# Transfusión de Tinta: sobre la relación entre la fotografía, el grabado y el texto, a partir de *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006), de Guadalupe Santa Cruz

**Ramiro Caces**[1]

La sexta publicación de la escritora y artista visual narra un viaje por el norte de Chile que registra las huellas del abandono estatal en la zona. Diversos personajes salen al encuentro de una narradora, para ofrecer testimonios de la vida en aquella árida geografía donde las quebradas resaltan como lugares intersticiales. En estas, la tierra se ha plegado en un gesto geológico que -a la vez- sugiere otros posibles pliegues de la existencia, como aquellos vinculados a la comprensión del tiempo y la memoria de una comunidad. La representación de este paisaje norteño es problematizada mediante una poética particular, por la que se cuelan meta-reflexiones de la narradora y en la que colaboran la fotografía, el grabado y la escritura. Prepondera una multiplicidad de voces que concede un carácter fragmentario a la obra; rasgo que es enfatizado por la elaborada tensión entre imagen y texto supeditada a la inclusión de grabados algráficos (realizados sobre planchas de aluminio) en algunas de sus páginas. Esta constelación de fragmentos escritos e imágenes convoca tiempos históricos distantes y, en su conjunto, plantea una interrogante a derivas políticas y sociales del país, a medida en que se incorporan a la secuencia de lectura referencias a temas como: la supervivencia de los pueblos originarios, la explotación laboral por parte de industrialistas ingleses, los estragos de la guerra del pacífico, los abusos de la dictadura de Augusto Pinochet, entre otros.

El presente artículo se aboca a pensar la tensión entre imagen y texto en el libro "Quebrada. Las cordilleras en andas" de Guadalupe Santa Cruz. Mediante un análisis poiético se propone interrogar la hibridez constitutiva de esta obra en la que, una particular relación entre la fotografía, el grabado y el texto, da cuenta de una creación marcada por desplazamientos que ponen en jaque la especificidad de dichas prácticas. El objetivo es describir cómo funciona esa compleja relación de imagen y texto, a partir de la que se produce un paisaje del norte de Chile que refleja problemáticas sociales y políticas del país.

Para explicar los contactos mencionados se propone la figura de la "transfusión de tinta", un movimiento de aquel insumo, que va desde la foto al grabado y posteriormente al libro. Allí, imagen y texto se influyen mutuamente, confundiéndose los efectos de cada medio, mientras son empeñados en el recuento de un viaje por el que "las letras son asaltadas por aquello que ven y el Norte crece como una página en blanco" (Santa Cruz 3).

En esta primera parte del artículo se ofrece una breve conceptualización de la tradición del paisaje en Chile, la distinción entre discronía y sincronía temporal en la imagen, y la escena de artes visuales en la que se inserta la obra de Guadalupe Santa Cruz. Estas coordenadas orientan el posterior análisis de pasajes textuales y gráficos de "Quebrada. Las cordilleras en andas".

Se entiende por paisaje aquella construcción cultural que trasciende el mero lugar físico y se extiende al conjunto de "una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes" (Maderuelo 38). El grabado inauguró este tipo de construcciones culturales en torno a la tierra que hoy describe el mapa político de Chile y podría señalarse una larga genealogía que luego fue continuada por cultores de la pintura. En el extenso arco histórico del grabado vinculado a Chile habría que considerar, desde aquellos realizados en el taller de Theodor de Bry durante el siglo XVI, hasta los de los pioneros naturalistas entre los que destaca el aporte de Claudio Gay en el XIX.

Ahora bien, con el ingreso de la fotografía a América, alrededor de 1850, le ocurre algo a aquel paisaje que venía siendo producido de acuerdo a los parámetros de un modelo europeo, algo relacionado al conocimiento pero también a la domesticación de una naturaleza a explotar: "la fotografía en el Nuevo Mundo le roba a la pintura … la posibilidad de constituirse en tradición por imponer con fuerza social masiva dimensiones espacio-temporales propias de ella, como la fugacidad y la repetición … en oposición a las de singularidad y perduración de la pintura" (Kay 28). Al desautorizar la transparencia del registro y de paso, exponer la articulación

ideológica que sostenía aquellos paisajes, la fotografía relegó la pintura al pasado mientras que ésta, instalada como producto del industrialismo en los confines de la civilización, capturó paisajes en los que era posible contemplar la discronía, esto es, la "cita de dos tiempos históricos distantes" (Kay 28); el de la cámara y el del paraje no-civilizado fotografiado.

En el paisaje del norte de Chile, que realiza la obra analizada de Guadalupe Santa Cruz, parece haber un gesto inverso al de la discronía pues la transparencia del registro fotográfico es arrastrada de vuelta a la opacidad, enviada al pasado de otra técnica: la del proceso de grabado. Aunque este último posibilita la reproducción de la imagen, la naturaleza artesanal del quehacer y la volatilidad de las reacciones químicas constitutivas del mismo, no solamente acaban con la transparencia fotográfica, sino que además hacen posible un juego de variaciones estrechamente vinculadas al azar. Esta apuesta crítica respecto a la factura del grabado se alinea a otras exploraciones poiéticas propias del contexto en el que Guadalupe Santa Cruz comenzó a hacer obra.

Tras el golpe de estado liderado por Augusto Pinochet en 1973, la escena artística sufrió una transformación, a la par de la que experimentó la sociedad chilena. Un grupo de artistas comenzó a explorar códigos vanguardistas que, bajo el signo de la ilegibilidad, permitieran traficar sentidos críticos opuestos al poder imperante. Denominados "escena de avanzada" por la escritora y crítica de arte Nelly Richard, "comenzaron a operar trasladando una técnica como la del grabado a soportes cuya materialidad (ya no la imagen impresa en papel destinada a ser enmarcada) somete la inscripción de la imagen en serie a nuevas dinámicas de relación entre matriz y copia" (Richard 91). Guadalupe Santa Cruz pertenece a esta generación e incluso publica "Quebrada" de la mano de Francisco Zegers Editor, responsable de editar otros textos seminales de la escena de avanzada como "Cuerpo correccional" (1980) de Nelly Richard, o "El infarto del alma" (1994) de Paz Errázuriz y Diamela Eltit. Lo curioso es que, en vez de grabar en el cielo, como hizo Raúl Zurita con poemas de "Anteparaíso" (1882); en el cuerpo, como Carlos Leppe en "Prueba de artista" (1981); o en el desierto, como Eugenio Dittborn en "Historia de la física" (1982); Guadalupe Santa Cruz devuelve el grabado a su espacio inaugural, el del libro. Vale recordar que "el grabado en madera constituyó el antecedente directo de la imprenta" (Zulueta y Olcese 64), aportando un orden tipográfico e ilustrativo al objeto libro en su concepción moderna.

Ahora bien, la autora devuelve el grabado al libro de un modo en que, como los otros miembros de la escena de avanzada ya mencionados, contribuye a la "desestructuración de los marcos de compartimentación disciplinaria que recluyen el trabajo de producción cultural" (Richard 89). La manera en que aquello acontece se vincula al uso de la fotografía de paisaje como insumo para el grabado y la posibilidad de relacionar aquella producción gráfica con una narración escrita.
En cuanto al caso de estudio, se postula entonces que, mediante la manipulación de la fotografía, su consiguiente ingreso en el medio del grabado y el desplazamiento de este último a la relación original con el objeto libro, en "Quebrada" se sustituye la discronía del paisaje americano fotografiado (que no refleja el tiempo al que pertenece aquel hacer mecánico de la cámara), por la sincronía del paisaje grabado (supeditado a un hacer artesanal que, con sus gestos, modifica la imagen de aquel paisaje).

Por otra parte, el gesto personal que conllevan los grabados del libro no es tal a nivel textual, puesto que el segundo da paso a una multiplicidad de voces que habitan un norte de Chile evocado; una multiplicidad que le contempla y narra en formato de testimonios de distintas bocas. Así, más que un recuento personal del viaje de la narradora, "Quebrada. Las cordilleras en andas" se caracteriza por desplegar una colección de voces que asoman a sus páginas sin introducción, articulando un recorrido disgregado, que la letra graba para ofrecer como experiencia escrita. Compartiendo un mismo espacio, el del objeto libro, los párrafos y las láminas parecen imbricarse, como en un trance donde comienzan a confundirse los medios y métodos del grabado y la escritura, donde se convierten en procedimientos análogos de representación del paisaje. Es entonces que puede acontecer la transfusión de tinta propuesta, en ese movimiento que va desde la emulsión fotográfica a los ácidos del grabado y de estos a los brunos toneles de la imprenta. Son estos rasgos los que hacen de "Quebrada", un libro ineludible en la bibliografía de las artes y la literatura chilenas; más aún, aquella que tematiza la representación del paisaje nacional.

Como últimos apuntes a estas coordenadas conceptuales, podría anotarse que el grabado -además de inaugurar el paisaje en Chile- se encuentra vinculado a los orígenes del libro impreso. Guadalupe Santa Cruz insiste en ese vínculo y, además, desplaza la fotografía de paisaje al medio del grabado, para opacar la imagen y sincronizar la representación del norte de Chile con una praxis artesanal. Si en "Quebrada. Las cordilleras en andas" el norte es ofrecido como paisaje, significa que más allá de una dimensión geográfica, yace una cultural. Esta última queda registrada en las manipulaciones de la fotografía, así como en los testimonios textuales que componen el libro y designan –como por antonomasia- las faltas del estado hacia los habitantes de todo el país. Los ejemplos sobre esto último están incluidos en la siguiente sección.

**Transfusión de tinta.**

Teniendo en cuenta la fragmentariedad del libro analizado, este apartado comenzará con la presentación de sus distintas secciones. A continuación, se sostendrá un diálogo con otros comentarios críticos a esta obra y finalmente, serán analizadas citas textuales y grabados en contrapunto con la figura de la transfusión de tinta.

"Quebrada. Las cordilleras en andas" consta de "aproximadamente ochenta páginas sin número, sin índice" (Baboun 208) y se encuentra organizado en secciones que se van alternando. Las más recurrentes son "Pasajera", "Quebrada" y "Matriz". Se suman a estas "Quebradas" (una meditación sobre aquel concepto, al comienzo y final del libro), "La memoria" (pasajes autorreflexivos de la narradora), "Los nombres" (incluye otras historias y experiencias de los locales), "Los deslindes" (agrupa pensamientos en torno a los cercos y otras marcas espaciales) y "La sombra" (contiene referencias a dos crímenes vinculados al estado chileno, uno relativo a la CNI y otro a la gestión de minas de la guerra del pacífico). En lo sucesivo, se profundizará en las tres secciones principales.

La sección "Pasajera" aparece nueve veces en el libro. Aquí la narración se detiene para apuntar meditaciones sobre el desplazamiento por el norte, las que incluyen referencias a paradas de autobuses, el despliegue del paisaje en la ventanilla, "el bosquejo sobre papel de la travesía" (Santa Cruz 47) y otras situaciones relacionadas al transporte como la siguiente: "Incluso el sonido de los esporádicos vehículos sucede hacia el costado. Puedo seguir con la vista la distancia que recorren, atraviesan pequeños paisajes transversales" (19).

La segunda sección, "Quebrada", aparece diez veces y, en cada caso, se acompaña del nombre de la quebrada que designa. Cada una de estas quebradas contiene las diversas historias de personajes locales. En el apartado "La quebrada del salado", por ejemplo, se tiene noticia de Cecilia Ramos Jerónimo, personaje que "dice con orgullo que es coya. Que antes estuvo todo en silencio y se perdió el conocimiento de los coya" (Santa Cruz 32). Dos perspectivas resaltan y singularizan la presentación de dichas historias.

La primera es que, a través de estas, se insiste en la variedad demográfica del norte de Chile y en el reconocimiento de pueblos originarios cuya cultura sigue patente en el cotidiano de muchos habitantes. Así, se suman a la mención de los Coya -como marca de esa cultura otra al interior del territorio nacional- la alusión al "cementerio indígena" (Santa Cruz 36) en Calama, los rituales a la Pachamama a causa de los accidentes en "la mina El Abra" (36), "el pukara" (43) señalado por el personaje de apellido indígena Irene Yere, "Las figurillas chinchorro" (45) encontradas en la costa de Iquique, entre otras.

La segunda perspectiva, tiene que ver con exponer otros "silencios" (ocupando la palabra del personaje Cecilia Ramos Jerónimo) en la región, esto es, el abandono y el abuso estatal. El abandono se verá reproducido en los elefantes blancos dejados por empresas como "la fundición inglesa" (Santa Cruz 24), la "Chile Exploration Company" (36), causantes del "espejismo de la blanca ciudadela industrial … las emanaciones de ácido nítrico que la hicieron desalojar" (34); pero también resonará en "los conflictos de trabajadores en Chuqi" (34). El abuso, en cambio, se encuentra vinculado al contexto de la dictadura de Pinochet (1973-1989) y señalado en pasajes que se refieren al "internamiento clandestino de armas" (24), el horror vivido en "la escuela CGR … acribillaron a varios jóvenes universitarios" (36) o en el hecho de que "la CNI le fabricó una cama de dinamita a los empleados del banco" (50). En resumen, alusiones a manchas oscuras de explotaciones

financiadas por capitales extranjeros y del propio gobierno de Chile en la zona norte del país.

"Matriz" es la tercera de las secciones principales del libro, aparece cinco veces y versa sobre el entrelazamiento del grabado y el paisaje visitado. Es en estas cinco ocasiones donde se produce de manera más explícita, aquella imbricación verbal entre la imagen que produce el grabado y el texto. Lo que permite argumentar esta idea son los préstamos de un vocabulario específico de la actividad del grabado, aplicado ahora a la creación verbal del paisaje norteño que construye el itinerario de las Quebradas visitadas. En fragmentos como "traslado el signo de un soporte a otro para multiplicar el goce de la escritura y pienso en el viaje de las letras por nuestros cuerpos" (Santa Cruz 7), "llevar la mancha de un lado a otro … diluida en todas las tintas en que aparece lo escrito" (Santa Cruz 14), o bien, "la mirada, luego, escruta amorosa y pacientemente las aguas de soda cáustica … va revelándose algo entre la imagen y el paisaje, entre el paisaje y yo" (Santa Cruz 21), es posible notar aquel entrelazamiento.

Contempladas en conjunto, las tres secciones principales y las otras menores, mencionadas al comienzo del análisis muestran, de manera más o menos explícita, que los productos del proceso de grabado confunden sus significados con los de la escritura y viceversa. Dicho efecto parece alcanzar un clímax al final del libro, como ya se verá. Por otra parte, durante el transcurso del viaje narrado, en el que cada parada da la bienvenida a nuevas voces e historias, el lector apenas logra redimir la imagen fugitiva de una "pasajera" cuyo discurso se ha extraviado entre los ecos de las quebradas. Página a página, se va conformando un paisaje híbrido por el que aquella narradora aparece y desaparece intermitentemente.

Ahora bien, antes de trasladar este análisis textual al de los grabados, resulta conveniente considerar que la crítica se ha referido con anterioridad a esta obra señalando las siguientes ideas en relación a su composición: "Es técnica mixta para la imagen/texto que ambivaliza el libro, siendo entonces grabado y relato, manipulación estrecha de la hoja y las manos que obran, convirtiendo el trabajo en objeto, más allá de un texto, caracterizándose como miniaturización del Chile" (Baboun 208).

Respecto a este comentario, la idea de un paisaje que contiene a Chile a modo de miniatura no parece del todo acertada. Para que eso fuera así, tendría que aparejarse, más bien, a una propuesta omni-abarcante, como la de Mistral en "Pequeño mapa audible de Chile" (1934), en la que se describe el país de norte a sur, no a través de fragmentos visuales ni voces dispersas (como en las que "Quebrada. Las cordilleras en andas" designan al país desde lo específico), sino mediante una misma unidad de discurso que apela a lo general. Por otra parte, cuesta trabajo pensar la obra como "libro objeto" considerando la histórica afinidad -ya mencionada- que comparte el grabado con el libro a nivel de formato. Además, el libro objeto responde a una concepción "casi escultórica por el valor que se le confiere a las características tridimensionales" (Crespo Martín 17); concepción que no prima en este caso, pues la tinta va a buscar el soporte bidimensional de la hoja.

En segundo lugar, se ha propuesto interpretar "Quebrada" como

> una obra que se construye desde la necesidad de no renunciar a ese derecho del artista de imaginar un mundo mejor —derecho del que las vanguardias heroicas nunca dudaron—, pero cuya forma y diseño revelan la certeza de su propia potencia perdida y de la carencia de vías para recuperar esa potencia. quebrada es, pues, una obra inscrita por la histéresis, la tendencia de un material (la obra artística, en este caso) a conservar una de sus propiedades, en ausencia del estímulo que la ha generado, y del autoconocimiento de esa carencia (Ojeda 91).

La lectura de Cecilia Ojeda viene dada por la comparación del ethos utópico de la poesía Nerudiana con la de una imaginación política desencantada en "Quebrada. Las cordilleras en andas". Lo anterior, ya que Neruda habría escrito el paisaje antes del golpe de estado de 1973, es decir, antes de la escisión político-social que condenó al proyecto comunista en el país. Entonces, por eso "Quebrada. Las cordilleras en andas" no tendría el tono optimista y hasta unificador incluso, de cuando aún era posible imaginar otro Chile. El libro, en cambio, sería una especie de vuelta a un territorio nacional

La lectura de Cecilia Ojeda viene dada por la comparación del ethos utópico de la poesía Nerudiana con la de una imaginación política desencantada en "Quebrada. Las cordilleras en andas". Lo anterior, ya que Neruda habría escrito el paisaje antes del golpe de estado de 1973, es decir, antes de la escisión político-social que condenó al proyecto comunista en el país. Entonces, por eso "Quebrada. Las cordilleras en andas" no tendría el tono optimista y hasta unificador incluso, de cuando aún era posible imaginar otro Chile. El libro, en cambio, sería una especie de vuelta a un territorio nacional ruinoso. Aunque es un punto de vista interesante, me parece que Cecilia Ojeda omite el hecho de que antes del golpe de estado "los poetas de los lares vuelven a integrarse al paisaje, a hacer la descripción del ambiente que los rodea. Se empiezan a recuperar los sentidos … por el contacto del hombre con el mundo" (Teillier 49). Es decir que hubo un movimiento literario cuya apuesta por el paisaje, no estaba panfletariamente orientada por un determinado proyecto político. Ahora bien, a pesar de este antecedente, la histéresis señalada por Ojeda es correcta y el autoconocimiento de que ha fracasado el imaginar un nuevo Chile (a comienzos de una transición a la democracia que abrazó sin miramientos el sistema neoliberal impuesto durante las décadas pasadas), se manifiesta en el deseo de ir al norte a señalar con nombre y apellido a esos habitantes que parecen arrojados a una existencia precaria, más allá de Chile, como después de una frontera al interior del mismo país.

Así como Diamela Eltit declara en el libro "El infarto del alma" (1994): "estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra" (Eltit 16) y no tan solo para hacer visible el margen de la sociedad chilena (enfermos psiquiátricos) bajo la égida de un arte comprometido; la narradora de "Quebrada", no está exenta de cierto romanticismo intelectualista, cuyo sofisticado discurso, puesto al lado de aquella habla campesina que registra, designa una conocida marca de clase que limita lo urbano y lo rural. Se puede señalar esto en frases con modismos que son enunciadas por gentes del lugar: "Terceo, dijo el cargador de las máquinas negociando a gritos" (Santa Cruz 47). Lo anterior conmina a poner en perspectiva las ideas de que "el viaje ensucia, no se sabe cómo … tal vez estar lejos de todo" (3), de que "los nombres se ensucian con el camino, me gusta extraviar el mío" (3), e invitan a preguntarse: ¿Qué ocurre con esos personajes que no pueden darse el gusto de extraviarse? ¿Qué ocurre con los que comprenden ese "lejos de todo" como su espacio cotidiano, como su más cercano estar? Porque debe subrayarse que la figura misma de la Quebrada que estos personajes habitan, desde las primeras páginas se anuncia como espacio del drama humano: "Para vivir en una quebrada hay que ser muy sufrido y quitado de bulla" (5).

Avanzando de los antecedentes críticos y sus referencias a la composición del libro en cuestión, ahora habría que sopesar la quebrada como lugar especial dentro de su paisaje, uno que contiene cierta clave que describe la escurridiza interrelación entre grabado y escritura. Además de la tematización del norte como escenario de desolación y espejo a través del que contemplar los yerros del estado chileno, hay también una propuesta singular sobre la quebrada que enseña el modo en que el mismo libro trabaja la relación entre imagen y texto: "Una quebrada es un lugar donde ocurre algo, algo corre o fluye o se interrumpe. Es un declive … produce a su largo encrucijadas" (Santa Cruz 5). La quebrada simboliza entonces un punto intersticial, se hace paradoja multidimensional. Su cardinal apertura hacia la posibilidad indica la dispersión de los sentidos y, en su pliegue, en vez de cerrarse los dominios que se tocan, estos se abren, generando nuevos trazados en ese recorrido por el norte. De igual forma, el paisaje del libro surge justamente desde la relación entre su veta textual y gráfica, como si de dos partes de montaña comunicadas por una quebrada se tratara. Aquel efecto tiene reverberaciones en la obra y mientras que la narración no se agota en el monólogo de la "pasajera", sino que tiende a distintas direcciones y tiempos, desde diversos emisarios, los grabados buscan una contestación o acaso envían un nuevo llamado a los párrafos. Ese es el pliegue que, en vez de cerrar su sentido, lo abre, el que la imagen ofrece al texto. Esa la apertura que el texto antepone a la imagen. Esta la relación paradojal que, en sí misma, ejecuta, materializa la quebrada tematizada en el libro. Con dicha relación en mente, que habilita una comunicación entre el material textual y el gráfico -posterior al desplazamiento de fotografías al grabado- es que en lo sucesivo se examinan algunas de las

láminas de la obra.

Aunque los "los 63 fotograbados realizados con técnica mixta" (Ojeda 95), siguen diseños modulares variados, la mayoría han sido impresos en blanco y negro, mientras que unos cuantos incluyen el color rojo. Se puede afirmar que algunos de los grabados se encuentran en directa relación con algunos pasajes textuales, volviendo sobre determinados signos, desde su otro aparecer visual, desde la expresividad del "error … lo que es sugerido en este cuerpo a cuerpo entre una mano que quiere corregir y la misma mano que hace abandono, detiene su frenesí y cae" (Santa Cruz 52). Puede comprobarse esta resonancia entre palabras y grabados, por ejemplo, en los pasajes: "Pronuncié … SGOW, de Glasgow. La S la dejé a medias, tal como venía en el marco de la foto" (14), "son cuatro las fotografías que me regaló Ramón … La primera es una majada. Es un paso … La segunda es un batán … la tercera son cántaros" (48). Ambos pasajes encuentran las láminas que reflejan los objetos mencionados en su página consecutiva.

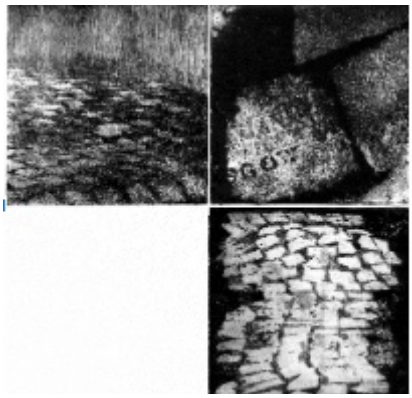

Fig. 1 (lámina en página 25).

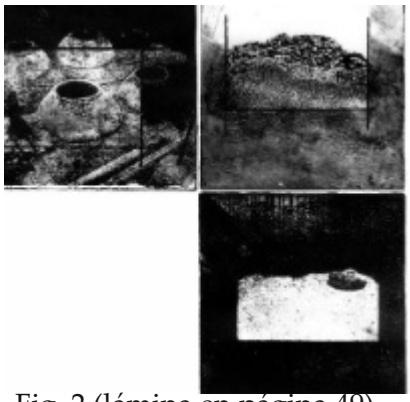

Fig. 2 (lámina en página 49).

Ahora bien, además de los efectos de esta correspondencia directa, se establecen otras relaciones entre las láminas y el escrito que conforman el libro. Los grabados de las páginas ocho, veintitrés y cincuenta y uno, por ejemplo, presentan la repetición de una misma imagen. Los efectos derivados de aquel ejercicio son: el contraste de una figura presentada junto al negativo de sus colores, la distorsión de una misma imagen hasta que el referente se pierda en la abstracción del grano y el tantear el límite en el que esa multiplicidad se presta a "ser repetición. Fetiche" (Santa Cruz 52), respectivamente.

Fig. 3 (lámina en página 8).

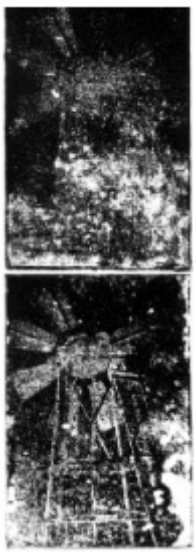

Fig. 4 (lámina en página 23).

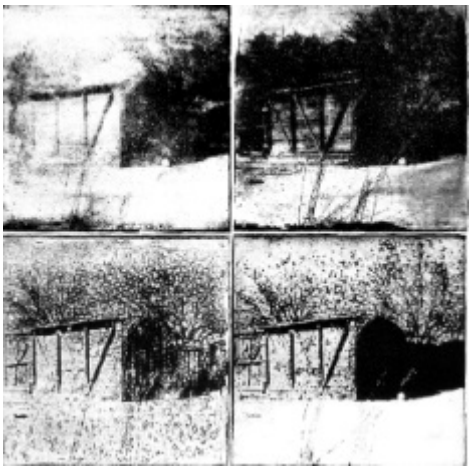

Fig. 5 (lámina en página 51).

Por otra parte, los de las páginas dieciséis, veintinueve y treinta y cinco, superponen en cruz dos imágenes distintas, sugiriendo asociaciones entre ámbitos separados tales como: una vista de paisaje proyectado al horizonte y el detalle de una imagen que se vuelve indistinguible (lo lejano y lo próximo), una vista de paisaje y el trazado de una línea férrea (la tierra y el proyecto para atravesarla), una vista de paisaje y el serpentear del río Loa visto desde el cielo.

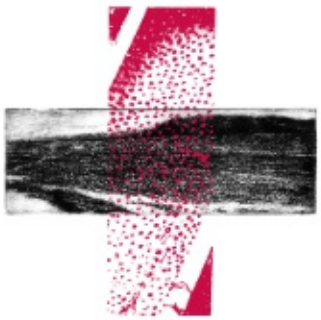

Fig. 6 (lámina en página 16).

Fig. 7 (Lámina en página 29).

Fig. 8 (lámina en página 35).

No obstante, los grabados donde el pliegue entre imagen y texto conforma, formalmente, una quebrada visual en la hoja, se encuentran en las páginas veintiséis y cuarenta y siete. En ambos la imagen grabada en color rojo, se ubica al centro de la página, erigiendo un puente vertical por donde el fotograbado del paisaje y los tramos de la autopista panamericana como líneas en planta, respectivamente, atajan las letras de los dos párrafos que llenan el resto de la página en blanco. Aquí la lectura está obligada a plegarse sobre la contemplación del grabado y viceversa, en un ejercicio imposible que pide a un mismo golpe de vista leer y contemplar detenidamente, sin la direccionalidad que impone el modo occidental sobre la lectura (de arriba abajo, de izquierda a derecha). Las delgadas letras van a perderse en la espesura carmín, despidiendo el contraste que el blanco ofrecía a su materialidad impresa y ahora, parte de las oraciones parece camuflarse, solicitar una atención distinta para saber que se está atrayendo la palabra correcta a la comprensión, la letra adecuada, la parte del paisaje que designa el todo de ese otro paisaje grabado que, a su vez, ha cooptado la fe en el referente fotográfico, haciendo añicos esa claridad, desarticulando la trama que valida el norte en aquellas capturas, para signarlas con el norte entrevenado en la memoria, "aquel paisaje por venir que puja en mis muñecas" (Santa Cruz 21).

Fig. 9 (lámina en página 26).

Fig. 10 (lámina en página 47).

Así es cómo se expresa la poiética que consolida "Quebrada", como una escritura que estalla en múltiples registros y personajes que van a dar cuenta del lugar geográfico visitado y construido como paisaje inhóspito "yermo" (Santa Cruz 21). Si "lo desértico del Norte es su escritura entornada, no fatiga ni agrede como el libro de las ciudades" (34), el visitar fotográficamente aquel lugar hubiera delatado la distancia insalvable entre la narradora y la vida en aquellos parajes, hubiera hecho muy evidente la oposición entre la llaneza del desierto y los gestos de urbanidad (civilización), hubiera expuesto la discronía implícita en el texto de "Quebrada" y velada por la acción del grabado sobre la fotografía:

> Es como si el aparato fotográfico, de hecho invisible en la toma, fuera lo efectivamente grafiado y expuesto, como si emanara de aquellas intemperies sorprendidas, de aquella humanidad descolocada, una materia sensible y efectiva que registra la cámara incrustándola en su aura transparente, como un fósil ignoto (Kay 29).

El grabado se utiliza entonces, como un método para "recorrer" esa imagen fotográfica y seleccionar, distorsionar, conceder al azar, multiplicar, manipular partes de su composición (contornos, color, vacíos, traslapes, etc.), de camino a una exploración en la estratificación de la fotografía con la que fijar ese paisaje norteño entrelazado a la narración. Así es como desarma la discronía fotográfica ante el Norte exacto ofrecido por la cámara y la arrastra a una sincronía de un Norte personal, alterado en el proceso de grabado que insiste en una actividad artesanal.

En "Quebrada", el grabado opera como transfusión manual de tinta, desde aquella propia de la imagen fotográfica (producto de un instrumento mecánico), a la de la imagen que reacciona al ácido sobre la plancha de aluminio y, luego, de esa al encuentro de la lámina con el párrafo donde se consolida ese otro desierto "que crece como página en blanco" (Santa Cruz 3) y cuya expresión alcanza un punto álgido en las quebradas visuales de las páginas veintiséis y cuarenta y siete del libro. Fotografía, grabado y texto yacen ahora imbricados, colaborando en un paisaje peculiar del norte de Chile, donde las fronteras de los medios de registro se confunden unas con otras.

Los tres párrafos finales del texto se repiten en la última página como fotografía grabada en la que parece insistir la poética que configura "Quebrada". Primero, se ofrecen a la lectura los párrafos en imprenta, para luego mostrar, en la última página del libro, la fotografía (ahora convertida en grabado) del manuscrito de esos tres párrafos. Se concluye entonces con la letra grabada, hecha en la plancha y sometida a la transfusión. Ahora que es híbrida, se vuelve un medio escrito y grabado. Coexiste la tensión escópica de una lectura y la detenida observación sin dirección de un material pictórico ¿Cómo es posible? Resuenan nuevamente las palabras de la narradora: "No sé en qué dirección escribe este signo su alfabeto, no sé siquiera si escribe, pero deseo escribir" (Santa Cruz 34).

Fig. 11 (lámina de la página 53).

Al comienzo del artículo se ofreció un breve contexto de la obra analizada. Ahora, de cara a las conclusiones es posible volver a enfatizar que el paisaje del norte en "Quebrada. Las cordilleras en andas", proyecta un sino trágico sobre los parajes y sus habitantes, que es posible rescatar en pasajes textuales y en determinados grabados. En dichas representaciones, de carácter fragmentario, se manifiestan heridas locales que, como por antonomasia, designan el abandono del estado a nivel nacional. Aquí estaría contenida una parte fundamental de la dimensión cultural o ideológica del paisaje que caracteriza la obra y que ha sido matizada en conversación con antecedentes críticos.

Ahora bien, se propuso ofrecer una descripción de cómo funciona la compleja relación entre imagen y texto en "Quebrada. Las cordilleras en andas". La aproximación poiética propuesta, determinó un itinerario analítico del que se desprende lo siguiente: en primer lugar, la representación de la zona norte de Chile manifiesta una propuesta paisajística que se expresa gráfica y textualmente. La primera de estas versiones desplaza imágenes fotográficas hacia el proceso de grabado que, mediante una manipulación artesanal, revierte la discronía temporal del primer medio, confiriendo una serie de efectos visuales particulares y simbólicos a las láminas presentes en la publicación. A su vez, dichas láminas encuentran un eco en los fragmentos del texto en los que la narradora reflexiona sobre la práctica del grabado y el registro de un paisaje. El libro se convierte en la quebrada que contacta ambos medios, una por la que fluye tinta. Esto desemboca en un lenguaje que parece contaminado por referencias al proceso de grabado y que es transversal a la obra. Dicho efecto es exacerbado en las láminas que superponen imagen sobre texto y alcanza un punto álgido en la última hoja del libro, en la que la escritura es presentada como grabado y/o el grabado como escritura. Allí se realiza una paradoja que enfatiza la tensión entre imagen y texto que articula la obra.

Para comprender el movimiento desde la fotografía al grabado y luego, desde el grabado al objeto libro (con el que comparten una raíz histórica), se propuso la figura de la transfusión de tinta. La tinta porque es el insumo común que finalmente queda en la que imagen y texto se miran en ese intercambio que termina por confundir sus efectos y límites. La transfusión, en cambio, porque viene del verbo "transfundir" o pasar un líquido poco a poco de un recipiente a otro. La demora de aquella transición es clave porque toca el aspecto temporal sincrónico de la imagen grabada artesanalmente.

## NOTAS FINALES

[1] Ramiro Caces was born in Santiago de Chile in 1993. Obtains his degree in Arts and Humanities with a Major in Literature and a Minor in Criticism of Arts and Culture from the Pontifical Catholic University of Chile (2012-2017), Bachelor of Aesthetics from the Pontifical Catholic University of Chile (2017-2019) and Master in Theory and History of Art from the University of Chile (2019-2022). He is now a PhD. student at the Department of Spanish and Portuguese of the University of Maryland and focuses his research on visual studies and 20th-century and contemporary Latin American literature.

### Obras citadas:

Baboun Garib, Isabel. "Guadalupe Santa Cruz Quebrada. Las Cordilleras En Andas." Aisthesis, no. 45, SciELO Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), July 2009, https://doi.org/10.4067/s0718-71812009000100013. Accessed 1 Aug. 2025.

Crespo Martín, Bibiana. "El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte." Arte, Individuo Y Sociedad, vol. 22, no. 1, Universidad Complutense de Madrid, 2025, pp. 9–26, www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551278001. Accessed 1 Aug. 2025.

Kay, Ronald, and Eugenio Dittborn. Del Espacio de Acá: Señales Para Una Mirada Americana. Ediciones Metales Pesados, 2005.

Maderuelo, Javier. El paisaje: génesis de un concepto. Abada, 2013.

Ojeda, Cecilia. "Arte en la zona de Histéresis: Quebrada. Las Cordilleras En Andas de Guadalupe Santa Cruz." Alpha (Osorno), no. 25, Universidad de Los Lagos, Chile, Dec. 2007, https://doi.org/10.4067/s0718-22012007000200006. Accessed 1 Aug. 2025.

Richard, Nelly. Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973. Ediciones Metales Pesados, 2007.
Santa Cruz, G. (2006). Quebrada. Las Cordilleras en andas. Francisco Zegers Editor.

Santa Cruz, Guadalupe. Sin título – grabados litográficos en páginas 8, 16, 23, 25, 26, 29, 35, 47, 49, 51 y 53 de Quebrada. Las Cordilleras En Andas, 2006.

Teillier, Jorge. Los Poetas de los Lares: Nueva Visión de la Realidad en la Poesía Chilena. Universidad de Chile, 1965.

Zulueta, Patricia, and Mariano Olcese. "Las Técnicas de Grabado Y La Litografía En Los Libros de Máquinas de Los Siglos XV al XIX." Studium: Revista de Humanidades, no. 18, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (Teruel), 2025, pp. 61–97, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4690823.pdf. Accessed 1 Aug. 2025.