilena que exploraron las posibilidades del arte en el espacio público, se formaron en esta institución. Esta revista destaca, entre otras cosas, por recuperar el registro visual de *Quebrantahuesos*, una acción poética de 1952, realizada en Santiago, concebida por los poetas Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzún, el pintor Roberto Humeres, el abogado Jorge Sanhueza y el mecánico Jorge Berti. Esta acción constituye una de las primeras intervenciones artísticas en el espacio público en Chile y consistió en una serie de collages que emulaban portadas de un periódico, exhibidos en dos vitrinas ubicadas en distintos lugares del centro de Santiago (Fig. 1). Estos collages, confeccionados colectivamente, se hacían a partir de palabras extraídas de medios impresos para crear titulares satíricos. Durante su muestra, medios como *Las Últimas Noticias* lo describieron como “una broma periodística” (23 de abril de 1952). Posterior a 1952, *Quebrantahuesos* no fue replicado ni mencionado

---

<sup>1</sup> Para una revisión más amplia sobre la importancia de *Manuscritos*, ver Zamorano (2019) y Domínguez (2022).

en textos dedicados al arte o la poesía chilenas<sup>2</sup>. Sin embargo, dos décadas después, en plena dictadura, Kay rescata el archivo de *Quebrantahuesos*, otorgándole una relevancia política que trasciende su marco temporal original.

En este artículo argumento que *Quebrantahuesos* representa una manifestación de poesía expandida que desafía el régimen de visibilidad que subyace en el binomio letra-poder en América Latina, interviniendo críticamente en la visualidad y en el rol dominante de los medios sobre la esfera pública, en especial durante la Guerra Fría<sup>3</sup>. En mi análisis, destaco que *Quebrantahuesos* propuso en el espacio público una crítica a figuras como Carlos Ibáñez del Campo y Gabriel González Videla en un contexto tanto de represión social como de políticas anticomunistas, al mismo tiempo que reivindicó un lugar histórico de disidencia política. Por tanto, planteo que su recuperación en 1975 debe leerse en relación con el significado político que *Quebrantahuesos* tuvo específicamente en su contexto de producción y cómo buscó activar el espacio público como lugar de manifestación.

La crítica ha variado en su apreciación sobre *Quebrantahuesos*, desde quienes lo leen como manifestación temprana del arte conceptual (Camnitzer, 2007) hasta como parte de la poesía visual (Madrid Letelier, 2011; Páez, 2019). Mientras Luis Camnitzer (2007) considera que *Quebrantahuesos* no tuvo mucha influencia en su contexto (85), otros críticos, como Ana María Risco (2004), Alicia Marta Barbisano (2007) y Hugo Montes (2014) resaltan su innovadora forma de insertar la palabra poética en contextos no convencionales, desafiando la tradición literaria y el formato libro. Sin embargo, las discusiones sobre este proyecto han pasado por alto su fundamental relevancia en su contexto de producción y su posterior impacto para entender algunas prácticas del arte político en Chile. En este artículo, aspiro examinar entonces el potencial político de *Quebrantahuesos* y dar cuenta de su importancia histórica para las discusiones sobre arte, política y participación en el espacio público.

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, en la trayectoria antológica de Nicanor Parra, *Quebrantahuesos* no se incluye en *Obra gruesa* (1969) ni en antologías canónicas de poesía chilena.

<sup>3</sup> Nicholas Mirzoeff (2011) propone entender la visualidad como un medio por el cual se transmite y disemina la autoridad. Para Mirzoeff, la visualidad comprende los procesos visuales que hacen que la autoridad sea perceptible en el ámbito social. Es, por lo tanto, una forma de mediar entre el poder y aquellos a quienes afecta. Sobre el binomio letra-poder en América Latina, sigo algunas de las discusiones de Ángel Rama (1984).



Fig 1. *Quebrantahuesos* (1952). Cortesía de Fundación Nicanor Parra.

## LA EXPANSIÓN DE LA POESÍA DURANTE LA GUERRA FRÍA

Entre 1952 y 1989 Chile experimentó de manera intensa las repercusiones de las tensiones propias de la Guerra Fría. Según el historiador Carlos Huneeus (2009), el golpe de 1973 no solo se circunscribe al contexto del gobierno de la Unidad Popular, sino se enlaza directamente con las políticas anticomunistas adoptadas en 1948<sup>4</sup>. Por tanto, en este artículo destaco que hay una conexión intrínseca entre la antipoesía, la neovanguardia artística y el anticomunismo en Chile que no ha sido suficientemente explorada en los campos de los estudios culturales y literarios.

Si bien Nelly Richard (1986) sostiene que, a raíz del golpe de Estado, se produjo un desplome del sentido, llevando a los artistas de la neovanguardia chilena a comenzar de cero (*Márgenes e Instituciones*), comprendo *Quebrantahuesos* (1952) como una intervención poética fundamental que nos permite reconsiderar las dinámicas históricas entre arte y política y las posibilidades emancipatorias del espectador en Chile. Esta perspectiva no busca refutar las contribuciones de Richard ni omitir las especificidades políticas y estéticas de la Escena de Avanzada. Más bien, aspira a iluminar otras manifestaciones poéticas y visuales emergentes en el periodo de la dictadura, que se alinean con la poética parriana y, en especial, con *Quebrantahuesos*, en cuanto al papel político del humor (prácticamente ausente en las manifestaciones neovanguardistas estudiadas por Richard).

Mi lectura es que *Quebrantahuesos* hace parte de la poesía expandida en Chile. Por poesía expandida me refiero a una serie de prácticas poéticas emergentes durante la Guerra Fría, entre las que destaco las de Violeta Parra, Nicanor Parra, Guillermo Deisler, Cecilia Vicuña, Juan Pablo Langlois y las del grupo Amereida, entre otros, que desafiaron las corrientes dominantes de la poesía comprometida (Pablo Neruda) y la poesía autónoma (Octavio Paz).<sup>5</sup> Ambas manifestaciones daban cuenta de las políticas culturales de la Guerra Fría, en la oposición entre un modelo apoyado por Estados Unidos que abogaba

---

<sup>4</sup> Huneeus hace hincapié en cómo las políticas anticomunistas implementadas durante el gobierno de González Videla (1946-1952) jugaron un papel fundamental en el involucramiento político de los militares en Chile. Este período es crucial para comprender la arraigada hostilidad hacia el comunismo por parte de las nuevas autoridades militares desde el golpe de Estado de 1973. No se manifestó de manera instantánea con la asunción de Salvador Allende en La Moneda en 1970 ni con el golpe de Estado de 1973, sino que estaba latente en las instituciones militares debido a que la mayoría de los generales habían participado en acciones contra el Partido Comunista durante el gobierno de González Videla (367).

<sup>5</sup> Sobre este punto, me baso en una revisión crítica de destacadas interpretaciones sobre la historia de la poesía latinoamericana, entre las que destaco las de José Olivio Jiménez (1971), Guillermo Sucre (1975), Saúl Yurkievich (1982), Pedro Lastra (1987), José Quiroga (1999), William Rowe (2000), Jean Franco (2002), Donald. L. Shaw (2008), y Cecilia Vicuña & Ernesto Livon-Grosman (2009).

por la libertad de la cultura frente al modelo realista y comprometido con el Estado de la Unión Soviética. Intelectuales y artistas latinoamericanos colaboraron con distintas instituciones e iniciativas que promovieron esos modelos, tales como el Congreso por la Libertad de la Cultura, financiado por Estados Unidos, y el Consejo Mundial de la Paz, promovido por la Unión Soviética (Iber, 2015). Del mismo modo, la poesía expandida buscó cuestionar las tecnologías de la palabra y la prevalencia del libro como medio poético, en un momento de una progresiva expansión mediática, en especial con la llegada de la televisión. La poesía expandida produjo formas de anudar la experiencia poética a la vida cotidiana y a su manifestación en el espacio público. Estas prácticas redefinieron el rol del autor, pusieron en tela de juicio las tecnologías tradicionales de la palabra y subrayaron la participación del lector o espectador en la construcción del sentido poético.

Entre estas prácticas, destaco *Quebrantahuesos* como una de sus manifestaciones tempranas pues propone formas poéticas que desafían los modelos ideológicos de la libertad del arte (Estados Unidos) o de su compromiso realista (Unión Soviética); ambas visiones preponderantes en el ámbito cultural durante la Guerra Fría, con claras resonancias en América Latina<sup>6</sup>. Asimismo, *Quebrantahuesos* desafía la tradición poética del libro, y de otras tecnologías de la palabra como el recital, al plantear la elaboración de un poema armado por diversos participantes, sin ninguna autoría hecha explícita, dispuesto como la portada de un periódico para su lectura colectiva en medio de una transitada calle del centro de Santiago. De este modo, esta manifestación poética debe entenderse también como un intento de incidir sobre el espacio público.

En esta línea, comprendo que Ronald Kay esboza en *Manuscritos* una genealogía del arte chileno que no se fragmenta en 1973 al plantear que *Quebrantahuesos* “está armada para marcar de un golpe a la multitud” (26) e incita “el drama de la insubordinación de las funciones” (31), dando pie entonces a lo que años después serán algunas de las prácticas de la Escena de Avanzada, en especial de figuras que estuvieron relacionadas con el Departamento de Estudios Humanísticos, y que incluso responden a algunas reflexiones de Nelly Richard sobre el nexo arte y política. Considero entonces que Kay sugiere que esta acción de 1952 permite repensar la posibilidad de la poesía y el arte como formas de estimular la participación política en contextos de opresión y censura.

Ahora bien, para entender la intervención que supuso *Quebrantahuesos* en su momento histórico, y de qué modo estimula la participación, reconstruiré brevemente un periodo que he denominado como el “vacío poético” y que responde a una serie de eventos ocurridos entre 1949 y 1952, vinculados, en parte, a las políticas anticomunistas del gobierno chileno.

---

<sup>6</sup> Federico Schopf (2006) destaca que “Parra percibió que en la desconsolada atmósfera de la postguerra las recetas del realismo socialista, en sus diversas variantes, no alcanzaban credibilidad como medio de transmisión de la experiencia real y mucho menos de las supuestas leyes de la historia” (lxxxiii).

## EL VACÍO POÉTICO, 1949-1952

En 1949, Nicanor Parra viaja Oxford a estudiar cosmología. Ese mismo año, Pablo Neruda emprendió su partida de Chile, en condición de exiliado. Durante el intervalo comprendido entre 1949 y 1952, la escena literaria chilena experimentó lo que podría denominarse un vacío poético, en tanto la figura del poeta deja de tener un rol relevante en la esfera pública<sup>7</sup>. Al concluir ese periodo, en 1952, tanto Neruda como Parra retornaron al país. En esa década, ambos publicarán respectivamente dos libros fundamentales para la poesía latinoamericana: *Canto general* (1950) y *Poemas y antipoemas* (1954). Ambas obras, además de recibir una pronta traducción, circularon y fueron elogiadas de manera amplia a nivel internacional. Dada esta efervescencia, Alejandro Jodorowsky sostiene que la década de los cincuenta en Chile fue testigo de un renacimiento poético sin paralelo (*Psicomagia* 18), elevando a la poesía y a sus exponentes a un estatus preeminente tanto a nivel nacional como global.

En la década del cuarenta, Pablo Neruda ya había alcanzado un notable reconocimiento internacional, no sólo por su destaca obra poética, sino por su rol en la política (Solá, 1980; Amorós, 2015). Ocupando el cargo de senador y siendo miembro del Partido Comunista de Chile (PCC), Neruda inicialmente respaldó la candidatura presidencial de Gabriel González Videla. No obstante, poco tiempo después de asumir la presidencia, González Videla tomó una postura adversa al PCC, iniciando una persecución contra sus integrantes. Esta situación culminó con la promulgación de la Ley de Defensa Permanente de la Democracia en 1948, también referida como la “Ley Maldita”, que resultó en la prohibición del Partido Comunista (Huneus 355). González Videla argumentaba que Chile estaba en medio de una guerra económica impulsada por el PCC (Huneus 357). Además, anticipaba un eventual conflicto entre Estados Unidos y la Unión Soviética, lo que sin duda influyó en su política interna.

Hacia finales de 1947, Neruda emitió una fuerte crítica en su “Carta íntima para millones de hombres”, publicada en el periódico venezolano *El Nacional*, donde denuncia las medidas represivas adoptadas por el gobierno de González Videla (Neruda 681). Esta acción le valió ser acusado por el gobierno chileno de violar la Ley de Seguridad Interior del Estado, considerándose sus palabras como un acto de traición a la patria (Amorós 256). El 6 de enero de 1948, en un intento de defenderse de tales acusaciones, Neruda pronuncia en el Congreso un discurso titulado “Yo acuso”, en el cual continúa señalando la erosión

---

<sup>7</sup> En el periodo que denomino “vacío poético”, además de Pablo Neruda y Nicanor Parra, podemos destacar que Vicente Huidobro había fallecido (1948), Pablo de Rokha también estaba exiliado y Gabriela Mistral residía alternadamente en Estados Unidos, México y Europa. Por supuesto, con esto no quiero menoscabar la relevancia de otros poetas, pero sí su poca presencia en la esfera pública chilena.

de las libertades civiles en Chile. Sin embargo, esta defensa no fue suficiente, ya que el 3 de febrero de 1948, la Corte Suprema le despoja de su inmunidad parlamentaria y dicta una orden de arresto en su contra. Ante esa situación, Neruda opta por la clandestinidad durante un año, hasta que finalmente consigue abandonar Chile el 4 de marzo de 1949.

La proscripción del Partido Comunista en Chile no fue un hecho aislado, sino una manifestación palpable de la tensión ideológica de la Guerra Fría que se vivía a nivel global, con repercusiones concretas en América Latina, donde se buscaba frenar la influencia comunista.<sup>8</sup> Esta medida, que limitó significativamente la participación política en Chile, incluyendo el derecho a huelga (Huneeus 356), dejó un vacío en el panorama político del país. En este contexto, sugiero que la ausencia dejada por el Partido Comunista, el exilio del poeta Pablo Neruda y las restricciones a la participación dio pie al surgimiento de *Quebrantahuesos* y su intento de producir discusiones en el espacio público, al mismo tiempo que reconceptualiza el medio poético, al ir más allá de las tradicionales publicaciones impresas y permitiendo su intervención directa en la esfera y espacio públicos. *Quebrantahuesos*, de esta manera, se convierte en un instrumento que redefine y amplía la intersección entre el arte y la política, utilizando el espacio público como un medio para la experiencia poética. Este enfoque reconfigura la dinámica entre el artista, el arte y el público, invitando a este último a participar activamente, generando así nuevas formas de comunidad y diálogo, y provocando discusiones a través de sus humorísticos titulares. En este escenario, *Quebrantahuesos* emerge como una innovadora propuesta que cuestiona y desafía las tradiciones poéticas prevalecientes, en contraposición a las influencias marcadas de figuras prominentes como Neruda o colectivos literarios destacados como La Mandrágora.

Con su intervención en el ámbito público, *Quebrantahuesos* se alinea con lo que Jacques Rancière (2009) describe como el “reparto de lo sensible”, refiriéndose a las formas en que se distribuyen y organizan las percepciones y experiencias en la sociedad. En este sentido, *Quebrantahuesos* no busca simplemente reubicar la poesía, sino reimaginar cómo y dónde la poesía puede existir y resonar, alejándola de los dominios tradicionales del libro impreso y de la cultura letrada.

En este panorama revolucionado por *Quebrantahuesos*, que desafiaba y expandía las fronteras de la poesía, emerge una figura central: Nicanor Parra. Su regreso a Chile en 1952 no fue simplemente el retorno de un poeta, sino el de un innovador, un disruptor que estaba listo para desafiar las normas prevalecientes de la poesía chilena. Rápidamente, Parra se convirtió en un imán para una nueva generación de poetas que buscaban desviarse de las rutas tradicionales y explorar nuevos horizontes poéticos. Parra cuenta

---

<sup>8</sup> Patrick Iber (2015) indaga sobre este hecho en su historia sobre la guerra fría cultural en América Latina (49-50). En el caso de la política internacional de Videla y su vínculo con la Guerra Fría, recomiendo el artículo de Vera, Soto & Troncoso (2016).

que él mismo pertenecía antes a la cohorte de Neruda la cual, en sus palabras, “era un mundo adulto y donde yo no tenía absolutamente nada que decir. Solamente cuando empecé a poner en tela de juicio los dogmas de Neruda [...] empecé a captar la atención de las nuevas generaciones” (En Morales 92). Esta capacidad de desafiar la cumbre de la poesía en la cultura letrada produjo interés en las nuevas generaciones. Parra relata que algunos poetas jóvenes, como Enrique Lihn, Enrique Lafoucarde, Claudio Giaconi, Armando Cassícoli, Rafael Rubio y Jorge Tellier, llegaban a su apartamento a conversar con él sobre literatura. *Quebrantahuesos* surge en ese contexto:

Jodorowski [sic] es también muy importante en ese grupo. Con esta gente inventamos el *Quebrantahuesos*, que era una especie de diario mural hecho a base de recortes de diario. Pero este no es un juego estrictamente surrealista, tal vez en su aparición exterior sí, porque los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de otra, pero ellos buscaban efectos poéticos, insólitos, y nosotros no. Por lo menos yo buscaba efectos que podrían llamarse de grueso calibre. Yo estoy seguro que en ese tiempo nosotros en Chile inventamos el pop... Componíamos estos textos a base de titulares de prensa, los más grandotes, más gordos, espectaculares. Los componíamos prácticamente de acuerdo con las normas de los *collages*, del pop, y agregábamos ilustraciones insólitas (En Morales 92).

Nicanor Parra, con su intervención en la escena cultural chilena de los años cincuenta, no solo redefinió el panorama poético nacional, sino que también desafió las narrativas dominantes de la cultura pop global. Su propuesta, mediante *Quebrantahuesos*, sugiere una reescritura de la historia del pop, posicionando a Chile, y no a Gran Bretaña o Estados Unidos, como precursor de ciertas prácticas neovanguardistas ligadas al arte pop. Esta audaz reconfiguración resituó al país en el centro de las discusiones artísticas globales. Parra, en esencia, desafía la geopolítica cultural tradicional, cuestionando y desplazando las narrativas fundacionales que a menudo son dominadas por perspectivas imperiales. Al destacar la influencia del pop, Parra ilumina caminos artísticos que, hasta ese momento, habían sido eclipsados o relegados en los análisis de la neovanguardia chilena. Su trabajo recalibra la comprensión de la influencia cultural de Chile en el escenario global, mostrando cómo las innovaciones poéticas y artísticas del país prefiguraron y resonaron con movimientos internacionales posteriores.

El humor y el carácter protopop del trabajo de Nicanor Parra ofrecieron a una generación emergente de poetas un punto de referencia alternativo, distanciándose del legado surrealista del grupo literario La Mandrágora. Aunque esta agrupación había ejercido una influencia notable en la poesía chilena, especialmente a través de la circulación de su revista homónima entre 1938 y 1943, sus estilos y enfoques comenzaron a parecer obsoletos para poetas de la nueva guardia como Lihn y Jodorowsky. Parra mencionó que el poeta surrealista Braulio Arenas se mostraba descontento y ofendido con *Quebrantahuesos* (En Morales 100-101). A diferencia de los surrealistas chilenos, cuya atención se

centraba en la literatura impresa, los innovadores de *Quebrantahuesos* aspiraban a conectar con un público más amplio, extendiendo su alcance más allá de los tradicionales lectores de poesía. Como bien apuntó Enrique Lihn, el proyecto buscaba crear “frases nuevas e insólitas” a partir de “recortes de rutinarias frases hechas” (en Lastra & Lihn 27). Esto pone de manifiesto una anticipación al procedimiento de apropiación, que críticos como Marjorie Perloff (2010) identificarían más adelante, en la década de 1980, como una tendencia prominente en la literatura contemporánea (12).

### QUEBRANTAHUESOS

En abril de 1952, Parra, Lihn, Jodorowsky, junto con los demás colaboradores, desvelaron *Quebrantahuesos* al público en una vitrina estratégicamente situada en el corazón de la capital chilena. El diario mural estuvo en exhibición varias semanas, aunque no se sabe cada cuánto tiempo cambiaban el collage. *Quebrantahuesos* se instaló en la concurrida calle Ahumada, justamente frente al restaurante El Naturista, y en la calle Bandera, ante los Tribunales de Justicia. Especialmente relevante fue su emplazamiento en la calle Ahumada, decisión que llevaba consigo una carga política que abordaré a continuación.

En los primeros meses de 1931, el restaurante El Naturista fue un sitio de protesta social, en sus vitrinas se exhibían afiches con mensajes políticos en oposición al gobierno de Carlos Ibáñez del Campo y se convirtió en un lugar de encuentro para estudiantes y manifestantes en los días previos a su caída<sup>9</sup>. Ismael Valdés Alfonso, dueño del restaurante, había sido un reconocido antiibañista en la sociedad chilena<sup>10</sup>. Cabe destacar, además, que

---

<sup>9</sup> Según Wilfredo Mayorga (1998): “[...]en los primeros días de abril de 1931, cuando se reanudaron las clases, la calle se nos mostraba hostil al gobierno. Lo más notable sucedía en el centro de Santiago. [...] Las reacciones de los policías no se hacían esperar y aproximadamente a las 11 de la mañana comenzaban las escaramuzas con insultos y piedras, que expresaban la oposición de la calle con el gobierno”. Y añade: “en estas refriegas, uno de los personajes más tenaces y pintorescos era el dueño del restaurante Naturista, de calle Ahumada, Ismael Valdés Alfonso. En las vitrinas de su establecimiento colgaban largos papeles con diatribas en contra del gobierno y luego salía a la calle a gritar con nosotros. Muchas veces los vidrios de su restaurante fueron rotos, cuando la gente se refugiaba allí de las cargas de los carabineros” (333).

<sup>10</sup> Gonzalo Vial (1981) resaltó el rol de Ismael Valdés en su tiempo. Después de la renuncia del gabinete presidencial, un 21 de julio de 1931, el restaurante Naturista constituyó un lugar de reunión política: “Rechazada la columna cuando pretendía entrar en el Congreso, que sesionaba, se detuvo ante el restorán Naturista. Su dueño, el vegetariano Ismael Valdés —de nazarena barba gris y una originalidad lindante en la extravagancia— era un antiibañista visceral. Colgaba tras las vidrieras de su establecimiento largas tiras de papel manuscritas, conteniendo furibundos ataques contra el Gobierno. Se reunían los curiosos, cargaba la policía y terminaban las vidrieras rotas. En esta oportunidad, Valdés arengó exaltadamente a la muchedumbre; otros oradores lo siguieron;

el 3 de noviembre de 1952, meses después de *Quebrantahuesos*, Carlos Ibáñez del Campo gana las elecciones presidenciales y gobierna el país hasta 1958. Durante su mandato, Ibáñez del Campo continuó con las políticas anticomunistas establecidas por González Videla, por lo que durante una década las formas de participación y manifestación del comunismo no tuvieron cabida legal en la sociedad chilena. Ahora bien, aunque ni los cocreadores de esta acción poética, ni la crítica, han hecho énfasis en la historia del lugar de exhibición de *Quebrantahuesos*, los vasos comunicantes entre los panfletos de El Naturista en 1931, los collages de esta acción poética (1952) y el rescate archivístico de *Manuscritos* (1975) son evidentes. Estos tres episodios, con sus particularidades contextuales y materiales, subrayan la importancia de encontrar modos de politizar el espacio público y fomentar la participación con el fin de incidir en la esfera pública<sup>11</sup>.

Dadas las restricciones legales para la participación política en 1952, considero que *Quebrantahuesos* expande la poesía hacia el espacio social con el fin de movilizar otras formas de opinión pública. Los collages de *Quebrantahuesos* dan cuenta de diversos problemas, especialmente críticas a las instituciones de poder y a diferentes formas de autoritarismo. Para cada collage, los colaboradores —Parra, Jodorowsky, Lihn, etc.— recortaron respectivamente palabras de diversos periódicos y las usaron para elaborar nuevas frases, en su mayoría de tono humorístico o satírico. *Quebrantahuesos*, y su propio nombre parece sugerirlo, entabla relación con la técnica surrealista del “cadáver exquisito”, pues se trata de la elaboración colectiva de un poema expandido en el que ningún colaborador conoce las frases antipoéticas que realiza el otro. Sin embargo, *Quebrantahuesos* expande las posibilidades poéticas y políticas del “cadáver exquisito”, pues parte del uso de textos prefabricados tomados del periódico, como una suerte de *readymade*, diferenciándose, así, de las corrientes surrealistas. Es decir, si el punto de partida del cadáver exquisito es la escritura, *Quebrantahuesos* surge, como refiere Ronald Kay, de la “escritura (pre) fabricada” (27). Esta escritura prefabricada permite entonces descentrar la figura de autor al hacer que la recepción de estos textos no se vea como el resultado de la intervención de un “genio creador”, sino como un montaje productivo del propio lenguaje cotidiano.

Alejandro Jodorowsky era el encargado del montaje de cada collage, al disponer los diversos titulares sobre un papel bond de un tamaño aproximado de 55x40cm —una

---

repetían todos igual leitmotiv: no cejar hasta que Ibáñez cayese” (Vial 536). Raúl Marín Balmaceda (1933), quien escribe uno de los documentos históricos fundamentales sobre la caída de Ibáñez, también enfatiza el lugar de Ismael Valdés en las manifestaciones: “El desfile [la marcha de los estudiantes], que se incrementaba por momentos, recorrió las calles del centro, pretendió penetrar al Congreso que celebraba sesiones, y se estacionó frente al restaurant <<Naturista>>, cuyo propietario don Ismael Valdés Alfonso, [...] se había constituido en cabecilla del movimiento de opinión” (38).

<sup>11</sup> Kay inicia su ensayo en *Manuscritos* afirmando que lo fundamental de *Quebrantahuesos* son “los efectos que genera su salida a la calle: su inscripción en el cuerpo social vivo: multitud en tránsito” (26).

“modesta cartulina”, según Lihn (En Lastra & Lihn 27)—<sup>12</sup>. Debido a la autoría colaborativa, existen diferencias de tono entre cada titular: unas tienen un dejo más jocoso, otras consisten en chistes misóginos, mientras hay las que tienen un corte más marcadamente político. Esta disimilitud constituye un aspecto fundamental pues muestra cómo el desacuerdo (o las contradicciones temáticas y estilísticas de cada titular) se sostiene sobre una colaboración más heterogénea en la producción de una acción de arte y en la constitución de un medio capaz de incidir en la esfera pública.

En un artículo titulado “Diario con noticias ‘monstruosas’ en Santiago: humor de nuevo estilo” (Fig. 2), publicado el 23 de abril de 1952 en *Las Últimas Noticias*, se da cuenta del impacto social que tuvo *Quebrantahuesos* en la capital chilena al indicar que nunca el público chileno se había enfrentado a un periódico “tan extraño”. En el artículo, utilizan tres veces la palabra “monstruo” para referirse a *Quebrantahuesos*. El crítico Allen Weiss (2004) explica que los monstruos son seres singulares que se crean mediante procesos como la hibridación, la confusión de especies o la hipertrofia, que permiten combinar elementos dispares y generar nuevas formas (124-125). En este sentido, el monstruo podría entenderse como una forma de corporalizar la técnica del collage. Así, al utilizar la imagen del monstruo, *Quebrantahuesos* se visualiza como la creación de un artefacto singular armado a partir de fragmentos y detalles aparentemente inconexos. Como monstruo, *Quebrantahuesos* confunde géneros y formas, lo cual explicaría por qué aparece referido en libros sobre performance y arte conceptual. Además, puede comprenderse como un antecedente de publicaciones híbridas tales como *El paseo ahumada* (1983), de Enrique Lihn, y *Proyecto de obras completas* (1984)<sup>13</sup>, de Rodrigo Lira, así como de los efímeros pánicos de Jodorowsky.<sup>14</sup> Por tanto, *Quebrantahuesos* expande la poesía al hacer posible esas materializaciones híbridas que se alejan de las limitaciones materiales

---

<sup>12</sup> El escritor Enrique Lafourcade recuerda cómo Jodorowsky trabajaba en *Quebrantahuesos*: “Alejandro era muy organizado. Se levantaba temprano y hacía gimnasia. Tomaba solamente leche y yogurt. No fumaba. Vivía haciendo clases de mimo y fabricando unos títeres. Escarbaba literaturas chinas. Estaba explorando el collage y hacía en esa época el *Quebrantahuesos*, un diario mural, en colaboración con Lihn, Parra y alguna vez el que escribe” (289-290).

<sup>13</sup> En el poema “78: Panorama poético santiaguino o ‘los jóvenes tienen la palabra’” el hablante lírico hace constantes referencias a la impronta parriana en la poesía chilena, incluyendo una mención a *Quebrantahuesos*.

<sup>14</sup> Algunas de las acciones de “pánico” que propone Jodorowsky parecen herederas directas del *Quebrantahuesos*. En “El anuncio” se invita a “inventar falsos ‘anuncios económicos’ para los periódicos” (*Juegos pánicos* 5). En “A la falsa noticia” se incita al lector a “recortar diariamente de los periódicos noticias curiosas” y a los editores a publicar “en sus editoriales artículos abiertamente falsos, que sin hipocresía proporcionen al vicioso lector la mayor dosis de inquietud” (84). Y en “Al ‘diario ideal’” se busca “publicar un periódico con el mismo tipo de papel y aspecto de un diario corriente, pero con las noticias que el ciudadano siempre hubiera querido leer” (95).

de las publicaciones impresas, la supremacía del texto sobre la imagen y la materialidad del objeto, y la construcción de los géneros artísticos. *Quebrantahuesos* pretende volver a llevar el material periodístico al terreno de la noticia y recodificar lo que el gesto de apropiación estética le “roba” a la “verdad” del acontecimiento.

SUS AUTORES QUIEREN DEMOSTRAR QUE VIVIMOS EN UN CAOS

## DIARIO CON NOTICIAS “MONSTRUOSAS” EN SANTIAGO: HUMOR DE NUEVO ESTILO

QUINCE DÍAS de vida ha cumplido hoy un nuevo y novedoso diario mural denominado “El Quebrantahuesos”, creado por el poeta Nicanor Parra y hecho realidad por Alejandro Jodorowsky, quien además de dirigir un teatro de marionetas y de haber actuado

ar más explícitos. Alejandro Jodorowsky recorta títulos de los que aparecen en los diarios de Santiago y mezcla unos con otros, formando frases divertidas y de actualidad. El diario no tiene una sola información escrita, siendo ella totalmente hecha a base de recortes. En curiosa edición, atrae gran cantidad de público que por primera vez observa en nuestro país un diario tan extraño. Numerosas familias fueron atraídas por la curiosidad y captaron algunos aspectos de las noticias y “monstruosas” diarias.

### NOTICIAS CONFIDENCIALES

**ALMUERZO “INTERNACIONAL”**  
 Hoy se reúnen los ex cencilleros y ex embajadores que ha invitado el diputado Humberto Martínez para discutir la idea de organizar una Conferencia Económica para Latinoamérica, al margen de la Cepal. El organizador decía ayer: “Este almuerzo ya a ser internacional. Conseremos en el Círculo Español un menú a la francesa, asistirán ex diplomáticos ante Colombia, Argentina, Ecuador, Alemania etc., y solo lo he dejado bien en clara al organizario, el pago será “a la inglesa”.”

**EN TORNÓ DE “LA ESPERANZA”**  
 Un periodista, de filiación radical y siempre muy bien informado, nos contó que meses atrás se habían encontrado en una comida el Contralor General de la República, Humberto Merye, y el senador radical por Biobío, Malleco y Cautín, Raúl Zetúg Guisasa. Se había, naturalmente, de política y el Contralor, cuya candidatura circula con el sufragio de “La Esperanza Verde”, le explicó al parlamentario mencionada las muchas solicitudes, peticiones y peticiones de grupos caracterizados de la ciudadanía, que había recibido ultimamente para que aceptara su designación como abanderado independiente a Presidencia de la República. Aludió Humberto Merye que era ya tanta el ambiente partidista que estaba recibiendo, que le había entrado la duda de aceptar o no esa posición. Para el primer caso, agregó, esperaba confiado contar con el valioso apoyo de su amigo Zetúg, quien se trasladaría, luego la sesión, en combarlo en generalísimo. Ahí “entró a taller” el parlamentario serio y expresó que encontraba al Contralor como la solución ideal al problema de septiembre, hecho para el radicalismo, pero que como medida disciplinada, tenía que estar con el candidato oficial de su partido.

**POR DONDE LO MIREN**  
 El diputado liberal Raúl Aldunate Phillips austro ayer a los periodistas que la salvación nacional que derivará de la próxima justa presidencial tendría obligadamente que cargarse en los haberes de la Derecha. “La razón me de madura dije. Se lleva como candidato al más izquierdista de la Derecha (Matte); al más derechista de la izquierda radical (Alfonso) y a un ex abanderado de las fuerzas de orden en 1947 (Ibáñez).”

JODOROWSKY. Rey de la Pantomima, inaugura una nueva faceta de su extraordinaria actividad: un diario humorístico hecho de diarios. Aquí luce su frondosa cabellera.

en el Teatro Municipal en varias oportunidades, ha demostrado poseer gran sentido del humor y paciencia.

**UN ENTRETENIMIENTO QUE PASO A SER UN DIARIO**  
 “Quebrantahuesos” es el nombre de este diario satírico que contiene bromas políticas y de toda especie, y que nació como entretenimiento de sus creadores para convertirse en atención del público que circula por el centro de la ciudad y lo observa en las vidrieras. Se trata de una hoja escrita, o más claro, que contiene lecturas recortadas de los titulares de los diarios, con los cuales se forman frases cómicas o satíricas. Con ello, sus autores, según nos expresan, pretenden reflejar el actual caos de los valores, satirizando todos los acontecimientos mundiales y produciendo noticias “monstruosas”. Es realmente difícil expresar en palabras lo que los inventores de este diario hacen. Pero en fin, tratárense lo




**A TODA EDAD SE PUEDE APRENDER A**

## BAILAR

En cursos gradual y rápidos con horario fijo y atención personal del Profesor para cada alumna

Profesor M. Aguilar G.

**SARA DEL CAMPO N.º 570**  
(Entrada por San Isidro, dos cuadras del Teatro Santa Lucía)

CALZADOS CREDITOS

DAMAS LABALLEROS NINOS.- BOTAS CAMISAS CARTERAS

RELOJES

SAN DIEGO 1889

Fig. 2. “Diario con noticias ‘monstruosas’ en Santiago: humor de nuevo estilo”. *Las Últimas Noticias*. (23 de abril de 1952. p. 7). Cortesía de Archivo *El Mercurio*.

Así, estas “noticias monstruosas” son entendidas como parte de un “diario satírico” (7). En el artículo se plantea que *Quebrantahuesos* contiene “bromas políticas y de toda especie” con las que “sus autores, según nos expresan, pretenden reflejar el actual caos de los valores, entremezclando todos los acontecimientos mundiales”. Esta idea de la broma política implica cómo *Quebrantahuesos* supone una toma de posición sobre su contexto, específicamente para cuestionar la relación entre letra y poder. Frente a la hegemonía de los grandes medios de comunicación, *Quebrantahuesos* interviene la esfera pública para proponer líneas críticas que parecen exceder o no tener cabida debido a las limitaciones propias de la alianza entre la cultura letrada y la autoridad. Así, este diario mural se propone dar cuenta, por medio del humor, de vivencias cotidianas que pasan de lo local a lo global para intentar movilizar otras formas de opinión pública.

#### LAS FORMAS Y ESTRATEGIAS ANTIPOÉTICAS DE *QUEBRANTAHUESOS*

Previamente afirmé que *Quebrantahuesos* representa un momento fundacional de la poesía expandida en Chile pues repiensa el medio poético, la figura del autor y el papel del lector. *Quebrantahuesos* buscó explorar las posibilidades de la poesía tomando el medio de la prensa, pero al mismo tiempo redefiniéndola al plantear una nueva forma de lectura colectiva. Asimismo, tal enfoque redefine la concepción tradicional del poeta, alejándose de la idea del genio creador con un lenguaje exclusivo, para abrazar un lenguaje más accesible y cotidiano, tomado de los medios periodísticos.

En cada *Quebrantahuesos* encontramos una variedad de titulares, a menudo acompañado de ilustraciones. Las palabras usadas para estos titulares tienen su origen en diversas fuentes impresas. Algunos collages sugieren un titular central, destacado por su mayor tamaño. Entre estos titulares están: “TRUMAN acusó a Rusia de querer toda la camioneta”, “GORDO ESPECTACULAR ha sobrepasado todo límite de consideración y respeto”, “Con la venia de las autoridades una robusta mujer de 30 años PIDE CORRUPCIÓN”, “MISTERIOSO”, “VOLÓ UN TREN EN PAINE”, “ALZA DEL PAN PROVOCA OTRA ALZA DEL PAN”, “DEGOLLÓ A UN COLEGIAL PARA DIVERTIRSE”. La intervención de Parra y sus colegas afecta la lógica de los titulares, desestabiliza la semántica y la sintaxis y altera el pacto entre autoritarismo y prensa. La intervención de los titulares, el juego de lenguaje que se produce, funciona como parodia de la prensa, desquiciamiento de la lengua y como un modo de inventar otro medio para que la poesía logre captar la atención pública.

El titular “TRUMAN acusó a Rusia de querer toda la camioneta” marca mi lectura sobre la expansividad de la poesía en Chile durante la Guerra Fría. Este titular ejemplifica cómo la poesía expandida funciona como un modo de explicar el conflicto entre las dos grandes potencias mundiales por medio de la desacralización del lenguaje político. Es decir, *Quebrantahuesos* aproxima el conflicto a la esfera pública por medio del humor y

cuestiona la noción de verdad que parece intrínseca al periódico como medio de noticias reales.

Como *Quebrantahuesos* estuvo dispuesto en una transitada calle, los encuentros entre diversos espectadores y la posibilidad de la risa colectiva viabilizan otras formas de lectura que pueden devenir en conversaciones y discusiones públicas. Es decir, *Quebrantahuesos* interviene la esfera pública a partir de una acción poética que rompe con las líneas editoriales e ideológicas de los medios tradicionales. *Quebrantahuesos* ofrece otro tipo de experiencia mediática que precisa del pacto del humor para la producción de su sentido.

Un rasgo de los titulares reside en su intento de hacer crítica política, uno de los puntos más significativos de *Quebrantahuesos*, aún insuficientemente explorado y que nos permitiría repensar por qué Ronald Kay decide rescatar su archivo durante la dictadura y de qué modos podría entrar en diálogo con intervenciones artísticas como las del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) o Alfredo Jaar. Por ende, es imperativo analizar en qué se centran los titulares de *Quebrantahuesos* en su contexto específico.

*Quebrantahuesos* capta la atención por su esfuerzo de rozar lo concreto, de tender puentes hacia aquello que aún no se ha manifestado o que ha sido esquivo en la expresión poética. Siguiendo a Freud, los chistes poseen la virtud de subvertir la autoridad, aunque su eficacia depende de un “público propio” (156), es decir, de un lenguaje compartido entre quien lo dice y quien lo escucha. En el contexto de *Quebrantahuesos*, las preocupaciones colectivas quedan plasmadas en sus collages, como si fueran reflejadas por la audiencia en la superficie del muro. De esta manera, el formato de cartel utilizado por *Quebrantahuesos* confronta la aparente claridad con que se presentan las noticias en los medios, cuestionando tanto su significado como su estructura. La intención no es simplemente replicar frases del día a día, sino explorar los códigos y las inquietudes sociales que carecen de un canal estético para su expresión. Los asuntos abordados en estos periódicos murales resuenan con el discurso público o son reflejo de sucesos cotidianos, como lo evidencian varios titulares vinculados a crímenes.

Ejemplos de estos titulares incluyen expresiones como “Sangriento crimen hace reír a Santiago” o “1402 niños han muerto en Italia a causa de las explosiones de ama de llave”. Estos no solo capturan la atención sino que insertan en el tejido urbano discusiones sobre eventos significativos y, a veces, trágicos. En particular, destaca la mención de un homicidio de un candidato presidencial, un hecho resonante especialmente porque en 1952, año de elecciones presidenciales, compitieron Salvador Allende y el exdictador Carlos Ibáñez del Campo, quien fue electo. *Quebrantahuesos*, por lo tanto, se inmiscuye en el debate público sobre un hito político crucial para la nación —la elección presidencial— con un tono humorístico que ofrece al lector/espectador una conexión alternativa con la realidad, una que sobrepasa la opinión moldeada por los medios convencionales. Asimismo, y como ya he señalado anteriormente, el hecho de que esta intervención se sitúe frente al restaurante El Naturista invoca la reivindicación de un lugar con historia

de protesta social (recordando las manifestaciones de 1931 contra la dictadura de Ibáñez del Campo).

Además de las contiendas electorales, otro tema candente durante la exhibición de *Quebrantahuesos* fue la problemática del cobre, un asunto de gran relevancia histórica en Chile. En la década de 1950, y así continuaría en los años venideros, la cuestión del cobre se posicionó en el centro del debate público (Fernandois et al 39-49). *Quebrantahuesos* no dio cuenta de esta discusión, como se ve en varios de sus titulares: “Presunto asesino toca piano en el conflicto del cobre” y “Se hace notar la falta de frazadas murales con respecto al problema del cobre”.

*Quebrantahuesos* también se aventura en la sátira política sobre las elecciones, el cobre, y no se abstiene de hacer comentarios mordaces sobre la corrupción, la pobreza, la mortalidad y las falencias del Estado. Titulares como “burro modernizó sistema de educación” y “el mensaje presidencial contiene mármol dulce de membrillo, zanahorias, lechugas y repollos”, junto a otros como “paraíso chileno ¡construya aquí su hogar!”, acompañado de la imagen de una favela, apuntan hacia una crítica mordaz de las instituciones gubernamentales, instigando al público a participar de la crítica bajo el abrigo del humor. En este sentido, el humor constituye un vehículo para la creación de una comunidad política que se congrega para compartir y deliberar sobre los asuntos propuestos en el collage.

Por otra parte, *Quebrantahuesos* despliega chistes sobre las elecciones presidenciales, sobre la cuestión del cobre, y también explaya constantes referencias a la corrupción, a la pobreza, a la muerte y al fracaso del Estado. En uno de los titulares, “burro modernizó sistema de educación”, “el mensaje presidencial contiene mármol dulce de membrillo, zanahorias, lechugas y repollos” o “paraíso chileno ¡construya aquí su hogar!”, este último titular acompañado de una fotografía de un barrio marginal. Así, pues, las instituciones públicas son puestas en cuestionamiento y los espectadores participan de la crítica por medio de la risa. Es decir, el humor permite la formación de una comunidad política para compartir y discutir los temas propuestos en el collage. Justamente, Enrique Lihn narra un incidente particular con un carabinero que refleja esta dinámica:

El periódico mural se exhibía en plena calle Ahumada, en una vitrina *ad hoc*, y un policía de turno en ese lugar fue objeto de hilaridad del público que se arremolinaba frente al *Quebrantahuesos*, el cual en una ocasión traía este escueto parte: «Carabinero se tragó una lapicera». El policía se llevó a Berti, a quien sorprendió *in fraganti* en el acto de abrir la vitrina, a la Comisaría. Eran otros tiempos: el oficial de guardia se murió de la risa leyendo el cuerpo del delito, y desde esa Comisaría nos llegaron colaboraciones (en Lastra & Lihn 27-28).

Esta anécdota ilustra la capacidad de *Quebrantahuesos* para generar desacuerdos, incluso dentro de las fuerzas policiales, a través de su habilidad para cuestionar la autoridad y la relación entre el texto y el poder. Además, *Quebrantahuesos* evitaba ser cooptado por estructuras institucionales, ya fuera a través de la censura o la apropiación de sus

técnicas, gracias al velo humorístico que subestimaba su potencial político en el ámbito público. La técnica del collage, que permite la yuxtaposición de elementos materiales evocativos de distintas temporalidades, crea, según Kay, “el drama de la insubordinación de las funciones: la obliteración de la referencia” (31). Esta insubordinación, que elude la supervisión policial, se destaca, en mi opinión, en la revalorización de *Quebrantahuesos* en 1975: la oportunidad de expresar disidencia en el espacio público, de “dilatarse el plazo comunicativo gracias a las zonas de opacidad que rodean las identificaciones referenciales”, como señala Nelly Richard al hablar de la Escena de avanzada (36).

Como superficie, *Quebrantahuesos* redefine el espacio público mediante su incursión en la arquitectura urbana. A partir de Rancière, podríamos argumentar que *Quebrantahuesos* propone una nueva distribución de lo sensible, alterando cómo los ciudadanos, que ahora se convierten en espectadores, interactúan con su entorno y reinterpretando la estética de los espacios colectivos. La calle se transforma en un lugar para hacer una pausa, un escenario de la poesía visual en lugar de ser meramente un corredor de paso. El muro se convierte en una pantalla que recuerda a la de un televisor, tejiendo una red de nuevas interacciones entre los ciudadanos-espectadores y funcionando como un punto de encuentro —donde la risa interrumpe el fluir habitual— y de conversación —un espacio abierto a la discrepancia.

*Quebrantahuesos* va más allá de desafiar la autoridad; también actúa como un velo que modula el impacto potencial en su público: los debates y diálogos que engendra. Este proyecto crea una temporalidad alternativa que, como énfasis, no busca ser utópica, sino que desmonta la rutina diaria para dar paso a formas de convivencia hasta ahora desconocidas. Este último aspecto busca remediar la falta de participación política que señalé previamente, consecuencia de la prohibición del Partido Comunista en Chile. *Quebrantahuesos* revitaliza el ágora pública mediante el humor de un collage que simula ser un periódico o una pantalla televisiva primitiva, en un contexto en el que se han suprimido expresiones de disidencia política.

Por supuesto, el problema del muro podría llevarnos a tomar en consideración la tradición de los muralistas mexicanos, así como también de las brigadas muralistas que surgen en Chile a comienzos de los sesenta. Sin embargo, además de que se trata de prácticas material y políticamente distintas —para no hablar del carácter eminentemente comprometido de los muralistas— me interesa tan solo destacar el problema de las dimensionalidades. Como se sabe, los muralistas mexicanos suelen ocupar justamente superficies de grandes dimensiones, buscando así un impacto visual que permita su visibilidad de manera masiva y da cuenta de un proyecto de la relación entre el Estado y las artes en el caso mexicano. Sin embargo, *Quebrantahuesos* consiste en una “modesta cartulina” (en Lastra & Lihn 27). Este pequeño formato implica por tanto que los espectadores deben acercarse al collage para poder leerlo, como vemos en la fotografía publicada en *Las últimas noticias* (Fig. 4). Este encuentro con el collage implica también estar cerca de los cuerpos de los otros espectadores. Si en 1952 esta cercanía podría no haber resultado

peligrosa, para 1975, cuando *Manuscritos* da a conocer el archivo de *Quebrantahuesos*, las reuniones públicas estaban prohibidas. Un encuentro como el que sugiere esta fotografía habría constituido un acto punible en el país.



Fig. 4. Detalle de fotografía de la audiencia del *Quebrantahuesos*.  
*Las Últimas Noticias*. 23 de abril de 1952.

Por otra parte, cuando Kay recupera el archivo de *Quebrantahuesos* en 1975, las reproducciones de los collages permiten ver marcas materiales del paso del tiempo. Su nueva circulación, incluso en su reproducción mecánica, exhibe el desgaste físico y material de estos artefactos poéticos. En varios de ellos, pueden verse espacios en blanco donde en algún momento pudo haber titulares. La piel del artefacto deja ver sus capas de temporalidad, de archivo y exhibición. Esta pérdida material puede leerse también en relación con la fragmentación del sentido que ocurre en Chile tras el Golpe de Estado, y el control mediático y la censura impuestas para vigilar el discurso público.

*Quebrantahuesos* buscó expandir la poesía hacia el espacio público en los años cincuenta, dada la falta de participación política y el desgaste de ciertas prácticas poéticas

dominantes en la literatura latinoamericana. Para mediados de los años setenta, Kay recupera e interpreta *Quebrantahuesos* como un modo para hacer que poesía y política se vinculen por medio de la intervención del espacio público y el juego humorístico con los signos y el lenguaje prefabricado. Sin embargo, Parra no optará durante el periodo de la dictadura por volver a intervenir el espacio público reponiendo la intervención *Quebrantahuesos* en el espacio público. Más bien, buscará indagar en otras formas de expandir lo poético y de hacer circular otros vínculos entre poesía, medios y participación a partir del trabajo sobre tarjetas postales. Aunque durante el gobierno de Allende Parra realizará su primera caja de postales, titulada *Artefactos* (1972), durante la dictadura realiza otra, *Chistes par(r) a desorientar a la poetía/poesía* (1983) la cual, a mi juicio, muestra cómo el carácter expansivo de su poesía retoma algunos de los procedimientos de *Quebrantahuesos* y busca discutir las múltiples expresiones de violencia acontecidas en la dictadura chilena. Asimismo, Parra expresa un problema que excede las dinámicas políticas y culturales de la guerra ideológica entre Estados Unidos y la Unión Soviética: la crisis ecológica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Mario. *Neruda: El príncipe de los poetas*. Barcelona: Ediciones B, 2015.
- Barbisano, Alicia Marta. “Nicanor Parra: antipoemas para mirar”. *Letras*, n° 35, (2007): 207-223
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism In Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- De Costa, René. *Conversaciones con Parra (Chicago, 1987)*. Santiago: Banco Estado, 2016.
- “Diario con noticias ‘monstruosas’ en Santiago: humor de nuevo estilo.” *Las Últimas Noticias* (abril 1952): 7.
- Domínguez, Vicente. “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 setenta”. *Revista 180*, n° 49 (2022): 83-94.
- Fernandois H., Joaquín, Jimena Bustos, & María José Schneuer. *Historia política del cobre en Chile*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
- Freud, Sigmund. *Obras completas* VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- Foster, Hal. *Vision and Visuality*. New York: New Press, 1999.
- Huneeus, Cristián, Ronald Kay, & Catalina Parra. *Manuscritos*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1975.
- Huneeus, Carlos. *La Guerra Fría chilena: Gabriel González Videla y la ley maldita*. Santiago: Debate, 2009.

- Jiménez, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Alianza, 1971.
- Kay, Ronald. "Rewriting". *Manuscritos*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1975: 25-32.
- Lafourcade, Enrique. *Animales literarios chilenos ilustrados*. Santiago: Sudamericana, 1998.
- Lastra, Pedro. "Poesía hispanoamericana actual". *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago: Universitaria, 1987: 129-138.
- Lastra, Pedro, & Enrique Lihn. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier Ediciones, 1990.
- Madrid Letelier, Alberto. *Gabinete de lectura: poesía visual chilena*. Santiago: Metales Pesados, 2011.
- Marín Balmaceda, Raúl. *La caída de un régimen – julio de 1931*. Santiago: Universitaria, 1933.
- Mayorga D., Wilfredo, and Rafael Sagredo B. *Crónicas políticas de Wilfredo Mayorga: del "cielito lindo" a la patria joven*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1998.
- Montes, Hugo. *Ojo con Nicanor Parra*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2014.
- Morales T., Leonidas, & Nicanor Parra. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Universitaria, 1990.
- Neruda, Pablo. "Carta íntima para millones de hombres". *Obras completas IV Nerudiana dispersa I 1915-1964*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001: 681-703
- Páez, Dennis. *Poesía visual en Chile: prácticas visuales en la poesía chilena*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2019.
- Parra, Nicanor et al. *Quebrantahuesos*. 1969. Archivo Nicanor Parra.
- Parra, Nicanor, & Roser Bru. *Manifiesto*. Santiago: Nacimiento, 1963.
- Parra, Nicanor, Niall Binns, & Ignacio Echevarría. *Obras Completas & Algo +*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2006.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Quiroga, Jose. *Understanding Octavio Paz*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1999.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM, 2009.
- Richard, Nelly. *Margins and Institutions: Art In Chile Since 1973*. Melbourne: Art & Text, 1986.
- Risco N., Ana María. *Crítica situada: La escritura de Enrique Lihn Sobre Artes Visuales*. Santiago: Universidad de Chile, 2004.
- Rowe, William. *Poets of Contemporary Latin America: History and the Inner Life*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- Shaw, Donald Leslie. *Spanish American Poetry After 1950: Beyond the Vanguard*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.
- Vial Correa, Gonzalo. *Historia de Chile, 1891-1973. Vol.4*. Santiago: Santillana del Pacífico, 1981.
- Vicuña, Cecilia & Ernesto Livon-Grosman. *The Oxford Book of Latin American Poetry: a Bilingual Anthology*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Yurkievich, Saúl. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, vol. 48, n° 118 (1982): 351-366.
- Zamorano Díaz, César. “Revista Manuscritos: nuevas formas de resistencia durante la dictadura chilena”. *Revista Catedral Tomada*, vol. 6, n° 11 (2018): 264-293.